

## **IDENTIDADES E INDIVIDUAÇÃO NA PRÁTICA DO *BREAK*: NARRATIVA SOBRE AS EXPERIÊNCIAS DE JOVENS DO RESTINGA CREW**

Leandro R. **Pinheiro** – UFRGS

Agência Financiadora: FAPERGS

### **Resumo**

Este trabalho resulta de interlocuções com *bboys* cuja atuação supera 10 anos em práticas de dança e organização de atividades culturais na cena Hip Hop de Porto Alegre/RS. Contribuições de Danilo Martuccelli foram as principais referências na problematização sobre como esses ativistas constroem processos de individuação na relação com o *break*. As informações que abordo resultam de incursões realizadas de agosto de 2013 a dezembro de 2014, para observação de práticas em ensaios, apresentações públicas e ocupações profissionais, assim como para a realização de entrevistas narrativas acerca dos itinerários de vida. Destacava-se, então, a maneira sensivelmente autônoma como cada um conduzia seus exercícios nos ensaios e, também, a recorrente tônica na composição de estilos individuais produzida pelos dançarinos, efetivada em articulação à pertença destes ao coletivo. Foi possível observar que conseguiam não só lograr espaços para singularizar práticas e estilos, mas, também, acumular capitais culturais que lhes oportunizassem ocupações profissionais concernentes às pertenças que expressavam.

**Palavras-chave:** Identidades; Individuação; Juventudes; Break; Hip Hop.

## **IDENTIDADES E INDIVIDUAÇÃO NA PRÁTICA DO *BREAK*: NARRATIVA SOBRE AS EXPERIÊNCIAS DE JOVENS DO RESTINGA CREW**

Mantinha diálogo com ativistas do Hip Hop quando conheci o Restinga Crew. Um grupo de dançarinos de *break*<sup>1</sup> que mantinha atividades já havia dez anos, fato incomum entre as *crews* que conheci em minhas incursões em bairros de periferia de Porto Alegre. Acompanhei os *bboys* em suas atividades de agosto de 2013 a dezembro

---

<sup>1</sup> O *break* é considerado um tipo de dança de rua. Formou-se nos anos 1970 junto a outros elementos da “cultura” Hip Hop, em bairros de maioria populacional negra e caribenha de Nova Iorque. De início, compunham gestualidades que reportavam a circunstâncias de batalha, numa alusão à Guerra do Vietnã, destino de muitos jovens afrodescendentes e latinos do período (OLIVEIRA, 2004).

de 2014. Pesquisava as produções identitárias no Hip Hop e, no curso das interlocuções com os *bboys* do grupo, senti-me instigado a conhecer mais de sua relação com prática de dança e com a “cultura”. Nos treinos organizados pela *crew*, chamava-me a atenção a maneira significativamente autônoma como cada um conduzia seus exercícios e, também, a recorrente tônica na composição de estilos individuais verbalizada pelos dançarinos, sem que isso fragilizasse a duradoura pertença destes ao coletivo.

Dentre outros autores, contribuições de Castells (2013), Melucci (2004) e, principalmente, de Martuccelli (2007) auxiliaram-me a desenhar argumentos acerca do que presenciara juntos aos dançarinos, de forma que este texto se configura como um exercício de problematização de processos de identificação, dirigidos mais enfaticamente ao âmbito da individuação.

Para isso, procuro organizar a escrita de forma a apresentar uma contextualização do grupo de *bboys* e uma análise das dinâmicas de sociabilidade e singularização que produzem nos seus treinos, para chegar, depois, à apresentação dos itinerários de dois jovens integrantes da *crew*. Trabalho, assim, em uma narrativa sobre seus processos de individuação, destacando pertenças e “provas sociais” de seus projetos como indivíduos.

### ***Sobre os referentes...***

Individuação é a tendência cultural que enfatiza os projetos do indivíduo como supremo princípio orientador de seu comportamento. Individuação não é individualismo, pois o projeto do indivíduo pode ser adaptado à ação coletiva e a ideais comuns, como preservar o meio ambiente ou criar uma comunidade, enquanto o individualismo faz do bem estar do indivíduo o principal objetivo de seu projeto particular. (CASTELLS, 2013, p. 168).

A perspectiva apresentada por Castells (2013) sinaliza para a existência de contextos sócio culturais cuja dinâmica organizativa propicia que os sujeitos construam seus processos de socialização. Em seus argumentos, o autor contempla especialmente a ação de movimentos sociais e os efeitos da gestação de redes sociais ancoradas em tecnologias de comunicação e informação, a conformar trânsitos que já não dependem

exclusivamente da ação de instituições sociais. Neste sentido, convida-nos a observar que a constituição de itinerários biográficos sofre alterações nas relações sociais contemporâneas.

Coetâneo, os rituais de passagem considerados indicadores da transição à vida adulta (estabilidade profissional, conjugalidade, residência autônoma, filhos, etc. – em certa naturalização de referentes sociais produzidos no pós-guerra europeu) são adiados, dessincronizados e/ou revertidos hoje (PAPPÁMIKAIL, 2012), borrando as fronteiras do que supúnhamos como fases de vida e, ademais, contribuindo para a diversificação dos rumos possíveis aos percursos individuais.

No caso europeu, novas dinâmicas dos sistemas produtivos e laborais levaram a uma ampliação do tempo dedicado aos estudos e ao adiamento do ingresso de parcela dos jovens ao mundo do trabalho, prolongando o período compreendido como juventude. Já no Brasil, observa-se “um rearranjo” da sequência transicional, sendo que a ampliação da escolarização convive com outros eventos considerados marcadores da transição para a vida adulta, como seriam exemplos a maternidade/paternidade e a inserção laboral precoce, realizada antes (e/ou em detrimento) da conclusão da educação básica (CAMARANO, 2006).

Podemos somar a isso dois outros fatores, indicados por Vieira (2012). Primeiramente, a inflexão das representações de infância e juventude na atualidade, tendendo a reconhecer a crianças e jovens a condição de indivíduos com autonomia, que merecem ter voz, intensificando a experiência de nossa herança da modernidade. E, potencializando o primeiro, a diversificação de contextos socializadores, com destaque aos grupos de pares, que interpõe a necessidade de que os sujeitos gerenciem e elaborem a pluralidade em seus percursos biográficos. Este último, uma constatação trazida também por Melucci (2004) quando assinala a característica múltipla, processual e auto-reflexiva das identidades hoje, gestadas em ambientes urbanos de alta diferenciação e intensos apelos informacionais.

Neste sentido, as contribuições de Martuccelli (2007) acerca da sociologia do indivíduo são proposições consonantes. O autor salienta que as relações sociais contemporâneas instigam experiências diversas às pessoas, contribuindo para sua singularização ainda que estas ocupem posições sociais assemelhadas. Tal condição exigiria, então, um olhar mais atento aos itinerários individuais e às formas como os indivíduos experenciam a individuação estruturalmente estimulada.

Para tanto, Martuccelli (2007) propõe a noção de “prova” como artifício para compreensão dos processos de individuação, destacando os desafios sócio históricos que os indivíduos são impelidos a enfrentar (conforme o contexto social em que se encontram) e que podem ser vivenciados singularmente no produzir-se como sujeito.

Las pruebas tienen cuatro grandes características. En primer lugar, son indisolubles de un *relato* que les asigna a los actores, individuales o colectivos, un papel mayor en la comprensión de los fenómenos sociales. En seguida, las pruebas hacen referencia a las capacidades que tienen un actor para *afrontar* las prescripciones e procesos difíciles a los cuales está sometido. En tercer lugar, toda prueba aparece como un examen, en realidad, como un *mecanismo de selección* a través del cual, en función de sus éxitos o fracasos, los actores forjan sus existencias. Por último, las pruebas son inseparables de un conjunto de grandes *desafíos estructurales* a los que los individuos están obligados a responder y que difieren en función de las sociedades y de los períodos históricos. (MARTUCCELLI, 2007, p. 125)

Eis que tal conceito foi assumido como uma inspiração para interpretar as práticas e os itinerários de meus interlocutores, observando condições materiais e culturais de sua existência e os caminhos trilhados para legitimação de suas escolhas, com destaque ao que oportunizava sua produção social como indivíduo.

#### *Em campo*

Estive observando os ensaios da *crew* no segundo semestre de 2013, quando procurava registrar em diário minhas impressões sobre a forma como operavam na aprendizagem de passos de dança e a maneira como sociabilizavam e partilhavam saberes sobre o *break* ou outras práticas de que participavam. Assim, aproximei-me gradativamente da maneira como fruía a música e como mantinham laços de pertença à *crew* e ao Hip Hop, realçando elementos que instigassem processos de individuação naquele *locus*.

Depois de seis meses de observação dos ensaios, incluindo aí o acompanhamento a apresentações do Restinga Crew em eventos da cidade, passei a

realizar entrevistas narrativas com os dançarinos (JOVCHELOVITCH, 2002), visando que contassem seus itinerários de vida, de forma que pudesse conhecer suas interpretações sobre o lugar do *break* em suas trajetórias e, também, os desafios que consideravam marcantes.

As narrativas elaboradas pelos dançarinos apresentavam, ademais, suas rotinas nos demais espaços que frequentavam (escolas, empregos, etc.) na construção de suas experiências. Então, solicitei a meus interlocutores que pudesse acompanhar suas atividades fora da *crew*. Nos limites deste texto, escolhi e narro dois integrantes, conforme o tempo de permanência e posição no grupo: Henrique, líder da *crew*, participava das atividades desta desde seu início e trabalhava como “oficineiro”<sup>2</sup>; e Luan ‘Seco’, compunha o grupo havia 08 anos, responsabilizava-se por avaliar o conhecimento dos demais integrantes em relação à dança e à “cultura” Hip Hop e também atuava como educador.

Dessa forma, após as entrevistas, consolidei novo período de observação no segundo semestre de 2014. Acompanhava regularmente atividades de Henrique e Seco quando não estavam com o Restinga Crew e, especialmente, quando permaneciam em seus locais de trabalho.

Todos meus registros em diário e as narrativas elaboradas por meus interlocutores foram analisados procurando problematizar as vivências de ‘provas’, no sentido atribuído por Martuccelli (2007). Passagens narradas como marcantes foram analisadas como indiciadores dos “êxitos” (ou “fracassos”) no enfrentamento dos desafios que seus contextos sociais lhes interpunham e, também, como sinalizadores das disposições e redes de pertença que suportavam seus percursos. Em que pese a similaridade das posições sociais ocupadas pelos *bboys*, o contraste das táticas no delinear de itinerários oportunizou-me ponderar as nuances das buscas por distinção, interpretando suas narrativas pessoais como expressão de processos de individuação socialmente experienciados.

### ***Do treino ao ensaio, da mimese às singularizações***

---

<sup>2</sup> Denominação utilizada por eles para designar sua atividade como facilitador em oficinas de aprendizagem em elementos do Hip Hop.

Inicialmente, a *crew* era formada apenas por jovens moradores da Restinga<sup>3</sup>, mas, em função da visibilidade obtida na cidade e também das redes de sociabilidade e trabalho de seus integrantes, passou a congregar dançarinos de diferentes bairros de periferia. O grupo mantinha ensaios regulares três vezes por semana, à noite.

Eram aproximadamente oito integrantes, com idade entre 17 e 29 anos; na maioria dos casos, com carreiras escolares fragmentadas ou interrompidas. Percebia, ademais, que entre aqueles com menos idade, a escolarização era mais bem sucedida, com vistas à conclusão do ensino médio. Os mais antigos na *crew* tiveram filhos na adolescência. Todos enfrentaram a necessidade de trabalhar precocemente em diferentes atividades precarizadas.

O grupo seguia sem qualquer tipo de fomento institucional. De outra parte, os laços entre os integrantes transcendiam as experiências de partilha e protagonismo de treinos e apresentações. Desde a convivência no grupo, formavam entre si vínculos de amizade e reciprocidade que, recorrentemente, eram reafirmados em suas falas e em publicações de redes sociais. Costumeiramente, mencionavam que a *crew* era também sua família; muitas vezes, a participação em eventos de alguns era amparada por recursos do coletivo; e, noutras situações, colaboravam com colegas de grupo, acolhendo-os por tempo indeterminado em suas casas.

#### *Nos treinos...*

Acompanhei os treinos que faziam em um ginásio municipal. As atividades aconteciam em espaço contíguo a uma quadra poliesportiva, em local aberto e podia ser acompanhado por quem quisesse. Em geral, percebia que os treinos tinham uma sequência que iniciava por alongamentos e aquecimentos. Em seguida, dedicavam-se a práticas individuais de realização e qualificação de passos, numa dinâmica persistente de tentativas e erros. Por fim, faziam uma roda de dança entre todos os presentes, quando em um círculo todos embalavam ao som da música e, paulatinamente, os dançarinos iam ao centro, faziam sua performance e provocavam um colega para que também o fizesse.

---

<sup>3</sup> O bairro Restinga, localizado no extremo sul do município de Porto Alegre, foi criado por intervenção do poder público nos anos 1960. Resultou da remoção de famílias das chamadas “vilas de malocas”, comunidades cujas habitações eram precárias e possuíam maioria de população negra. A localização de tais moradias era próxima ao centro da cidade, em área cobiçada pelo mercado imobiliário (NUNES, 1990).

Essa rotina era variável. Quando realizado plenamente, porém, o treino parecia compor uma estrutura análoga a das vivências do grupo em sua inserção no campo da dança de rua e, então, configurava-se como ensaio. Com isso quero dizer que, ao estabelecer-se uma sequência que passava da prática individual a apresentações para o coletivo, esboçava-se a organização de sua prática.

*...a mimese, a criação, as tecnologias*

Cada dançarino concentrava-se em um ou outro passo que estava tentando aprender. Eventualmente, trocavam olhares ou sinalizavam com poucas palavras a necessidade de alguma alteração de movimento a um colega. Não havia ali a figura de um educador que centralizasse as orientações. Os iniciantes recebiam orientações elementares, o estímulo para não se acanharem e, sobretudo, para persistirem. Depois, teriam igualmente que seguir repetindo e experimentando individualmente.

Na maioria dos casos, tratava-se de aprendizados por mimese, no sentido descrito por Bourdieu (1990) em relação às práticas esportivas. A visualização do exemplo e a tentativa de imitá-lo ganhava lugar importante. Assim, a presença e atuação dos mais experientes eram significativas, criando referências para apropriação de movimentos e memorização corpórea de gestos e sequências.

Para além e em articulação com a mimese contudo, o trabalho individual dos *bboys* nos treinos representava a busca pela construção de estilo, ou de *flavour*, como dizia Henrique, usando expressão corrente no meio. Alguns poderiam ser mais melódicos nos gestos, outros poderiam explorar características de elasticidade ou força. Desta maneira, os passos receberiam variações conforme as singularidades dos dançarinos. Embora o domínio dos fundamentos fosse uma busca, a aprendizagem rigorosa dos passos não se resumia a uma realização padronizada; era associada explicitamente à construção de um jeito próprio de fruição, que singularizasse o *bboy* junto aos pares.

A construção do estilo ancorava-se, ainda, em estudos. Os dançarinos despendiam bastante tempo na internet, buscando materiais (músicas, vídeos, tutoriais, etc.) que lhes informassem sobre a história da “cultura”, sobre eventos e manifestações de dança e sobre exibições de dançarinos de *break* ou outros gêneros.

Pra se inventar o passo, tu faz uma pesquisa através de um passo básico. Tu pesquisa vários vídeos de outros dançarinos pra ver a

forma como eles estão fazendo aquele passo. Daí, tu tenta errar aquele passo. Depois que eu fiz ele errado, eu vou tentar fazer ele errado o tempo todo, entendeu?, pra eu criar uma identidade. (Jean – Jan/2014)

Seus usos de recursos digitais sugeriam que poderíamos retomar ideias de Lévy (1997) acerca da noção de ‘ecologia cognitiva’. A demonstração de disposições para navegar por um ambiente hipertextual e, a partir daí, compor acervos próprios para consultas e estudos (músicas e vídeos, sobretudo) e operar na composição de seus próprios artefatos para compartilharem em rede, parecia configurar um modo preferencial de aprender, ancorado no que lhes era significativo, ambientado pelas possibilidades tecnológicas das quais conseguiam usufruir. Os integrantes do Restinga Crew, salvo em casos de mensagens curtas em redes sociais, não faziam uso muito extensivo da escrita ou da leitura. Contudo, o uso de imagens e o acesso à internet possibilitava novas bases de memória estendida para o que lhes interessava conhecer/pesquisar e, também, para o que desejavam registrar e socializar dentre suas realizações.

#### *...e a estética*

Frequentemente, meus interlocutores narravam o *break* como aquele gênero de dança cuja flexibilidade e abertura à composição mereceria destaque. Característica que podia observar nos demais elementos do Hip Hop, quando via as mixagens feitas por DJs ou, noutro exemplo, as composições de *rappers*.

A sensibilidade<sup>4</sup> que professavam se dirigia especialmente à interação com aqueles que se dispunham a partilhar momentos de dança com eles. Afirmavam sua abertura em nome das possibilidades de aprendizagem recíproca. Segundo os dançarinos, mesmo aquele que ainda não sabe poderia contribuir com um jeito de andar, com alguma ideia sobre a qual não tinham pensado. A experiência estética a que se propunham parecia se associar uma disposição ética, aberta a interações naquilo que os move e, neste sentido, respeitosa do que o outro sabe e pode dispor para a partilha desde o que lhe é peculiar.

---

<sup>4</sup> Para ‘estética’, considero, aqui, a acepção relacionada à ao termo grego ‘*aisthesis*’, que designa percepção, sensibilidade.

Afirmavam que poderiam compor sequências coreográficas com passos de diversos tipos de danças, práticas esportivas ou acontecimentos cotidianos. Neste sentido, afirmavam a necessidade de sensibilidade ao que o entorno lhes apresentasse. Penso que me falavam do que Pereira (2012) chama de uma ‘atitude estética’, como uma “atitude desinteressada, uma abertura, uma disponibilidade não para o acontecimento em si, para os efeitos que ele produz na percepção” (p. 186). Tal condição de suscetibilidade seria, para o autor, a potencializadora da experiência estética que instiga a criação.

### ***Individações em narrativa***

Os elementos que procurei destacar nas relações construídas pelos integrantes do Restinga Crew, na realização de sua prática, sinalizam para a potência de individuação daquela ambiência, dialogando, aqui, com as inferências de Martuccelli (2007). Penso que as oportunidades para aprendizagem e singularização de estilos abordadas engendraram desafios e, ao mesmo tempo, suportes desde os quais os sujeitos buscavam conquistar reconhecimento social e significar existências individualizadas. Vale analisar, agora, casos específicos desta experiência.

#### *Henrique, entre a sociabilidade e a astúcia*

Entre os *bboys* do Restinga Crew, Henrique era reconhecido como a referência para contatos, agendamentos e, também para a organização das iniciativas do grupo, dos ensaios aos eventos na cidade. À época de nossa interlocução, tinha 29 anos e vivia na Restinga, onde crescera. Tinha três filhos de seu primeiro relacionamento e, então, namorava uma *bgirl* da *crew*.

Contou-me que, no início da infância, sua família residia em parte mais abastada da Restinga e vivia sob condições econômicas estáveis. Henrique o afirmava citando que o pai possuía emprego, que tinham empregada e costumavam fazer doações no Natal. No entanto, quando o pai perdera o vínculo formal, foi preciso que se mudassem para uma casa cedida pela avó. E, então, logo após a mudança, veio a separação dos pais.

Não muito tempo depois, por volta dos seis anos de idade, sua mãe o deixou sob cuidados da avó, em outra casa. Segundo narrava, a mãe trabalhava durante o dia e, de quinta a domingo, envolvia-se com as festas e a discotecagem. Assim, permanecia sozinho em casa por várias horas, o que preocupava os familiares. Em sua narrativa, as

referências para proteção e apoio eram sua avó, com quem crescera, e seu irmão mais velho, com quem aprendera a dançar. Contudo, mantinha contato regulares com os pais e frequentava suas casas regularmente: uma composição que se aproxima às dinâmicas familiares e de circulação de crianças narradas por Fonseca (2004).

A casa da minha mãe sempre tinha muita gente. Todos os amigos do meu irmão, que dançava. Tinha amigos da minha mãe. E sempre tinha música. Minha mãe tinha um estúdio de som. Faziam festa, discotecava. Eu era pequeno e ficava sentado no sofá e eu via eles se preparando. Era som alto, minha mãe dançando. (Maio/2014)

Enfatizou que, logo cedo, teve contato com a música, com a dança e com a circulação de amigos em casa. Contudo, apesar dos convites do irmão para que praticasse dança em suas oficinas, resistiu a começar. Dizia ser “gordo” e sentir-se constrangido. Já escutava *rap* desde criança e desejava destacar-se cantando. Quando um amigo de sua idade, então com aproximadamente 15 anos, decidiu aprender *break* e o convidou para acompanhá-lo, encorajou-se a tentar.

Enquanto narrava seu itinerário na aprendizagem da dança, fez uma das poucas menções à escola. A custa de certo esforço, conseguiu aprender os passos, mudando sua condição física inclusive. Á época então, soube da existência de uma oficina de dança na escola pública onde estudava. Passou a integrar as aulas, assessorando o educador no ensino dos colegas. Conforme contava, o espaço escolar teria sido, assim, o primeiro cenário onde obtivera significativo reconhecimento público pelo que fazia; o lugar vivenciado com timidez passou a local de destaque entre os colegas.

Coincide com a imersão e destaque na dança o nascimento do primeiro dos três filhos. Junto a isso, veio a necessidade urgente de trabalhar, o que lhe conduziu a uma série de atividades informais e precárias e ao abreviamento da trajetória escolar, encerrada no primeiro ano do ensino médio. Em relação a esta última, Henrique não parecia demonstrar vínculos significativos e se resumia a mencionar casos associados à sociabilidade com colegas e/ou de visibilização pela dança.

Contando com o apoio de familiares para suprir a subsistência dos filhos, e apesar da condição precarizada, Henrique permaneceu praticando dança e, conforme assinalava, frequentava rigorosamente os treinos do grupo ainda em formação. A esta

altura, sua rotina estava sobremaneira organizada em função das atividades da *crew*. Os colegas e amigos frequentavam sua casa regularmente e permaneciam até tarde da noite, assistindo vídeos e conversando sobre suas atividades; em alguns casos, chegavam a residir com ele por algum tempo.

Logo após a constituição do Restinga Crew, em 2003, o *bboy* conseguiu a primeira inserção como oficinairo de dança em um projeto assistencial. Em depoimento bastante reflexivo, a relação com a prática é narrada em diferentes fases.

Quando eu comecei a dançar eu queria desenvolver os movimentos que eu via nas fitas cassete, entendeu? Eu queria usar mais os meus braços, porque eu não gostava daquela coisa de colocar as costas no chão. O segundo interesse porque eu queria dançar: um comecei a ficar muito conhecido e dava muito ‘pé quente’ com as gurias. Como eu era muito gordinho, eu no colégio não tinha essas coisas de ter namorada. E o terceiro momento, eu queria ganhar mais dinheiro com o que eu gostava de fazer. Esse momento foi que me levou a elaborar coreografia, procurar conhecimento, participar de campeonato.

O depoimento atual de Henrique traz uma elaboração narrativa de diferentes momentos em sua trajetória, sinalizando para intentos continuados de distinção articulados aos contextos relacionais em que se situava. Seus relatos indicavam que a dança de rua, na qual contava com aportes da socialização familiar, foi o espaço onde construiu distinção. A prática da dança gestada nas iniciativas do Hip Hop, ao que parece, constituiu-se como a arena onde encontrou, articuladamente, suportes e ‘provas’ que oportunizassem reconhecimento social; arena na qual participa procurando tomar posição e singularizar-se.

Refiro-me à participação individual e grupal nos campeonatos e/ou na organização de eventos, mas também às inserções logradas e táticas produzidas por Henrique. As atividades como oficinairo eram sua principal fonte de renda na época em que dialogávamos. Nela, posicionava-se procurando replicar e ampliar as vivências de sociabilidade, fruição e reconhecimento que experienciara em seu itinerário. Neste sentido, contava ele que um de seus objetivos em trabalhar como educador residia em divulgar o Restinga Crew e conquistar novos dançarinos para o grupo.

Eu pensava em dar aula de dança porque eu queria ter mais dançarinos, entendeu?! Ir pros lugares e trazer mais pessoas para o Restinga Crew. Ampliar a rede e hoje a gente não tem gente só da Restinga. Aonde ia o Restinga Crew eu sempre dava um jeitinho de colocar os meus alunos para apresentar.

Contara-me, certa vez, que teria chegado à prática educativa por conta das necessidades e oportunidades que surgiram. Então, dadas as circunstâncias, teria criado um jeito de trabalhar. Nas oficinas conduzidas por ele no contra turno das aulas de uma escola pública municipal, percebia que procurava instaurar um programa de trabalho orientado às festividades escolares. Ensinava passos básicos para que, compondo uma sequência, os alunos pudessem apresentar em eventos.

Se a instituição escolar agregava o *break* como uma técnica apenas, ou tinha o intuito de atender os alunos nominados como “agitados” ou “problemáticos”, a despeito da “cultura” a que se vinculava a dança para o *bboy*, ele não parecia tomar isso em consideração. Seu trabalho se prestava a garantir (financeiramente, sobretudo) a vivência daquilo pelo que a identidade preferencial mais clamava. Não percebia identificação de Henrique com a dinâmica escolar e, como sinalizado acima, ele se ocupava mais de fazer da atividade como educador o espaço para suas iniciativas.

De toda forma, sua tomada de posição não impede de observarmos os logros alcançados a partir do capital cultural acumulado em suas práticas informais de dança, fruição e sociabilidade.

Conservando en primer los cambios históricos y los inevitables efectos del diferencial del posicionamiento social entre los actores, las pruebas permiten justamente dar cuenta de la manera en que lo individuos son producidos y se producen.  
(MARTUCCELLI, 2007, p. 112)

### *Seco, Hip Hop e a distinção pelo conhecimento*

Quando ia aos ensaios do Restinga Crew, Seco era aquele que se preocupava em se aproximar de mim e explicar o que o grupo fazia, articulando várias informações sobre tipos de passos, gêneros de dança e “cultura” Hip Hop. Tinha 25 anos de idade e

era casado há dois. Integrava o Restinga Crew fazia oito anos e trabalhava como educador em uma escola pública municipal, vinculado ao Programa Mais Educação, atendendo crianças no contra turno das aulas.

Seco passou a infância no bairro Lomba do Pinheiro, localidade de periferia de Porto Alegre. Não conheceu seu pai; vivia apenas com a mãe, que precisava deixá-lo sozinho em casa para ir trabalhar. Conversando comigo, lembrava que esperava ela sair para o trabalho e logo ia para a casa de um vizinho, para jogar videogame. Contou-me que não ia à escola e ficava nas ruas próximas de sua casa.

Segundo narrava, a liberdade com que conduzia seu tempo teria sido censurada quando sua mãe, preocupada com riscos da permanência na rua, levava-o para viver com os avós na cidade de Sapiranga, na região metropolitana de Porto Alegre. Lá, os avós passaram a disciplinar sua rotina e, em especial, sua frequência escolar. Neste sentido, seu depoimento dispunha o avô como importante figura moral.

Ela falou que eu ia passar as férias com os meus avós e ela já me mandou de mala e cuia pra lá. Eu tinha oito anos de idade [...] Hoje eu agradeço ela porque se não fosse pela minha mãe com certeza hoje, cara eu vou ser bem sincero, eu ia ta morto ou ia ta envolvido nas drogas certamente. Aí, eu tive uma coisa sempre comigo, uma coisa que eu levei do meu vô que é “se você tem respeito você vai a qualquer lugar”. (Abril/2014)

Porém, isso não teria feito com que ele conduzisse a escolarização com mais atenção. Contava que era um aluno muito agitado e não tinha desempenho satisfatório. É interessante ressaltar, no entanto, que, diferentemente de Henrique, Seco trouxe espontaneamente a instituição escolar para a narrativa de seu itinerário, e o fez várias vezes. Não deixava de demonstrar, além disso, certo constrangimento ao declarar que tinha encerrado sua carreira escolar no primeiro ano do ensino médio, em decorrência da necessidade trabalhar.

Lá na escola, uma professora viu que eu era muito agitado e resolveu botar eu num projeto. E nesse mesmo projeto entrou um outro aluno e ele já dançava *break* [...] Aí, depois ele me

convidou pra treinar na casa de um amigo dele. Quando eu comecei nessa febre de dança foi onde que eu mudei, eu comecei a fazer as coisas em sala de aula, porque eu não queria que as professoras me barrassem na hora do recreio, porque o recreio era o auge!

Foi na escola que tomou contato mais direto com a dança, aos 16 anos. A possibilidade de protagonizar atividades em relações com outros jovens fez-se significativo na narrativa de Seco (assim como na de seu colega Henrique). Neste contexto, uma “boa” relação com a disciplina escolar passou a elemento estratégico, mas, vale considerar, a trajetória narrada por meu interlocutor indica que isso não implicou maior identificação com os propósitos escolares. Isso teria lugar em sua narrativa como decorrência de seu recente retorno ao espaço escolar, como educador.

Por volta de seus 17 anos, voltou a morar com a mãe, em Porto Alegre. Trabalhava em restaurantes *fastfood*, onde reclamava ter sido sobrecarregado com funções operacionais múltiplas e intensificadas, mas que mantinha pela necessidade de ajudar nas finanças da casa. Seguiu envolvido com atividades do Hip Hop: procurava e assistia vídeos na internet, escutava e colecionava músicas e seguia praticando passos de *break*. Então, em 2006, tomou conhecimento da existência do Restinga Crew por intermédio de um programa de TV regional. Decidiu procurar o grupo em uma apresentação que faria na Usina do Gasômetro (ponto cultural e turístico da cidade).

A integração à *crew* foi facilitada pelo domínio de dança que já possuía. Disse-me com orgulho que, na ocasião, o grupo não considerou necessário fazer uma votação, como era praxe. Sua fala sinalizava ainda para o quanto aquele teria sido um espaço de forte identificação. Encontrara estímulo para seguir em atividade que gostava e, além disso, teria encontrado uma forma de singularização: Seco não costumava realizar passos acrobáticos; dedicou-se à aprendizagem de fundamentos do *break* e, principalmente, a buscar conteúdos sobre o Hip Hop.

Olha eu vou te dizer, eu particularmente sou bem diferente dos guris porque eu foco muito no conhecimento. Então, eu sou muito aquele que é “Ó, tu quer ser parte do grupo então tu começa estudando”. O nosso grupo a gente tem a sistemática. Eu faço isso com eles de estudar, a gente faz prova.

O artifício da avaliação de conhecimentos, mais comum em espaços educativos formais, teve sua implementação incentivada por Seco. A prova representava condições socialmente exigidas para atuação naquele espaço de ação, e com um nível de explicitação incomum nas relações que observava entre os *bboys*, geralmente organizadas desde critérios tácitos, tratados na informalidade das deliberações orais.

A distinção pela demonstração de conhecimento ganhava importância no itinerário de realizações que tinha construído e, como modo singular de lograr êxitos, constituiu-se como mote de sua identificação. Uma configuração possibilitada, ademais, pela ambiência hipertextual das tecnologias de informação e comunicação (LÉVY, 1997), que Seco usufruía de maneira intensa.

Este *bboy* parecia expressar tal característica em seu corpo, nas inúmeras tatuagens que explicava reflexivamente, elaborando com detalhe motivações e conteúdos relacionados aos símbolos que trazia consigo. Os elementos do Hip Hop, a alusão à família e signos de superação às adversidades se faziam presentes em suas explicações, como parte da multiplicidade de uma identidade em narrativa.

O ‘Hip Hop’ foi a primeira tatuagem que eu fiz. Eu tava começando. Aqui, as iniciais de cada membro da minha *crew*. O ‘RC’ é Restinga Crew. A ‘nota musical’ relacionada à música. Aqui, minha mãe, eu e minha irmã, eterno! O ‘S’ de sabedoria; muito importante, o ‘S’ também do nome da minha mãe, que é Sandra e, aí, é um ‘S’ em estilo grafite também. A ‘caveira’ e a frase ‘*Bboy or die*’, que é “*bboy* até a morte”. Aqui, são duas tampinhas de spray, que querem simbolizar um o grafite e o outro a dança. Aqui na orelha tem o ‘desenho do coringa’, mas é uma coisa minha, porque eu sou muito fã do coringa, eu acho muito interessante a história, não pelo que ele faz com a humanidade, mas pelo jeito que ele lida com diversas situações. Uma coisa que o *Batman* não consegue tirar dele é o sorriso, mesmo que ele esteja na pior, nunca consegue tirar o sorriso dele. Na barriga, tenho Restinga Crew tatuado: Restinga Crew é família.

Seco trabalhava como oficinairo há aproximadamente quatro anos. Deprendia-se de seus depoimentos que os saberes desenvolvidos desde suas leituras e pesquisas (na internet, sobretudo,) teriam sido suportes importantes para manutenção de seus vínculos de trabalho. Muitas vezes, precisou elaborar projetos e currículos para se candidatar a vagas como oficinairo, noutras, necessitava elaborar conteúdos para suas aulas, e teriam sido as disposições construídas nas buscas por informações sobre Hip Hop e dança os potencializadores de seu capital cultural.

Entretanto, percebia que Seco tinha sua identidade tensionada na interface entre as práticas como *bboy* e como educador, nos moldes de um “jogo do eu”, como assinalado por Melucci (2004). Em todos os locais que o encontrava, via-o vestido como ativista do Hip Hop (tênis com cadarços largos, camiseta grande e serigrafada, boné, etc.), mas na escola tinha atitude diferente de quando estava com seu grupo. Suas falas eram menos incisivas, sua gestualidade mais contida. Não se apagavam as marcas de sua pertença preferencial, visualizadas nas roupas e nas tatuagens. No entanto, ele também demonstrava desejo de reconhecimento pela qualidade de seu trabalho no espaço escolar. Para os professores, distinguia-se como oficinairo de Hip Hop, mas seu depoimento indicava iniciativas orientadas a consolidar posição naquele *locus*.

Eu cheguei pra ela e perguntei: “professora, eu quero que a senhora me analise. Como foi a minha estadia aqui na escola? O que a senhora acha que eu posso melhorar, o que a senhora acha que eu tô bom? Eu não digo na forma de ensinar Hip Hop, até porque a senhora não conhece Hip Hop, mas digo no sentido de trabalhar com as crianças”.

Seco tinha por rotina acompanhar grupos de crianças ou adolescentes no contra turno das aulas. Como acontecia com seu colega Henrique, não gozava do status de professor, era educador ou oficinairo. Contava que não havia reunião com professores, embora o tivesse solicitado e que alguns professores não gostavam das práticas em contra turno, porque geravam movimentação e ruído que, supostamente, atrapalhariam as aulas. Além disso, as oficinas que realizava não eram articuladas a conteúdos curriculares ou a práticas de docentes nas disciplinas. Indiciava-se certa hierarquização

entre capitais culturais e o trabalho que realizava parecia instrumentalizado sob o intento de oferecer alternativas de ampliação do tempo de permanência na escola.

Como a escola já tem regras que não pode isso, não pode aquilo, é assim, assim, assim, que tu tem que fazer o A, o B e o C. Pra mim, seria complicado trabalhar com as crianças livres aqui e todos os outros cursos. Todo mundo padrão, então eu tenho que me adequar no padrão também.

Sua oficina na escola diferia muito das dinâmicas dos ensaios do Restinga Crew. Havia uma programação de ensino de passos detalhados em pequenos movimentos, que, em aula, os alunos podiam repetir, imitando o oficinairo e seguindo suas orientações. Tempo e frequência eram controlados, como de praxe entre as atividades escolares, e quando Seco oferecia a alternativa de um tempo para experiência individual, os alunos preferiam fazer coisas distintas da dança (brincar, correr, conversar, sair da sala, etc.). A atuação de meu interlocutor parecia reconfigurada pelo contexto institucional.

De toda forma, embora tivesse reservas em relação às assimetrias das relações na escola, de maneira um tanto pragmática, sua tomada posição se orientava a fazer daquele espaço um lugar de reconhecimento, ampliando seu espaço de possíveis.

### **Considerações finais**

A partir da narrativa sobre as dinâmicas instauradas coletivamente nas atividades do Restinga Crew e sobre as trajetórias de dois dos *bboys* que integravam o grupo, enfatizei argumentos sobre as possibilidades de individuação instigadas no âmbito da dança, conforme os sujeitos a integravam em seus espaços de possíveis.

Tomando os itinerários narrados foi possível observar que os dançarinos conseguiam não só lograr espaços para pertencas e singularizações, mas, também, acumular capitais culturais que lhes oportunizassem ocupações profissionais mais aproximadas do que desejavam fazer e desde as quais conseguissem posicionar-se. Aqui, podemos considerar que, pela prática da dança, encontraram espaço de construção de autonomia e ampliaram suas possibilidades de independência, tomando aqui a problematização apresentada por Pappámikail (2012).

Em que pese as condições econômicas e culturais adversas das localidades de origem de meus interlocutores, a expressão no Hip Hop garantiu redes de sociabilidade e de reciprocidade propícias à produção de táticas para distinção individuais. Contudo, a articulação entre individuação e autonomia não prescindia de laços institucionais, organizando-se mais na integração (e tensão) de âmbitos institucionalizados e redes informais operada pelos sujeitos em seus percursos e nas “provas” pelas quais passavam.

O trânsito de meus interlocutores por diferentes espaços, impelidos pelas necessidades ou instigados pelo desejo, parece compor o cenário em que recorrentemente elaboravam suas pertenças, lançadas na profusão das falas sobre o que faziam, sobre os anseios e sobre as expectativas em suspenso; comunicadas na delimitação de identidades preferenciais em roupas, gestos, tatuagens e passos de dança. Não raro, percebia que objetivavam com significativa facilidade seus itinerários, narrados como trajetórias prenhas de realizações e à espera de êxitos que sigam integrando pertença coletiva e reconhecimento de suas individualidades.

### **Referências**

- BOURDIEU, Pierre. Programa para uma sociologia do esporte. In: BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 207-220.
- CAMARANO, Ana Amélia. **Transição para a vida adulta ou vida adulta em transição?** Rio de Janeiro: Ipea, 2006.
- CASTELLS, Manuel. A transformação do mundo na sociedade em rede. In: CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 157-174.
- FONSECA, Cláudia. **Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 90-113.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- MARTUCCELLI, Danilo. **Cambio de rumbo: la sociedad a escala del individuo**. Santiago: LOM, 2007.
- MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2004.
- NUNES, Marion. **Restinga – Memórias dos bairros**. Porto Alegre: PMPA, 1990.

OLIVEIRA, Patrícia. Para além do Hip Hop: juventude, cidadania e movimento social. **Motrivivência**, ano XVI, n 23, dez/2004, p. 61-80.

PAPPÁMIKAIL, Lia. Juventude(s), autonomia e sociologia: redefinindo conceitos transversais a partir do debate acerca das transições para a vida adulta. In: DAYRELL, Juarez et al. (org.). **Família, escola e juventude: olhares cruzados Brasil-Portugal**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 372-393.

PEREIRA, Marcos V. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Pro-posições**, Campinas, n. 01 (67), jan-abr/2012, p. 183-195.

VIERA, Maria M. Incerteza e individuação: escolarização como processo de construção biográfica. In: DAYRELL, Juarez et al. (org.). **Família, escola e juventude: olhares cruzados Brasil-Portugal**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 276-297.