

MULHERES NA DANÇA DO MOVIMENTO HIP HOP: A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO REFLEXIVO A PARTIR DE UMA NOVA PEDAGOGIA DE GÊNERO

Ana Paula Alves

Universidade Gama Filho

E-mail: alvespnana@hotmail.com

Déborah M. Moraes

Resumo: O estudo interpreta as razões que levam jovens mulheres de Pedra de Guaratiba, periferia oeste do Rio de Janeiro, a se envolver com a dança do movimento hip hop. O grupo é singular, pois 70% são mulheres que dançam o break genuíno. A pesquisa segue proposta de Análise do Discurso do Sujeito Coletivo, que opera um "triálogo" entre o discurso dos sujeitos individuais, sujeito coletivo e etnografia. Os resultados confirmaram os motivos da predominância das mulheres, que dançam pela fruição e pela superação da força por meio da técnica. A motivação para o break, acolhida e estimulada pelos líderes, mostra uma disputa de gênero, em que as dançarinas se incluem a partir da construção de um projeto reflexivo do eu e do pertencimento a um grupo. A proposta favorece a autocrítica feminina na execução do break, mostra o orgulho que o movimento das dançarinas provoca nos líderes e contribui para a valorização da coletividade.

Palavras-chave: mulheres; dança; hip hop; sujeito reflexivo; pedagogias de gênero.

Introdução

O movimento urbano e cultural *hip hop* foi criado nos Estados Unidos, na virada da década de 1960 para a década de 1970, na cidade de Nova Iorque, no bairro do Bronx, por jovens negros, caribenhos e hispânicos que se encontravam em situação de pobreza e segregação. O jamaicano Kool Herc e seu discípulo Grand Master Flash começaram a promover bailes de rua nesse bairro com a utilização de técnicas diferentes de manipulação das aparelhagens de som. Essas técnicas trazidas da Jamaica, junto com a tentativa de prolongar trechos mais marcados das músicas para valorizar a nova forma de dançar dos jovens, deram origem às batidas, mixagens e quebradas de um estilo musical que passou a ser conhecido como *rap*. Muitos jovens que frequentavam as festas desenhavam nas paredes, outros cantavam e começavam a apresentar um jeito próprio de se vestir que os identificava enquanto grupo. Os bailes se configuravam, então, como um grande encontro artístico e cultural.

Os jovens passaram a utilizar diversas atividades artísticas no enfrentamento das adversidades 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. Conforme se vê, o *hip hop* é um movimento negro juvenil, de afirmação e valorização afrodescendente.

No Brasil, segundo Kehl (2000), o *hip hop* surgiu nos bairros da periferia de São Paulo, nos bailes *black*, na década de 1970. Em 1984 começou a ganhar evidência com a organização de um encontro de *hip hop* na estação de metrô de São Bento, que contou com a participação de vários grupos de *break*, grafiteiros, cantores de *rap* e *disk jockeys*. Na década de 1990 teve sua explosão no país com a entrada do *rap* na mídia.

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 os movimentos coreografados do *street dance*. As competições ou batalhas são de *break*, assim como seus praticantes são chamados de *b-boy* (*break-boy*) e *b-girl* (*break-girl*).

Embora seja em São Paulo que o *hip hop* brasileiro apresenta maior expressão, no Rio de Janeiro o movimento também desenhou sua história. Segundo Herschmann (2005), sua origem vem dos bailes *funk*, intitulados “Bailes da Pesada”, transferidos da zona sul para o subúrbio da cidade na década de 1970. Com a influência do *soul music*, os bailes começaram a apresentar um novo perfil e passaram a ser chamados de “*Black in Rio*”.

Após o modismo da discoteca e o período de repressão que provocaram uma queda desses bailes, o subúrbio voltou a apreciar a música negra com a introdução dos bailes do estilo charme. Em 1980, vários elementos advindos do movimento *hip hop* americano foram introduzidos nas festas e o *funk* nacional começou a ganhar evidência. O *hip hop* passou a fazer parte da dinâmica dos bailes *funks* cariocas, porém não se percebe uma junção dos estilos como Herschmann (2005) explica:

[...] não se podia afirmar que o mundo *funk* carioca fizesse propriamente parte da cultura *hip-hop*... estava em andamento um intenso processo de apropriação dos consumidores cariocas que determinou similaridades mas, principalmente, diferenças entre o “*funk* nacional” e o *hip-hop* em geral [...] (p.25)

À medida que foram se nacionalizando, o *hip hop* começou a se distanciar do referencial *funk*, construindo um perfil politizado. Assim, o *hip hop* brasileiro pretende discutir a identidade juvenil negra, combater as desigualdades sociais, mobilizar novos comportamentos e estimular a reação crítica.

O termo *break*, idealizado pelo DJ Kool Herc, nos anos 1970, define-se como trecho de maior impacto de uma música que valoriza mais a 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 *eletroboogie*, com movimentos robotizados; o *up rock*, o sapateado do *break*; e o *breakdancing*, que são os movimentos acrobáticos e giros no solo. Os primeiros dançarinos brasileiros de *break*, segundo Lodi (2005), tiveram origem nas equipes de dança *soul* dos bailes *blacks*, organizados pela equipe *Black Power*, em São Paulo. Ao dançarino Nelson Triunfo foi dado o título de criador do *break* no Brasil.

Conforme pudemos constatar em etnografia, os dançarinos de *break* costumam acrescentar passos de capoeira, a que aderem para adicionar um estilo nacional à dança e evitar a simples cópia dos passos americanos. Nos eventos de rachas ou batalhas, os grupos se enfrentam dançando. Estes se dão

em uma roda em que cada grupo apresenta movimentos em conjunto, em dupla ou individualmente, sempre tentando superar, "esculachar"² o oponente.

O *hip hop*, em parte por ser uma cultura de rua, apresenta alta predominância masculina. Esse fato pode ser comprovado por meio do levantamento dos estudos acadêmicos dos últimos dez anos – Fleury (2006), Reckziegel (2005), Lodi (2004), Magalhães (2002), Vilela (1998).

O *break*, por ser composto de movimentos vigorosos e de força, supostamente não favoreceria a presença feminina. Nos grupos estudados por Weller (2005), a participação feminina 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. Nas teses e dissertações existentes sobre o *break*, a mulher não é objeto de estudo e, no movimento *hip hop* como um todo sua participação só é tema central em quatro estudos num grupo de oitenta e sete: Matsunaga (2006), Lima (2005), Magro (2003) e Magalhães (2002).

Porém, esse movimento se configura de maneira peculiar em Pedra de Guaratiba, bairro da periferia oeste do município do Rio de Janeiro, que apresenta cerca de 80 jovens participantes do *hip hop*, com o predomínio absoluto de mulheres (70%), que praticam o *break* genuíno.³

Uma aproximação do campo

Desde os anos 1990, esta antiga colônia de pescadores, localizada entre os manguezais e o mar, sofre os efeitos da poluição. Suas praias de lama, que atraíam muitos turistas, se encontram impróprias para o banho devido ao excesso de esgoto. A atividade da pesca e o comércio dos restaurantes sofreram acentuada queda e deixaram de ser as atividades principais da população local.

Segundo dados do IBGE (2000), o bairro possui grande concentração de jovens na faixa etária de 12 a 14 anos, perfazendo 2.500 dos 9.693 residentes do local, constituídos na sua maioria de negros e nordestinos. O nível econômico é baixo, pois 68% da população vive com rendimentos mensais entre um quarto e um salário mínimo e meio. A infraestrutura é precária, com muitas

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.

áreas invadidas e com uma parte da floresta de manguezal aterrada por posseiros. Formam-se na região comunidades empobrecidas sem condições de saneamento básico, sem abastecimento de luz e água, sem calçamento e com insuficiência de moradias dignas.

Apenas duas das cinco escolas existentes são de fácil acesso à população, por serem de “beira de estrada”. As demais estão localizadas em morros ou áreas que não são atendidas pelo transporte coletivo, o que provoca uma grande desmotivação para o estudo. A comunidade conta com o apoio social da Fundação Xuxa Meneguel, que se configura como um grande expoente do trabalho assistencial local⁴ com quase 500 alunos, que a frequentam fora do horário escolar.

Entendemos 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 a respeito das desigualdades sociais⁵. Com quatro jovens atores sociais na liderança, cerca de 80 membros e o *break dance* como atividade principal, o Instinto Corporativo (nome fictício) é o maior grupo de *hip hop* em número de mulheres do município, 54.

O movimento foi criado em 1998 por dois líderes de galeras, com uma formação inicial de quatro homens, residentes em Pedra de Guaratiba. Começou a ser reconhecido dentro do movimento *hip hop* da cidade do Rio de Janeiro em 1999, a partir da participação e conquista dos primeiros lugares em batalhas de *break*. Com a visibilidade alcançada e com o reconhecimento local como resposta ao interesse dos jovens, surgiu nos líderes a vontade de ensinar o *break* para os jovens do bairro. Montaram, então, uma oficina da dança que era oferecida na praça principal. Seus integrantes tinham a intenção de ocupar o espaço ocioso. Os líderes hoje afirmam que também desejam contribuir para a formação de sujeitos críticos e incentivar bons hábitos. Em 2000, por motivos práticos, o grupo começou a agregar mulheres à sua formação. Seus integrantes queriam participar de competições de duplas, chamadas de Batalhas *Bonnie & Clyde*, um homem e uma mulher dançando juntos. Como não havia meninas no grupo, começaram a estimular a entrada de mulheres nas

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 haver 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 preferia.

oficinas. Embora esse tipo de competição não seja mais promovido, o grupo, hoje com predomínio feminino, continua estimulando a entrada de mulheres, que participam de todas as atividades, com excelente desempenho na dança individual e nas batalhas em grupo.

O Instinto Corporativo tem características singulares. Sem sede própria, propõe-se expandir o movimento por meio da criação de espaços comunitários no bairro e da preparação de 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 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 Meneguel, 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 e os jovens dançam, junto com eles ou sozinhas.

O objetivo do presente estudo é descrever e interpretar as razões que levam esse grupo de jovens mulheres do bairro de Pedra de Guaratiba a se envolver com o *break dance* e permanecer nessa dança de características masculinas. E analisar a construção de uma identidade reflexiva em que essas jovens são sujeitos de sua própria história promovendo a inclusão social.

O sujeito reflexivo e a exclusão social

O dinamismo da alta modernidade apresenta características que afetam a construção da nossa identidade, os ambientes de risco e os mecanismos de confiança. A reflexividade,⁶ para Giddens (2002), é a mais importante dessas características. A modernidade reflexiva constrói o futuro a partir do conhecimento presente e não na expectativa do que ainda está por acontecer. Com relação ao eu, ela penetra seu núcleo e associa suas mudanças às conexões sociais estabelecidas em um meio global:

A reflexividade da modernidade se estende ao núcleo do eu... Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social. (p. 37)

⁶ Giddens(2002) define reflexividade como a intensa revisão dos aspectos da atividade social e das relações materiais a partir de novos conhecimentos e informações.

As atividades diárias são monitoradas reflexivamente pelo agente que apresenta como características de suas ações a consciência reflexiva⁷ e a consciência prática.⁸ Estas ancoram cognitivamente e emocionalmente a segurança ontológica responsável pelo sentido de continuidade e ordem nos eventos sejam eles imediatos ou não.

A segurança está relacionada à confiança e ao risco presentes nas atividades diárias. A confiança básica liga a orientação emocional e cognitiva às relações com os outros, com os objetos e com a autoidentidade. Ela também age como um mecanismo de seleção dos riscos envolvidos nas ações e interações do cotidiano que, para Giddens (2002), é um mecanismo de enfrentamento com confiança, ansiedades e rotinas muito ligadas entre si.

Tomar conta de nossas próprias vidas envolve riscos que se referem a adversidades analisadas em relação ao futuro, ao mesmo tempo em que geram entusiasmo e aventura. Em seu livro *Mundo em descontrolado*, Giddens 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.

A autoidentidade reflexivamente construída é a identidade do eu que deve ser criada e sustentada rotineiramente nas atividades reflexivas dos sujeitos. Ela torna a pessoa capaz de manter uma narrativa em curso em contextos diferentes. Segundo Giddens (2002), a autoidentidade:

É o eu compreendido reflexivamente pela pessoa em termos de sua biografia.

A identidade ainda supõe a continuidade no tempo e no espaço: mas a autoidentidade é essa continuidade reflexivamente interpretada pelo agente. Isso inclui o componente cognitivo da pessoa... A capacidade de usar o "eu" em contextos diferentes, características de toda cultura conhecida, é o traço mais fundamental das concepções reflexivas da pessoa. (p. 54)

A busca da autoidentidade é um problema moderno. O que o sujeito se torna depende de como reconstrói sua história cotidiana. Sua reflexividade é contínua e se estende ao corpo como um sistema de ação.

⁷ Conceito descrito por Giddens (2002) como o monitoramento contínuo das circunstâncias das atividades humanas. Sempre discursivo, o sujeito se perguntado faz interpretações de suas ações e comportamentos.

⁸ A consciência prática, segundo Giddens (2002), permite a concentração nas tarefas que estão pela frente.

Na alta modernidade, com a nova organização do tempo e espaço, o eu passa por muitas mudanças: a influência da mídia nas escolhas, por alterar a geografia da vida social; a pluralização dos mundos de vida, o que inclui principalmente a diferenciação do público e do privado; a necessidade de um planejamento de vida e a primazia dos estilos de vida.⁹ As relações com o grupo, a visibilidade de modelos, a conjuntura socioeconômica e as oportunidades de vida influenciam as escolhas dos estilos de vida:

[...] 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.

[...] Em tais situações, a constituição reflexiva da autoidentidade pode ser exatamente tão importante quanto nos estratos mais prósperos, e tão fortemente afetada por influências globalizantes. (GIDDENS, 2002: 84)

A composição do projeto reflexivo do eu pode contribuir para a inclusão social. Segundo Stoer et al. (2004), o par inclusão/exclusão social¹⁰ produz impacto em diferentes contextos: no corpo, na identidade, no trabalho, na cidadania e no território.

Na alta modernidade, o corpo não é apenas morada da alma ou um objeto. Ele é parte central do sujeito reflexivo. Embora tenha características que marcam seus lugares de inclusão/exclusão como etnia, gênero, idade, origem social, estatuto econômico e pertencimento a uma subcultura, o próprio corpo reconceitualizado passa a exprimir agência e ser peça chave do eu. Esse corpo autônomo encontra nas manifestações populares um espaço para vestir códigos próprios e promover resistências que para Stoer et al. (2004):

[...] lhe dão caráter de "fora do poder" e mesmo de "contra poder". São práticas em que o corpo desafia, pela sua negligência, caricatura, distorção, manifestação de sexualidade criação de novos significados etc. uma não aceitação, uma não conformação com os valores que dele seriam esperados. O corpo é, assim, não só a sede da experiência no mundo mas muitas vezes o lugar da resistência a uma ordem social que a pessoa ou os grupos não querem aceitar [...] (p. 35-36)

Dessa maneira, a identidade é um processo de criação de sentido individual e coletivo no qual a reflexividade assume centralidade. Ela passa a ser determinada cada vez menos pelos espaços que contextualizam sua construção

⁹ Giddens (2002) define estilos de vida como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só por preencherem necessidades utilitárias, mas por dar forma material a uma narrativa particular de auto-identidade. Os estilos de vida são práticas rotinizadas reflexivamente abertas.

¹⁰ Para Stoer a exclusão social é a "invisibilidade" das pessoas e dos grupos ignorados ou marginais.

e cada vez mais pelos agenciadores desses espaços. A capacidade de intervenção nos processos de construção identitária pode levar à rejeição desses espaços.

O território, definido como espaço de construção social, encara um processo de desterritorialização com uma nova afirmação das relações sociais. Estas se tornaram territórios heterogêneos e virtuais de uma sociedade em rede sem identidades baseadas no local, mas sim, nos estilos de vida e crenças compartilhadas. É a reinvenção do lugar sem território no qual estar fora da rede é ser excluído.

Material e Método

A nova proposta metodológica de Análise do Discurso do Sujeito Coletivo tem como caráter original operar um "trialogo" entre o discurso dos sujeitos individuais, sujeito coletivo e etnografia, com o objetivo de provocar maior densidade nas ideias em que há consenso e maior nitidez nas discordâncias.

A partir da escolha do tema delimitado, surgem as questões iniciais que norteiam a formulação do objetivo. A definição do grupo amostral permite identificar os informantes de elite, que trazem dados significativos sobre o tema pesquisado. Esses são entrevistados individualmente, com perguntas de roteiro semiestruturado, que correspondam às questões levantadas e atendam ao objetivo. As entrevistas são transcritas e uma síntese interpretativa, de períodos curtos, é produzida pelo pesquisador.

O procedimento a seguir é a organização de um grupo focal, de quatro a 12 participantes, comprometidos com o tema, contendo preferencialmente os informantes de elite entrevistados. Um período da síntese interpretativa é lido para provocar a opinião do grupo sobre a questão; esgotada a discussão, o entrevistador introduz outro período para nova discussão, até que toda a síntese seja discutida. A entrevista em grupo focal é transcrita, e as partes que respondem às questões do estudo são iluminadas.

Após análise detalhada das partes iluminadas, o pesquisador produz uma edição dos trechos em que os membros do grupo focal produzem informação relevante para os efeitos do projeto. Para essa edição, o pesquisador suprime as partes que não contêm informação importante e que são produzidas para conduzir o fluxo das ideias. Contam-se aí: repetições, falsos começos, recomeços, gaguejos, hesitações, alongamentos. As falas são agrupadas sem definição dos entrevistados, uma vez que se trata do discurso do sujeito coletivo. Uma síntese

dos dados encontrados é realizada, para posterior interpretação dos resultados em relação ao tema. Por ser uma nova proposta metodológica, cabe ao pesquisador descrever os resultados da utilização do método.

Portanto, o fluxo do trabalho, nesta metodologia, é o seguinte: tema, objetivo, *corpus*, questões centrais, seleção dos informantes de elite, gravação, transcrição, "iluminação" e síntese das falas desses informantes. Definição do grupo focal, leitura dos períodos da síntese, com convite a discussão, gravação das falas, transcrição, edição, síntese e interpretação final. Os anexos contêm a transcrição das entrevistas individuais e do sujeito coletivo.

Partimos de quatro entrevistas individuais, com informantes de elite, Marcos, Bruno, Flávia e Carla (nomes fictícios).

Síntese das entrevistas de elite

A participação de mulheres no *break* é motivo de orgulho para os homens, pelo fato de elas mostrarem desempenho excelente numa dança de preferência masculina. Para as meninas, eleva a autoestima ao mostrar que as mulheres têm capacidade de dançar. Alguns garotos de outros movimentos *hip hop* têm um certo preconceito em relação às mulheres no *break*. A execução dos movimentos, para os homens, depende de força. Já para as mulheres, a técnica é mais importante. É aí que elas são melhores do que os homens. Os homens líderes ganham visibilidade por meio da dança e do seu ensino às mulheres. Estas, por sua vez, ao alcançarem um bom nível técnico, intimidam os meninos novatos menos habilidosos.

Os períodos do parágrafo acima foram lidos para os seis membros do grupo focal. Após cada período, o grupo se posicionava e produzia uma discussão, sob a orientação da pesquisadora. Dessa discussão resultou uma entrevista de 24 páginas. Parte das falas foi editada, para servir de ilustração do diálogo com o grupo.

Edição e interpretação da entrevista em grupo focal

Foram entrevistados três homens e três mulheres. Bruno, 28 anos, foi o fundador do movimento *hip hop* em Pedra de Guaratiba em 1998. Ocupa o papel de pai do grupo, gozando de grande prestígio e respeito. Foi o introdutor das mulheres no grupo e lhes ensina *break*. Marcos, 24 anos, é a segunda liderança do grupo. Ocupa o papel de irmão mais velho, tendo mais intimidade com os integrantes. Também ensina *break* às mulheres. Daniel, 17 anos, trazido por

Marcos, há três anos no grupo, é o monitor da oficina de *break* realizada na escola municipal. Aprendeu a dançar com as meninas mais antigas.

Flávia, 19 anos, é a menina mais habilidosa e monitora da oficina realizada na Fundação Xuxa Meneguel. Carla, 18 anos, tem boa técnica do *break* e ajuda nas oficinas. Ambas praticam há três anos. Patrícia, 18 anos, há dois anos no grupo, tem como incentivadores Carla, Flávia e Bruno.

A entrevista com o grupo focal permitiu constatar que há um consenso entre o discurso dos sujeitos individuais e o sujeito coletivo em relação à participação das mulheres no *break*, classificada como maravilhosa e enriquecedora, mais pela habilidade:

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 reflexividade do eu se estende ao corpo que é parte de um sistema de ação, onde "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: 76). O equilíbrio entre o risco e a oportunidade promove a autorrealização, que tem como tecido moral a autenticidade.

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 construção de sujeitos capazes de construir e reconstruir suas histórias.

Por ser um grupo acolhedor e possuir liderança incentivadora no ensino do *break*, o movimento *hip hop* local é percebido como o maior em percentual de meninas no município do Rio (70%):

Não, em todos têm aceitação sim, só que o Instinto Corporativo (nome fictício), ele é acolhedor, mas não é de uma forma geral, é difícil a gente ver isso. Aqui a gente é mais incentivada.

O acolhimento e o incentivo, citados como motivos para a predominância feminina, mostram a importância da confiança para o grupo. O estabelecimento da confiança básica "é a condição para a elaboração tanto da autoidentidade quanto da identidade de outras pessoas e objetos" (GIDDENS, 2002: 44). O sentido de segurança permite que as jovens passem por situações de transição, crise e risco de maneira reflexiva.

Outros motivos listados para a participação são o desafio, o fato de a mulher ter mais sensibilidade, iniciativa, atitude e espírito de guerreira. A capacidade de a mulher realizar os movimentos acrobáticos no mesmo nível dos homens, que foi ponto de discordância nas entrevistas individuais, apresentou maior nitidez no grupo focal. As mulheres aprimoram mais a técnica para superar a menor força que possuem. Por isso, apresentam maior dificuldade no aprendizado:

Até você pegar a técnica, você precisa ficar usando força. E é nisso que as meninas têm dificuldade, às vezes o corpo é muito mole.

O desafio relacionado ao risco tem implicações para a autoidentidade do indivíduo. No mundo globalizado enfrentamos uma diversidade de riscos e assumi-los na busca de um estilo de vida é característico da modernidade reflexiva. As mulheres dançarinas procuram equilibrar a oportunidade e o risco. A oportunidade surgiu pela possibilidade de participação no grupo devido às batalhas de casais. Estabelecer uma hegemonia feminina foi o risco assumido, assim como superar os homens na execução dos movimentos acrobáticos. As características que identificam as dançarinas estão presentes em um ambiente consciente de risco e usadas para provocar incerteza à rotina, o que para o autor é um processo natural da reflexividade:

Momentos decisivos nem sempre acontecem aos indivíduos – às vezes são cultivados ou deliberadamente procurados... Tais situações tornam possível a exibição da audácia, habilidade, capacidade e perseverança, onde as pessoas estão claramente conscientes dos riscos envolvidos no que estão fazendo, mas os usam para criar uma incerteza que falta às circunstâncias rotineiras. (GIDDENS, 2002: 124)

As ações não verbais, gestos e expressões, identificadas nas entrevistas individuais transformam-se em acordos verbais durante o grupo focal. A intimidação que as jovens dançarinas provocam nos meninos novatos, e que se manteve velada no discurso individual dos líderes, é consentida por eles:

Tem alguns que ficam tímidos, sim. Eles não vão embora não, eles fazem, mas ficam tímidos, ficam no cantinho treinando. Não chega a ir embora.

A vergonha, para Giddens (2002), afeta a autoidentidade, uma vez que está intimamente ligada à confiança, “uma experiência de vergonha pode ameaçar ou destruir a confiança”. A sua superação promove a motivação para a prática da dança que é importante na construção da confiança em si e nos outros:

[...] os motivos estão envolvidos com as emoções ligadas às primeiras relações de confiança. Estas podem ser entendidas em termos da formação de laços sociais – laços emotivamente carregados de dependência em relação a outras pessoas [...] (GIDDENS, 2002: 65)

Os novatos que demonstram coragem e aceitam o desafio estabelecido pela intimidação feminina são aceitos e passam a ser respeitados como integrantes do grupo. Esse experimento de confiança e risco tem implicações para a autoidentidade, a partir da superação e da coragem. Posta em julgamento, a coragem faz com que o aprendiz teste sua integridade, aceite o risco e o enfrente mesmo sem obrigação de fazê-lo. Para Giddens (2002) esse enfrentamento entre risco e coragem é característico da primeira socialização.

A promoção que também é garantida aos líderes por ser um grupo peculiar, com muitas mulheres, torna-se explícita no discurso do sujeito coletivo:

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.

A relação pura entre amigos muito próximos, que é importante para a confiança reflexivamente construída, pode ser observada com todas as suas características no grupo estudado. 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. Ela é reflexivamente organizada e o compromisso com o movimento *hip hop* é o núcleo central. Depende da confiança mútua dos envolvidos na relação e enfoca a intimidade do grupo que fornece laços de proximidade com projeto reflexivo do eu:

[...] o indivíduo não só "reconhece o outro" e vê afirmada sua autoidentidade nas respostas desse outro. Além disso, como decorrer dos pontos precedentes, a autoidentidade é negociada por processos associados de autoexploração e de desenvolvimento da intimidade com o outro. Tais processos ajudam a criar "histórias compartilhadas" 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, 2002:94)

Resultados da entrevista do sujeito coletivo

A entrevista confirmou os motivos da predominância das mulheres que dançam pela fruição e pela superação da força por meio da técnica. A motivação para o *break* se dá pelo acolhimento e incentivo dos líderes do movimento, que têm grande visibilidade no cenário *hip hop* carioca.

O grupo permite que os informantes e a entrevistadora produzam um conhecimento coletivo que reforça o discurso individual produzido nas entrevistas de elite e insere novos dados, mostrando uma disputa de gênero que não

estimula a exclusão, mas se configura como ponto de motivação. Promove a permanência de homens neste contexto local tão feminino, que conta com apenas um terço de garotos. Este fato garante a singularidade do grupo, que merece ser pesquisado.

A proposta metodológica de construção do discurso do sujeito coletivo a partir do discurso dos sujeitos individuais se mostra uma proposta metodológica produtiva na identificação de novos dados, não verbalizados nas entrevistas de elite. Favorece a autocrítica feminina na execução do *break*, mostra o orgulho que o movimento perfeito das dançarinas provoca nos líderes, contribui para a valorização da coletividade e ilustra um caso peculiar de pedagogia de gênero, em que homens e mulheres se promovem de maneira solidária.

Considerações Finais

As razões que levaram essas jovens mulheres a se envolver com o movimento *hip hop*, mais especificamente com o *break*, evidenciaram aspectos importantes na construção do projeto reflexivo do eu e da inclusão social.

A presença de laços de confiança, expressos nas ações de incentivo a participação feminina na dança, estimulou o desenvolvimento da segurança nas jovens. O risco da discriminação pelo grupo, ou por outros grupos de hegemonia masculina e da dificuldade na execução dos movimentos vigorosos e acrobáticos aliaram-se a coragem e engajamento promovendo um equilíbrio entre oportunidade e risco.

A escolha pelo *hip hop* como um estilo de vida demonstrou que as mulheres utilizaram seus corpos como agenciadores de si próprios, agiram socialmente a partir da verberação da diferença e se inseriram em uma rede social, o que, segundo Stoer et al. (2004), evidencia a inclusão social desse grupo de mulheres.

Esses fatores permitiram às jovens construir reflexivamente uma forma de "estar no mundo". Aproveitaram brechas e incluíram-se em um espaço antes de hegemonia masculina. Puderam fazer escolhas e conduzir suas vidas de forma a estabelecer um convívio solidário para além das diferenças de gênero.

Abstract: The study interprets the reasons that take young women from Pedra de Guaratiba, west periphery of Rio de Janeiro, to get involved with the dance of the hip hop trend. The group is unique, since 70% are women who do the genuine break

dance. The research follows the proposal of Analysis of the Discourse of the Collective Subject, which operates a "trialogue" between the discourse of the individual subjects, the collective subject and ethnography. The results confirm the reasons for the predominance of the women, who dance for the enjoyment and to outgrow their strength through the technique. The motivation to do the break dance, welcomed and stimulated by the leaders, shows a dispute of gender, in which the female dancers put themselves in the picture through the construction of a reflective project of the self and of the belonging to a group. The proposal favors the feminine self-judgment in the execution of the break dance, shows the pride that the trend of the dancers creates in the leaders and contributes for the valuation of the collectivity.

Keywords: women, dance, hip hop, reflective subject, pedagogies of gender

Recebido em abril de 2009 e aceito para publicação em julho de 2009.

Referências

- FLEURY, M. M. Dançarinos de rua: jovens entre projetos de lazer e trabalho. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- GIDDENS, A. Mundo em descontrol: o que a globalização está fazendo de nós. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- _____. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- HERSCHMANN, M. 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.
- KEHL, M. R. Função Fraternal. Rio de Janeiro: Relume Dumará Editora, 2000.
- LIMA, M. S. Rap do Batom: família, educação e gênero no universo rap paulista. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- LODI, C. A. Manifestações Culturais Juvenis: o hip hop está com a palavra. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MAGALHÃES, E. F. Rappers: artistas de um mundo que não existe, um estudo psicossocial de identidade a partir de depoimentos. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MAGRO, V. M. de M. Meninas do Graffiti: Educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MATSUNAGA, P. S. Mulheres no hip hop: identidades e representações. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PAIS, J. M. e BLASS, L. M. da S. (Orgs.). Tribos urbanas: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

RECKZIEGEL, A. C. de C. Dança de Rua: lazer e cultura jovem na restinga. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ROSE, T. Black Noise: rap music and black culture in contemporary America. Londres/ Hanover: University Press of New England, 1994.

STOER, S. R., MAGALHÃES, A. M. e RODRIGUES, D. Os lugares da exclusão: um dispositivo de diferenciação pedagógica. São Paulo: Editora Cortez, 2004.

VILELA, L. F. O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n.1, jan/abr, 2005.