



Departamento de Antropologia

Coreografias da Amizade: estilos de vida e segregação entre os  
jovens do break dance da Maré (Rio de Janeiro)

Otávio Ribeiro Raposo

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Antropologia  
Especialidade: Antropologia Urbana

Orientadora:

Prof. Doutora Graça Índias Cordeiro, Professora Auxiliar com Agregação da Escola de  
Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL

Co-orientadora:

Prof. Doutora Karina Kuschnir, Professora Adjunta do Departamento de Antropologia da  
UFRJ/IFCS/PPGSA

Julho, 2013

Financiamento:

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Coreografias da Amizade: estilos de vida e segregação entre os jovens do break dance da Maré (Rio de Janeiro)



Otávio Ribeiro Raposo

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Antropologia  
Especialidade: Antropologia Urbana

Orientadora:

Prof. Doutora Graça Índias Cordeiro, Professora Auxiliar com Agregação da Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL

Co-orientadora:

Prof. Doutora Karina Kuschnir, Professora Adjunta do Departamento de Antropologia na UFRJ/IFCS/PPGSA

Junho, 2013

Financiamento:

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



Departamento de Antropologia

**Coreografias da Amizade: estilos de vida e segregação entre os  
jovens do break dance da Maré (Rio de Janeiro)**

Otávio Ribeiro Raposo

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Antropologia  
Especialidade: Antropologia Urbana

Júri:

Prof. Doutor Filipe M. C. B. Reis, Professor Auxiliar do ISCTE-IUL  
Prof. Doutor Luís A. V. Baptista, Professor Catedrático do Departamento de Sociologia  
da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL)  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Marina M. S. Antunes, Professora Associada do Instituto Superior de  
Serviço Social da Universidade Lusíada de Lisboa  
Prof. Doutor Miguel M. C. Vale de Almeida, Professor Associado com Agregação do  
Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE-IUL  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria da Graça Índias Cordeiro, Professora Auxiliar com Agregação da  
Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Karina Kuschnir, Professora Adjunta do Departamento de Antropologia  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/IFCS/PPGSA)

Julho, 2013

**Financiamento:**

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



**Resumo:** Na Maré, bairro do Rio de Janeiro formado por dezasseis favelas, encontra-se um dos mais fortes núcleos de dançarinos de break dance da cidade. Num meio onde os confrontos armados entre as fações do tráfico de drogas e a ação truculenta da polícia impõem constrangimentos à circulação dos moradores, esses dançarinos têm conseguido romper as dinâmicas de segregação.

Várias vezes por semana, mais de quarenta jovens da Maré reúnem-se para treinar break dance em diferentes locais do bairro. Sem o controlo de professores, são eles que definem a lógica dos ensaios (locais de encontro, movimentos a ensaiar e músicas), num ambiente de intensa sociabilidade. A adesão à dança incentiva os b-boys a transpor as fronteiras da Maré. Alargam, assim, as suas redes de amizade e acedem aos múltiplos repertórios, saberes e estilos de vida presentes na cidade.

Os dançarinos da Maré encontraram no break dance (e no hip hop) um modo criativo e eficaz de cultivar a sua subjetividade, partilhando estéticas, valores e símbolos que contrariam a atomização da vida urbana. É uma forma prazerosa e coletiva de buscar reconhecimento e dignidade, que os torna integrantes de uma prestigiante cultura global. Nesse processo, criam identidades positivas que contestam os estigmas e dispositivos de confinamento que os querem manter isolados e anónimos nos “territórios de pobreza”. Respeitados no circuito de hip hop, os b-boys da Maré utilizam a performance e a imaginação para desafiar simbolicamente as relações de hegemonia, de forma a subverter o seu lugar na hierarquia social.

**Palavras-chave:** break dance, hip hop, juventude, favela, segregação, sociabilidade, identidade, antropologia urbana, estilo de vida

**Abstract:** In Maré, a Rio de Janeiro neighborhood, composed of sixteen *favelas* (shanty towns), exists one of the strongest cores of breakdancers in the city. In an atmosphere where armed conflicts between drug trafficking gangs and the truculent police action impose constraints on the customary life of the residents, these dancers have managed to break the dynamics of segregation.

Several times a week, over forty young people from Maré, gather round to practice breakdancing in different places of the neighborhood. Without the control of teachers, they are who delineate the purpose of the rehearsals (venues, rehearsing movements and music), in an environment of intense sociability. The adherence to this dance encourages b-boys to cross the borders of Maré. Enlarging, this way, their friendship networks and accessing to multiple repertoires, knowledge and life style existing in the city itself.

The dancers from Maré have found in breakdancing (and in hip hop) a creative and effective way to cultivate their subjectivity, sharing aesthetic, values and symbols that contradict the atomization existing in every metropolitan area. It is an enjoyable and collective way to seek recognition and dignity, becoming members of a prestigious global culture. In this process, they create positive identities that challenge the stigma and confinement devices that want to keep them isolated and anonymous in the so called "poverty areas". Respected in the hip hop circuit, the Maré b-boys make use of performance and imagination to defy symbolically the hegemony relations in order to subvert their place in the social hierarchy.

**Key words:** breakdancing, hip hop, youth, *favela*, segregation, sociability, identity, urban anthropology, life style



**Investigação apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), por fundos nacionais do Ministério da Ciência, da Tecnologia e Ensino Superior**



## Agradecimentos

Este trabalho é a minha homenagem a um grupo de dançarinos que me acolheu de braços abertos nos seus espaços de lazer e convívio, mostrando uma generosidade que fortaleceu permanentemente a minha motivação para prosseguir a pesquisa. Eles ensinaram-me alguns dos segredos do break dance e apresentaram-me uma cidade nova com a qual não estava familiarizado. É a estes jovens que dedico este estudo.

Um agradecimento especial ao William, principal responsável por me introduzir no terreno. Mais que um aliado, mostrou-se um amigo, revelando aspetos da Maré que foram cruciais para o desenvolvimento da investigação.

Ao Doug, Weber, Júnior, R2O, Amanda, Mala, Jingal, Tróia, Skillo, Edil, Felipe Reis, Luck e Francisco Marcelo, pelo companheirismo manifestado durante toda a pesquisa. As suas opiniões, vivências e intimidades constituem a principal “matéria-prima” desta tese, quando descobri uma “outra” cidade que passou a ser sentida como minha também.

Ao Observatório de Favelas, Redes, CEASM e Tecno, instituições dinamizadoras de um trabalho excecional junto dos jovens da Maré onde fui muito bem recebido. A todos os trabalhadores, membros e amigos dessas organizações, sempre fiéis à luta pelos seus sonhos, especialmente ao Jailson Silva, ao Jorge Barbosa, à Eliana Silva, ao Bráz, ao Marcos Faustini, ao Bira Carvalho e ao Mário Miranda.

À professora e Orientadora Doutora Graça Índias Cordeiro pelo incentivo e excelente apoio pedagógico que resultou no presente trabalho, influenciando, sem dúvida, as minhas futuras investigações. À professora e Co-orientadora Karina Kuschnir por me fazer sentir novamente bem acolhido no IFCS, e pelas sugestões de novas pistas de trabalho. Ao Luís Baptista, à Marina Antunes, à Lígia Ferro, à Rita Cachado, ao Heitor Frúgoli e ao Tim Sieber pelas palavras de incentivo e o interesse que sempre demonstraram pelos meus trabalhos.

À minha família, Cristina Portella, Luis Leiria, Romildo Raposo e Lucas Raposo pelo incansável estímulo ao trabalho que desenvolvo, estando sempre ao meu lado nos momentos mais difíceis. À Luísa Acabado pelas críticas aos rascunhos lidos atentamente e pelos agradáveis momentos partilhados que me ajudaram a ultrapassar o desassossego.

Por último, quero dedicar este trabalho a todos os jovens das favelas e periferias brasileiras que através da cultura, arte, educação e ação política lutam pelo direito a uma cidade mais justa e fraterna.

## Índice

Abreviaturas.....	17
Introdução.....	1
Metodologia .....	10
Capítulo 1. Lazer e Cultura na Mediação para a Vida Adulta. Um debate sobre a juventude urbana. ....	24
1.1 Novas Juventudes .....	25
1.2 Lazer, estilos de vida e práticas culturais .....	35
1.3 Violência, segregação e cidadania no Brasil .....	42
Capítulo 2. Das Ruas de Nova Iorque à Difusão Global. Breve história do hip hop.....	58
2.1 Crise no Gueto.....	61
2.2 A invasão do hip hop.....	64
2.3 A globalização do break dance .....	70
Capítulo 3. Hip hop “Tupiniquim”. Um fenómeno glocal? .....	78
3.1 O break dance entra em cena.....	79
3.2 São Bento: o santuário do break dance em São Paulo.....	83
3.3 Breve panorama do hip hop no Rio de Janeiro .....	88
Capítulo 4. Do Rio de Janeiro à Maré. Críticas à “cidade partida” .....	93
4.1 A insistência no mito favela.....	95
4.2 Favelas da Maré. “A esperança não vem do mar, nem das antenas de TV.”.....	101
4.3 Fazendo cidade na Maré.....	108
4.4 “Você está na Área do Vermelhão.” Fronteiras da Maré .....	114
4.5 “O Iraque é aqui. O povo tá com medo.” Resistência e mobilização na Maré.....	123
4.6 “Eu só quero é ser feliz. Andar tranquilamente na favela onde eu nasci.” Manifestação pela Paz .....	129
4.7 À procura de casa na Maré.....	133
Capítulo 5. Coreografias da Amizade.....	143
5.1 Conhecendo os b-boys da Maré .....	144
5.2 O treino na Tecno.....	149
5.3 A minha iniciação .....	153

5.4 A criação de um grupo de pares.....	157
5.5 A aprendizagem do break dance .....	165
5.6 Performance nos múltiplos territórios de dança.....	171
5.7 “Nós somos os diferentes entre os diferentes aqui dentro.” Os b-boys e o bairro .....	178
Capítulo 6. Quem são os Dançarinos da Maré?.....	186
6.1 Duda. O Maestro.....	193
6.2 Fábio. Dificuldades de ser um b-boy.....	196
6.3 Welton. Um mediador por excelência.....	199
6.4 Rick. O b-boy grafiteiro.....	203
6.5 Janaína. O jeito feminino de dançar.....	206
6.6 Sandro. O “movimento ioiô” na prática do break dance.....	209
6.7 Rômulo. O b-boy skatista .....	212
Capítulo 7. Tradição versus Inovação. Tensão entre os b-boys. ....	217
7.1 Prestígio e liderança.....	219
7.2 Descontinuidade geracional.....	223
7.3 Disputas e rivalidades no interior do grupo.....	226
7.3.1 Mudanças na Tecno.....	231
7.3.2 Negação da identidade b-boy.....	235
7.3.3 Rutura do grupo: conflitos e acusações.....	237
7.4 A união volta a imperar.....	242
7.5 Fim da Tecno.....	246
Capítulo 8. Da Favela para a Cidade. Reflexões sobre o break dance e o baile funk .....	252
8.1 Afirmação da identidade b-boy.....	254
8.2 Noitada na Maré. O baile funk.....	262
8.3 “B-boys and b-girls came on let's dance.” Os campeonatos de breaking.....	275
Capítulo 9. Coreografias de Evasão. A conquista do direito à cidade.....	290
9.1 Transpondo as barreiras do bairro e da cidade.....	292
9.2 “Aqui é tudo junto e misturado”. Situando os b-boys nos discursos sobre raça e classe .....	304
9.3 “Nós representa a favela mano”. B-boys em busca de reconhecimento.....	313

Conclusão .....	319
Bibliografia .....	333
Videografia.....	358
Glossário.....	359
Autoria das Fotografias.....	363
ANEXOS.....	364

## Índice de figuras

Figura 1: Jovem a aquecer antes dos treinos de break dance.....	57
Figura 2: Jovem a treinar saltos mortais na Maré.....	77
Figura 3: Encontro de break dance no centro do Rio de Janeiro (Session XV).....	92
Figura 4: Mapa da Cidade do Rio de Janeiro – Uso do Solo (2011). Fonte: Instituto Pereira Passos .....	97
Figura 5: Oswaldo Cruz limpando a imundice do Morro da Favella. Fonte: Oswaldo Cruz Monumenta Histórica, tomo 1, CLXXXVIII.....	98
Figura 6: Ponte sobre as palafitas da Maré (década de 1960). Fonte: Arquivo Orosina Vieira do Museu da Maré.....	105
Figura 7: Vista aérea da Maré (década de 1960). Fonte: Arquivo Orosina Vieira do Museu da Maré.....	105
Figura 8: Maré nos dias de hoje.....	110
Figura 9: Mapa dos Equipamentos Culturais da Maré. Fonte: CEASM.....	113
Figura 10: Disposição dos grupos armados na Maré em Julho de 2009.....	118
Figura 11: Mapa geral da Maré. Fonte: CEASM .....	118
Figura 12: Panfleto de Ato pela Paz.....	127
Figura 13: Ato pela Paz na Maré.....	130
Figura 14: Exemplo da verticalização das casas da Maré.....	140
Figura 15: Maré vista do morro do Timbau.....	142
Figura 16: Graffitis associados ao tráfico de drogas na Maré.....	148
Figura 17: Treino dos b-boys na Tecno.....	151
Figura 18: Aula de break dance dos mais novos na Tecno.....	164
Figura 19: Aprendizes de break dance com os seus professores na Tecno.....	170
Figura 20: Jovem a fazer movimentos de toprock num ensaio na Redes.....	172
Figura 21: Localização dos ensaios na Maré.....	173
Figura 22: Salão de ensaio dos dançarinos na Tecno.....	185
Figura 23: Ensaio de break dance na laje.....	216
Figura 24: Folheto de divulgação da Tecno.....	246
Figura 25: Graffiti do Ativa Breakers.....	246



Figura 26: Flyer do Original Breaking Jam 2010.....	289
Figura 27: Flyer do campeonato Master Crew 2009 (São Paulo).....	289
Figura 28: Mapa do percurso do b-boy Rômulo na Maré. Fonte: Google Earth.....	297
Figura 29: Mapa do percurso do b-boy Weltom na Maré. Fonte: Google Earth.....	298
Figura 30: Ensaio na casa de um b-boy da Maré.....	318
Figura 31: Encontro de break dance no centro do Rio de Janeiro (Session XV).....	332

## Abreviaturas

ADA: Amigos dos Amigos

ATCON: Associação Hip Hop – Atitude Consciente

BNH: Banco Nacional de Habitação

CHP: Centro de Habitação Provisório

CHISAM: Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio

COHAB: Companhia de Habitação Popular

CV: Comando Vermelho

CUFA: Central Única das Favelas

GBCR: Grupo de Breakers Consciente da Rocinha

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MC: Mestre de Cerimónias

OIT: Organização Internacional do Trabalho

ONG: Organização Não Governamental

PU: Parque União

TCP: Terceiro Comando Puro



## Introdução

O tema da(s) juventude(s) e as suas práticas culturais esteve no centro dos meus interesses de pesquisa desde a licenciatura em sociologia, quando concluí o curso com uma dissertação sobre a construção das identidades sociais de alguns jovens de origem cabo-verdiana do bairro da Cova da Moura, no concelho da Amadora, subúrbio de Lisboa (Raposo, 2003). Esta foi a minha primeira investigação, que permitiu experimentar o método etnográfico e pôr em prática alguns dos ensinamentos adquiridos durante os quatro anos do curso.

O facto de ser um jovem brasileiro, sensível às questões do racismo e da discriminação, suscitou a curiosidade de compreender as situações de inserção e de vivência dos imigrantes cabo-verdianos, especialmente dos seus descendentes. Naquela época, a Cova da Moura – junto com outros bairros ditos “problemáticos” – estava a passar por um ativo “processo de rotulagem” (Goffman, 1988), quando os discursos dos média e das instituições políticas subiram de tom, responsabilizando os seus moradores pela insegurança que o cidadão comum enfrentava<sup>1</sup>. A imagem do jovem negro era associada aos gangues e aos comportamentos desviantes, um estereótipo que ganhou um pretense estatuto científico através do termo “segunda geração de imigrantes”. Desta forma, interessava-me romper com esses estereótipos que pautavam a visão sobre os filhos de imigrantes africanos em Portugal, representados sob uma ótica essencialista e uniforme, em que as referências culturais dos seus progenitores serviam para legitimar a sua, suposta, não integração na sociedade portuguesa. Apesar de ter abordado a importância do hip hop<sup>2</sup> na vida de um dos entrevistados, não aprofundi a análise desta cultura urbana, focando-me nos processos de construção identitária dos jovens do bairro com base nos seus diferentes percursos biográficos.

Na verdade, foi através da realização do documentário *Nu Bai. O rap negro de Lisboa* (Raposo, 2006) que me familiarizei com o hip hop português, ampliando os meus conhecimentos sobre a música rap, as estéticas, os imaginários e as ideologias associadas a

---

<sup>1</sup> Embora a estigmatização dos bairros pobres e racialmente conotados de Lisboa seja uma realidade anterior, considero que a partir do ano 2000 houve um recrudescimento deste processo, cujo culminar foi a mediatização de um suposto arrastão na praia de Carcavelos, em 2005. Estabeleceu-se uma relação direta entre o falso arrastão e os jovens negros, na sua maioria moradores de “topografias perigosas”, bairros sociais e subúrbios.

<sup>2</sup> O hip hop é um movimento cultural urbano formado por quatro expressões artísticas e culturais: rap, dj (disc jockey), graffiti e break dance.

esta expressão cultural. As primeiras filmagens, anteriores à conclusão da dissertação de licenciatura, levaram-me a conhecer alguns dos protagonistas desta cultura juvenil, tendo desenvolvido uma forte afinidade com o rapper Chullage. Passei a frequentar o seu bairro, Arrentela, localizado no concelho do Seixal (subúrbio de Lisboa), para além dos objetivos do documentário, tornando-me, inclusivamente, colaborador regular da associação de afro-descendentes que ele dinamizava: a Khapaz. Com o fortalecimento dos laços, integrei a direção desta associação e ajudei a organizar debates, reuniões, projeções de filmes, passeios, participando na elaboração das agendas culturais e políticas de interesse dos jovens. Esta experiência foi muito enriquecedora para mim, não apenas porque me proporcionou uma visão “de dentro” dos projetos que a associação desenvolvia com os jovens do bairro, mas também pelas amizades construídas. Com o ingresso no mestrado em Antropologia Urbana, nada mais natural do que fazer uma investigação sobre esse grupo juvenil, dada a relação de confiança estabelecida e a acumulação de experiências partilhadas.

A ênfase desta pesquisa direcionou-se aos estilos de sociabilidade dos jovens da Arrentela, agrupados num coletivo informal chamado Red Eyes Gang (Raposo, 2007a). Maioritariamente negros (descendem de imigrantes africanos) e pertencentes a uma classe social desfavorecida, os seus integrantes eram categorizados como detentores de um estilo de vida marginal pelos discursos públicos. Supostamente embrutecidos pela ignorância, estes jovens eram “etiquetados” como uma ameaça à ordem pública e ao bom funcionamento da sociedade. A pertença a um mesmo grupo de pares, o recurso à etnicidade e o modo como se apropriavam do rap eram alguns dos poucos instrumentos de que dispunham para subverter essa visão estigmatizadora e tentar construir identidades positivas, num contexto marcado pela pobreza e desigualdade de acesso ao poder político e económico.

Neste estudo de caso, privilegiei as análises qualitativas para compreender o significado que esses jovens davam às suas práticas culturais e ao mundo que os rodeia. Ao contrário da dissertação de licenciatura, em que não problematizei devidamente os domínios do lazer e das produções culturais (nomeadamente o hip hop), na pesquisa de mestrado essas dinâmicas ocuparam um lugar de destaque por via da música rap. Esta era a linguagem central na vida do grupo, a substância modeladora do *modus vivendi* do Red Eyes Gang, responsável pela formulação de densas subjetividades. Optei por um trabalho de campo intenso numa textura

especial definida, o bairro, entendido como uma “janela” para olhar a cidade e as interações entre os jovens. Ter frequentado a Arrentela por dois anos e meio e, posteriormente, realizado uma etnografia intensiva durante um ano permitiu uma aproximação ao quotidiano e à vida pessoal desses jovens. Uma das principais conclusões desta pesquisa foi a heterogeneidade de formas como os jovens da Arrentela viviam a juventude, o que contrariava os discursos que tendem a homogeneizar os agrupamentos juvenis em estáveis categorias, muitas delas de teor criminalizador.

O gosto pelas várias vertentes ligadas ao hip hop (rap, break dance, graffiti e dj) é parte integrante do conjunto de motivações que explicam, em parte, o meu percurso de investigação. Mesmo nunca tendo praticado qualquer uma dessas atividades – frequentava de forma intermitente alguns espaços relacionados a essa cultura urbana (festas e concertos) –, identificava-me com algumas das propostas artísticas do hip hop, principalmente quando acompanhada de um contra-discurso em relação às normas e aos valores vinculados pela cultura hegemónica. Desde o meu ingresso na universidade brasileira, em 1997, estive envolvido com o movimento estudantil e o ativismo político, lutando por melhores condições de ensino e buscando modelos alternativos de organização da sociedade. Nesta altura, cresceu o meu interesse pelo hip hop, particularmente pelo rap, pois tive contacto com a música de rappers interventivos, como os Racionais MC's, que se apropriavam do estilo para denunciar injustiças, reclamar direitos e exigir melhores condições de vida. Portanto, o hip hop refletia, no campo artístico, algumas das minhas reivindicações políticas, pondo em prática um conjunto de premissas e ações que eu também partilhava enquanto ativista: consciencialização dos jovens, intervenção na sociedade e mobilização de projetos de utopia.

Na fase de elaboração do doutoramento, mantinham-se algumas destas inquietações. A propensão para ver os jovens pobres sob o prisma da anomia e do desvio, decorrente de um contexto social entendido como desorganizado, continua a ser muito usual, “contagiando” tanto os discursos institucionais como os científicos. Superar a carga ideológica presente nessas visões sobre a juventude – em que a associação com a violência e a marginalidade está muito cristalizada – continuava a ser um dos intentos a que me propunha. Só que desta vez quis transferir o foco de Lisboa para o Rio de Janeiro, aproveitando o facto de deter um

conjunto de conhecimentos e vivências nesta cidade. Afinal, sou carioca<sup>3</sup>. Além disso, tinha vontade de desenvolver um estudo que abordasse a segregação nas favelas do Rio de Janeiro, conhecidas mundialmente por serem palco de embates violentos entre traficantes de droga e polícias.

Inicialmente, a intenção da presente pesquisa era fazer um estudo comparativo dos estilos de vida do Red Eyes Gang (Lisboa) com os de jovens das favelas da Maré (Rio de Janeiro), igualmente representados enquanto perigosos e incivilizados. A comparação de dois contextos distintos tinha por finalidade conhecer as semelhanças e diferenças dos mecanismos de segregação no Brasil e em Portugal, o que contribuiria para problematizar as relações de hegemonia e subalternidade presentes no dia a dia dos jovens, além de “desnaturalizar” a violência protagonizada ou sofrida por eles (Feixa e Ferrándiz, 2005). Por outro lado, trabalhar sobre duas realidades ofereceria um “descentramento do olhar” capaz de clarificar as estratégias identitárias dos jovens na construção das suas identificações culturais e étnico-raciais (Agier, 2011:43).

Desisti da metodologia comparativa para fazer desta tese um estudo de caso sobre os dançarinos de break dance da Maré, uma decisão [que considero] acertada por diversas razões. Em primeiro lugar, valorizou os aspetos inovadores trazidos pelo rico trabalho de campo empreendido no bairro. Formada por dezasseis favelas, assiste-se na Maré a um multiplicar de iniciativas culturais formais e informais que assumem interessantes paralelos com a lógica de “fazer cidade”, proposta por Michel Agier (2011:39), indo contra os paradigmas – de ausência, carência e homogeneidade – que sempre acompanharam a leitura desses territórios (Valladares, 2008). Aliás, a própria criação do grupo de dançarinos de break dance no bairro deve ser situada neste contexto, em que a Maré revela-se um *locus* estratégico para pensar a cultura e o modo de vida urbano. Em segundo lugar, as diferenças de escala entre a Arrentela e a Maré mostraram-se inconciliáveis. Com uma população de mais de 130 mil moradores (CEASM, 2003), a Maré tem quase cinco vezes o número de habitantes da freguesia da Arrentela, que engloba vários bairros, entre os quais a área que a crew<sup>4</sup> Red Eyes Gang considera ser o “legítimo” bairro da Arrentela (Raposo, 2007a:49). Em terceiro lugar, a

---

<sup>3</sup> Quem nasce no Rio de Janeiro é chamado de carioca.

<sup>4</sup> Fortemente territorializadas, as crews são agrupamentos informais de jovens que se reveem em práticas comuns, nomeadamente na música (rappers), na dança (b-boys) e na pintura (writers).

comparação de um grupo de b-boys<sup>5</sup> (Maré) com um grupo de rappers (Arrentela) levantaria problemas de compatibilidade, pois cada um dos estilos estabelecem um conjunto de competências, *praxis* e narrativas diferentes, apesar de haver várias semelhanças, pois ambos compõem a chamada cultura hip hop<sup>6</sup>. Além disso, os jovens da Maré são bem mais novos que os da minha pesquisa sobre o Red Eyes Gang, cuja maioria deixou de frequentar as ruas do bairro por já não desfrutar do tempo livre de outrora. Muitos formaram família e trabalham assiduamente, outros mudaram-se do bairro ou emigraram. Havia uma nova geração de jovens (e rappers) nas ruas da Arrentela que eu desconhecia, sendo obrigatória uma nova (e intensa) imersão no terreno, o que era incompatível com o tempo de que dispunha. Por último, importa dizer que alguns dos fenómenos que eu queria abordar nos dois bairros – segregação, violência, racismo, pobreza – apresentavam configurações muito distintas. Diferente da Maré, a Arrentela não é uma favela. O seu tecido habitacional apresenta melhores condições e está mais encaixado na malha urbana envolvente, em oposição às moradias da Maré, em grande parte construídas ou reformadas pelos próprios moradores com reduzido apoio do Estado. A criminalização dos habitantes das favelas do Rio de Janeiro não encontra paralelo entre aqueles que moram nos ditos “bairros sociais” de Lisboa. A violência na Maré é radicalmente superior à da Arrentela: os moradores são obrigados a conviver com bandos armados e comércio de drogas ao lado das suas casas. Na Arrentela, a violência é excepcional e não interfere na rotina dos moradores: não se veem armas, as mortes são muito raras e os confrontos com a polícia têm outra intensidade. As populações da Maré e da Arrentela apresentam, igualmente, composições bem diferentes. A forte presença de jovens negros é notória em ambas, mas na Arrentela há uma grande diversidade de origens nacionais<sup>7</sup> (Cabo Verde, Angola, Guiné-Bissau, etc.). Diferente de Portugal, os não-brancos no Brasil são a maioria da população, e alguns símbolos da negritude foram incorporados na identidade

---

<sup>5</sup> B-boy e b-girl são os nomes dados aos dançarinos de break dance.

<sup>6</sup> Durante os primeiros meses de 2011, estive algumas vezes nos treinos de break dance da crew *12 Makakos*, em Chelas (Lisboa), pois queria encontrar um coletivo de dançarinos que me permitisse uma comparação mais apurada com os b-boys da Maré. Todavia, esse grupo não tinha o mesmo dinamismo do seu congénere carioca, tampouco uma identidade de bairro, ao agregar b-boys de diferentes partes de Lisboa. Posteriormente, frequentei o Vale da Amoreira, um bairro no concelho da Moita (subúrbio de Lisboa), onde existia um coletivo de dançarinos de Jerk, estilo de dança com fortes influências do hip hop. A debilidade deste grupo obrigou-me a desistir dessa comparação.

<sup>7</sup> Embora sejam pouco numerosos em comparação com a população do bairro, a Maré detém uma significativa concentração de imigrantes angolanos.

nacional. Embora o racismo no Brasil seja muito forte, os negros brasileiros não se sentem pertencentes a uma “minoría étnica”, e o apego à nação é constantemente manifestado em múltiplos rituais, o que inspirou o título do livro de Livio Sansone: *Negritude sem etnicidade* (2007). Portanto, ser jovem, pobre, negro e habitante de uma favela no Rio de Janeiro é bem diferente de ser jovem, pobre, negro e morador de um bairro estigmatizado no Seixal. Caso insistisse em seguir o plano inicial arriscar-me-ia, na expressão popular luso-brasileira: “a confundir alhos com bugalhos”.

Quando fui para o Brasil, em meados de 2009, no âmbito do doutoramento, ainda não tinha definido o local de pesquisa<sup>8</sup>. A Maré apresentava-se como a mais forte candidata devido ao facto de eu já a ter visitado, em anos anteriores, no âmbito de um trabalho fotográfico, tendo conhecido importantes ONGs que poderiam facilitar a minha entrada no bairro. Foi através de uma delas, Observatório de Favelas, que regressei à Maré, aproveitando a comemoração de uma festa junina<sup>9</sup> na sua sede. Durante os festejos, conheci moradores, pesquisadores e trabalhadores do “terceiro setor” (organizações não governamentais e sem fins lucrativos), entre os quais um jovem b-boy. Segundo ele, o break dance era a vertente do hip hop mais forte no bairro, agrupando cerca de quarenta adeptos. A decisão de fazer o trabalho de campo sobre os dançarinos da Maré foi tomada logo após assistir aos ensaios do grupo pela primeira vez. O principal local de encontro dos jovens para a prática do break dance era a Tecno, uma antiga fábrica abandonada, localizada no Parque União, favela que compõe o bairro. A intensa convivialidade dos treinos na Tecno criava um “espírito de grupo” entre os dançarinos, sentimento reforçado pelas performances e produções simbólicas que lá tinham lugar. Eram “sociabilidades desafogadas” (Pais, 1994:115), sem a interferência e o controlo de pais ou educadores, pois eram os próprios jovens a definir o formato dos treinos (movimentos a ensaiar, músicas a ouvir, horário dos ensaios, orientação dos iniciantes) e a garantir aspetos logísticos: limpeza, iluminação, sistema de som, etc. A autonomia e liberdade que os jovens gozavam na Tecno foi decisiva para a escolha deste grupo como o centro desta pesquisa, um local privilegiado para ter acesso às suas opiniões, sociabilidades, identidades

---

<sup>8</sup> Nesta primeira fase, estive com rappers das favelas Dona Marta, Acari e Babilônia, pois ainda estava em dúvida quanto ao local de pesquisa no Rio de Janeiro.

<sup>9</sup> As festas juninas no Brasil são muito semelhantes às festas dos santos populares em Portugal, designadamente no Porto, cuja celebração envolve o uso de balão, fogueira e fogos de artifício dada a maior influência do São João.



coletivas e redes de amizade.

Em continuidade com a investigação de mestrado na Arrentela, e depois de ter feito trabalho de campo sobre os jovens noutros bairros – Cova da Moura e Quinta da Fonte<sup>10</sup> –, o objetivo inicial deste estudo foi aprofundar a análise das sociabilidades juvenis, sob o enfoque das suas subjetividades, redes de amizade e práticas culturais. A intenção era observar as relações que os dançarinos estabelecem entre si, principalmente nos locais de ócio, e as desenvolvidas com as instâncias sociais em que estão inseridos, como a família, a escola ou o trabalho. Para evitar um olhar demasiado centrado nas suas expressões culturais (música, dança, calção, vestimenta, etc.), quis conhecer os jovens pelos aspetos mais prementes do seu dia a dia, seja através das suas trajetórias escolares, profissionais e familiares, seja pelo jogo de papéis que assumiam e “mundos sociais” que transitavam. Ora, eles não eram apenas b-boys ou b-girls da Maré, mas também filhos, pais, amigos, estudantes, trabalhadores e habitantes de uma cidade plural. Daí a necessidade de evitar “folclorizar” o quotidiano dos jovens, pois eles acumulam um conjunto de papéis sociais e possibilidades de um “agir urbano” que variam conforme o contexto e a situação específica (Agier, 2011:42).

As identidades que os jovens assumiam, especialmente a de b-boy<sup>11</sup>, foram compreendidas no quadro da intensificação das trocas globais e das particularidades dos contextos locais, sendo fundamental entender o quotidiano dos jovens no bairro em relação à cidade envolvente. A atenção às lógicas urbanas (e cidadinas) foi algo que quis aprofundar no doutoramento, pois durante a pesquisa de mestrado concentrei-me na “vida de bairro”. Preocupado em desenvolver um estudo sobre as práticas culturais não circunscritas às dinâmicas locais, José Guilherme Magnani (2007) desenvolveu uma metodologia de trabalho que valorizava o trânsito na cidade e a criatividade no modo de apropriar o espaço público. Incorporar a “cidade dos jovens” com os seus múltiplos territórios, representações e sociabilidades revelou-se fundamental para a compreensão do modo como os dançarinos da Maré viviam e sentiam a cidade. Isto porque, como explicou Michel Agier:

---

<sup>10</sup> Após concluir a licenciatura, realizei uma pesquisa sobre alguns jovens do bairro da Quinta da Fonte, no âmbito de um estágio profissional na Câmara Municipal de Loures (Raposo, 2007b).

<sup>11</sup> Como os dançarinos de break dance da Maré eram na sua esmagadora maioria rapazes (b-boys), não utilizei com tanta frequência o termo b-girl, referente às dançarinas. Esta opção também pretende deixar o texto mais fluido.

“São as pessoas que fazem a cidade, os grupos sociais que fazem a cidade, e não a cidade que faz a sociedade. E é este 'fazer cidade' que se observa nas relações sociais, em diferentes formas de sociabilidade, que é preciso decifrar melhor” (2011:55).

Embora tivesse como prioridade o “ponto de vista fugitivo” (Feixa e Ferrándiz, 2004), ao ter como um dos eixos da pesquisa os relatos de vida dos jovens (e de seus familiares), não menosprezei os discursos elaborados sobre eles pelas instituições políticas e pelos *media* (Poirier, 1995:146). Ambos cumprem um papel importantíssimo não só por influenciar o imaginário urbano sobre a juventude, mas a própria construção social do que significa ser um jovem morador de favela na atualidade. Por isso, quis compreender o estilo de vida e as manifestações culturais dos jovens em relação às condições históricas, políticas e culturais em que elas se originaram e difundiram.

Como a investigação etnográfica apela a diferentes escalas de observação e análise, esta foi realizada, num primeiro nível, no acompanhamento dos treinos quotidianos dos dançarinos, especialmente na Tecno. Num segundo nível, nas ruas, espaços de lazer e residências que constituem pontos de encontro e de sociabilidade para os jovens da Maré. Num terceiro nível, no circuito de eventos e campeonatos de break dance no Rio de Janeiro. Por último, tive em atenção os discursos que esses jovens fazem sobre este estilo de dança, as experiências de viver na Maré e a sua relação com a cidade, incorporando as várias esferas sociais que compõem as suas vidas. Ter em consideração a sua subjetividade não só enriquece o conteúdo deste trabalho, como permite ao leitor uma melhor perceção do quotidiano e universo sociocultural dos jovens.

Foi através da conjugação dessas diferentes abordagens que procurei responder a algumas das questões-chave para a presente investigação, tais como: a adesão ao break dance produz novas subjetividades e padrões de sociabilidade? O estilo de vida b-boy ajuda os jovens a lidarem com os desafios quotidianos, constituindo-se como um recurso na transição para a vida adulta? O envolvimento com o break dance (e o hip hop) alterou a maneira dos jovens relacionarem-se com o bairro e a cidade? A dança interfere no modo como os jovens vivem a segregação a que são sujeitos quotidianamente? Em que medida ser um b-boy projeta uma visibilidade positiva, contrariando os discursos que os marginalizam?

Na tentativa de responder a algumas das questões levantadas, organizei a tese em nove capítulos. No primeiro, dividido em três subcapítulos, defino um campo teórico com o

objetivo de problematizar as temáticas associadas ao estilo de vida dos b-boys da Maré e compreender alguns dos fenómenos urbanos que atravessam o seu dia a dia.

No segundo e terceiro capítulos, faço o enquadramento histórico do hip hop e do break dance em Nova Iorque e no Brasil. Dirijo o olhar, inicialmente, para o desenvolvimento dessas práticas no contexto norte-americano para, em seguida, abordar o modo como o break dance (e o hip hop) emergiu em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O quarto capítulo constitui o momento de passagem para o “palco” da pesquisa, em que contextualizo a segregação no Rio de Janeiro, situo o problema da violência na Maré e explico como entrei no bairro, apresentando os cuidados que fui obrigado a ter e algumas das opções metodológicas que tive de fazer.

A partir do quinto capítulo, o foco são os b-boys da Maré. Debruço-me sobre o quotidiano de treinos desse grupo de dançarinos, a aprendizagem do break dance e o modo como esta prática cultural surgiu e difundiu-se no bairro.

No sexto capítulo, procedo a uma caracterização abrangente dos dançarinos da Maré, ao revelar as características sociodemográficas deste grupo informal. Em seguida, apresento o percurso biográfico de seis b-boys e de uma b-girl, com o objetivo de articular o seu envolvimento no break dance com as experiências significativas tidas ao longo das suas vidas.

A maior parte dos temas relativos à amizade entre os dançarinos da Maré é debatida no sétimo capítulo. Examino as rivalidades e tensões vividas no interior do grupo, tendo em conta a pluralidade de formas de os jovens dançarem break dance, apropriarem o estilo e disputarem posições de prestígio no interior desta cultura urbana.

No capítulo oito, problematizo a identidade b-boy no contexto da intensificação das trocas globais e do estigma de viver numa favela. Construí uma reflexão do conjunto de práticas e imaginários associados ao estilo de vida dos dançarinos, tendo como baliza dois eventos importantíssimos: o baile funk e o campeonato de break dance.

O último capítulo faz um debate sobre a segregação a que estão submetidos os moradores da Maré, e o modo criativo como os dançarinos transpõem os “muros simbólicos” impostos por traficantes, polícias e uma elite pouco tolerante. Artigo o estilo de vida b-boy com o contexto social repressivo em que os jovens estão inseridos, dando particular atenção ao modo como eles reorganizam a vida e reclamam direitos de cidadania através da cultura.

## Metodologia

A arrojada sociabilidade vivida pelos dançarinos da Maré nos treinos da Tecno chamou-me a atenção desde o primeiro instante, pois a aprendizagem de break dance não era mediada por nenhum professor ou responsável. Eram os próprios jovens que decidiam a dinâmica dos ensaios – dos movimentos que queriam aperfeiçoar às músicas ouvidas –, geriam os conflitos e negociavam o uso do espaço. Este modelo de treino ajustava-se perfeitamente à metodologia que pretendia adotar, pois me dava acesso a um contexto situacional riquíssimo, onde poderia observar em termos etnográficos o modo como o break dance e a amizade eram vividos dentro do grupo. Os jovens reuniam-se lá três vezes por semana num horário definido (das 19h às 22h), o que era ideal para a realização desta pesquisa, pois poderia encontrá-los independentemente de qualquer combinação. Por isso, delimito como principal unidade de observação os ensaios de break dance dos b-boys da Maré.

Não queria desenvolver o trabalho de campo no interior de associações ou ONGs formais, onde a criatividade e a liberdade dos jovens tendem a ser limitadas por lógicas institucionais. Tampouco era a minha intenção ter um “olhar de fora e de longe”, em que os atores sociais e as suas experiências diárias são submersas pela lógica das estatísticas (Magnani, 2002:11). Pelo contrário, analisar as interações quotidianas em lugares densos de sociabilidade e valor simbólico para os jovens estava no centro das minhas prioridades para esta pesquisa. Como muitos autores demonstraram, é no ritmo do dia a dia que os indivíduos constroem “mundos relacionais” carregados de valores, ideologias e imaginários (Antunes, 2003:390); relacionam-se com as instituições formais, formulam os projetos de vida, fazem uso do tempo livre e desenvolvem estratégias para ultrapassar os percalços enfrentados. Por isso, para além de uma presença constante nos treinos de break dance, privilegiei as análises qualitativas para compreender o significado que os dançarinos da Maré davam às suas práticas culturais e ao mundo que os rodeia. Adotei como estratégia metodológica a etnografia, baseada, em larga medida, na observação participante, na realização de entrevistas e no uso de um diário de campo. É sabido que este método permite olhar a realidade “a partir de dentro”, uma perspetiva indispensável para compreender o quotidiano e as experiências dos jovens (Burgess, 1997). Na etnografia o pesquisador deve envolver-se de maneira íntima e respeitosa

com as pessoas que estuda com o objetivo de apreender as suas vivências e visões de mundo, não para reproduzir acriticamente o ponto de vista “nativo”, mas para transformar essa experiência de alteridade num conhecimento novo sobre os mundos culturais onde transita. Este é o ponto de vista de José Magnani, para quem a etnografia configura-se como:

“uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para explicar ou interpretar a lógica de sua visão de mundo, mas para segui-los até onde seja possível e, numa relação de troca, contrastar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (2009:104).

A produção de análises que conjugassem ação e representação num contexto situacional específico, sem menosprezar as conexões entre biografia, história e sociedade (Feldman-Bianco, 2010), poderia proporcionar-me um olhar sobre os jovens e a cidade a que Michel Agier nomeou “cidade bis” (2011:32). Para este autor, a produção de conhecimento no domínio da antropologia urbana está ancorada numa escala microssocial, sendo impossível uma visão holística da cidade. O conhecimento é sempre parcelar, um recorte que é resultado da escolha do objeto e do enquadramento dado pelo investigador. Na etnografia, as informações recolhidas estão dependentes não apenas daquilo a que o antropólogo se propõe *a priori*, mas, efetivamente, das relações que ele consegue estabelecer no campo. São as situações que o próprio investigador observa e vive na primeira pessoa, muitas delas só possíveis por via do estabelecimento de uma relação pessoal e duradoura com o investigado, o que imprime o caráter antropológico nos conhecimentos produzidos sobre a cidade. Tais propriedades epistemológicas da antropologia – pequena escala e pesquisa empírica – dariam forma à “cidade bis”, no sentido de uma:

“(...) cidade produzida pelo antropólogo a partir do ponto de vista das práticas, relações e representações dos cidadãos que ele próprio observa diretamente e em situação.” (Agier, 2011:32)

Durante a investigação, procurei aproximar-me dos jovens com o intuito de construir uma relação de confiança e obter interlocutores privilegiados, objetivo alcançado por via de uma etnografia intensiva no terreno. Ter frequentado o bairro regularmente (entre três a quatro vezes por semana), de Julho de 2009 a Dezembro de 2010, tornou possível ilustrar, em termos

etnográficos, as sociabilidades, as práticas quotidianas, os estilos de vida, os laços de amizade e a segregação a que estavam sujeitos os b-boys da Maré.

Após situar os ensaios de break dance como ponto de partida, concentrei grande parte dos meus esforços para observar o modo como os jovens mobilizavam essa prática cultural, conhecer os “quadros de interação local” (Costa, 1999), mapear os seus trajetos pelo espaço público e identificar os locais de convívio e lazer no bairro, principalmente as ruas e os territórios que expressavam memórias significativas para eles. A ênfase numa microperspetiva para compreender práticas e rotinas extremamente ricas de viver o urbano teve a intenção de produzir uma visão humanizada sobre o bairro e a cidade mais abrangente, em que o ponto de vista do cidadão foi privilegiado. No entanto, era fundamental evitar a “tentação da aldeia” (Magnani, 2002:19), no sentido de não conceber os b-boys como se vivessem num mundo à parte, isolados da cidade circundante no microcosmo Maré. Por outro lado, transformar um pequeno fragmento da cidade, apreendido em termos etnográficos, num conhecimento urbano de caráter mais universal constitui um dos desafios derradeiros da antropologia urbana (Cordeiro, 2010:12), estando inserido no debate heurístico sobre as possibilidades de “fazer” uma “antropologia da cidade” (Eames e Goode, 1977).

A perspetiva etnográfica costuma ser um importante aliado para pôr o pesquisador a par (e em situação) com os vários trajetos, redes e relações sociais que o pesquisado mantém na cidade. Este método propicia uma frutífera articulação entre o micro e o macro, em que o fio condutor são os arranjos coletivos dos atores sociais que o investigador observa em situação de co-presença, o que permite a produção de um saber “de perto e de dentro” sobre os fenómenos urbanos (Magnani, 2002). Esta discussão enquadra-se na dicotomia indivíduo / sociedade, já antiga no interior das Ciências Sociais, e remete para as diferentes escalas de análise que o antropólogo urbano é obrigado a considerar. Para tentar resolver essa questão, alguns autores formularam planos ou noções intermédias entre os níveis micro e macro-social com vista a conciliar as experiências dos indivíduos e a cidade-total, empiricamente inacessível. José Magnani, por exemplo, criou um conjunto de categorias suscetíveis de serem aplicadas em diferentes contextos e que buscam identificar padrões e regularidades no comportamento dos cidadãos, em contraste com as ideias de fragmentação, impessoalidade e atomização da vida urbana. As categorias de “pedaço”, “mancha”, “trajeto”, “pórtico” e

“circuito” são elaborações do autor que partem do pressuposto de existir totalidades providas de significados para os atores. São tipologias de “arranjos concretos e efetivos” (Magnani, 2002:20) experimentados e reconhecidos pelos atores sociais, revelados a partir do trabalho etnográfico, e que procuram demonstrar “princípios mais abrangentes e estruturas de mais longa duração” (idem:26). O “pedaço” é um espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público (a rua) caracterizado por fortes laços de pertença e onde se tece uma espessa rede de códigos e cumplicidades que estabelece aqueles que são os seus integrantes. As “manchas” também têm uma referência espacial delimitada, mas são frequentadas por grupos sociais mais amplos que buscam nos equipamentos que as configuram algum tipo de prática ou atividade dominante. Diferentemente dos dois primeiros, os “trajetos” não são áreas contíguas e assinalam os fluxos recorrentes do cidadão pela cidade ou no interior das “manchas” urbanas. Lugares de passagem, os “pórticos” são espaços “vazios” na urbe com muitas semelhanças à ideia de “interstício urbano”, formulado por Frederic Thrasher (1963) no pioneiro estudo sobre gangues de Chicago, publicado na década de 1920. Finalmente, o “circuito” designa o exercício de uma prática ou o conjunto de espaços, equipamentos e estabelecimentos associados a oferta de uma dada atividade, reconhecida por um conjunto habitual de praticantes, não existindo uma relação de contiguidade espacial (Magnani, 2002:22-24).

As categorias acima enunciadas concretizam a proposta etnográfica de Magnani de querer enxergar os atores sociais na perspectiva dos “planos intermediários”, ao situá-los sob a ótica de uma lente *zoom* que consiga imprimir uma visão de “dentro”, ao mesmo tempo que os incorpora no contexto mais abrangente da vida urbana (idem:20). Esta metodologia é explicada pelo autor da seguinte forma:

“Para captar essa dinâmica, por conseguinte, é preciso situar o foco nem tão de perto que se confunda com a perspectiva particularista de cada usuário e nem tão de longe a ponto de distinguir um recorte abrangente, mas indecifrável e desprovido de sentido.” (idem:20)

Na mesma linha de pensamento, Michel Agier encara as “noções intermediárias” como meio privilegiado para articular as experiências microssociais dos atores com os fenômenos de grande escala da vida urbana (2011:60). As três noções que o autor propõe para preencher esse vácuo e pensar a cidade em termos antropológicos são os de “região”, “situação” e

“rede”, uma estratégia metodológica profícua para a presente pesquisa.

O primeiro foi inspirado em Robert Park (1973), um dos fundadores da Escola de Chicago, que formulou o termo “região moral” para conhecer as “áreas naturais” de segregação, explicar a distribuição da população nas cidades e situar espacialmente os comportamentos considerados “anômicos”. Sem querer aprofundar as limitações do uso deste conceito por Park, uma vez que se sobressaem as ideias de seleção e ordem natural (ou desordem) na configuração dessas “regiões morais”, importa reconhecer o mérito do autor na busca de sentido sobre as classificações socioespaciais correntes, uma primeira tentativa de pensar modelos intermédios entre o indivíduo isolado e a cidade por inteira. Michel Agier aproveita as características analíticas do conceito para discernir as distintas regiões da cidade e enquadrar as identidades urbanas, em grande parte ligadas a territórios específicos. No caso da Maré isso é bastante evidente, pois o facto de ser formada por várias favelas – um tipo de habitação popular marcada por estigmas e estereótipos – a configura como uma “região moral” no Rio de Janeiro, condicionando as representações sobre os seus moradores. Por conseguinte, problematizar o imaginário urbano sobre a favela foi fundamental para compreender tanto a segregação a que os jovens da Maré são expostos quotidianamente como o seu “sentido do lugar” na hierarquia da cidade (Agier, 2011:67).

A segunda noção intermediária sugerida por Agier parte da abordagem situacional de J. Clyde Mitchell (2010) para entender as interações entre os agentes. Uma das inovações deste método é libertar a etnografia dos constrangimentos espaciais – são os limites da interação que definem a situação –, ao mesmo tempo em que incorpora o comportamento e as práticas reais das pessoas (Agier, 2011:39). Como já dizia Malinowski (1978), entre o que as pessoas dizem e o que fazem há uma grande discrepância, algo que só se pode averiguar por via da observação e análise situacional. Não foi por acaso que a decisão de definir os b-boys da Maré como objeto deste estudo tenha sido tomada após conhecer os treinos da Tecno, que se apresentavam como um interessante contexto situacional, uma “janela” privilegiada para perceber as interações e práticas quotidianas dos jovens. Problema central na etnografia urbana, a seleção das unidades de observação e do objeto de pesquisa estão intimamente associadas. É o que assinala Graça Cordeiro:

“Circunscrever uma entidade – um lugar, uma situação, uma rede social – é um passo



fundamental para a poder estudar. A descrição desempenha aqui um papel fundamental (eu diria, até: o papel fundamental), no sentido de fazer ressaltar o que pode constituir o próprio objeto de estudo.” (2010:116)

As redes sociais constituem a terceira noção intermediária proposta por Agier. Ao fomentar o acesso às múltiplas situações (e mundos sociais) relevantes na vida do cidadão, a abordagem relacional confere uma maior mobilidade ao pesquisador. Para o autor, a análise das redes sociais ganha coerência quando posta em confronto com as próprias situações vividas “*in situ*”, pois leva em consideração a complexidade (e ambiguidade) dos contextos citadinos (2011:43). Integrar as redes sociais dos indivíduos (micro) na pesquisa reforça o diálogo que se deve ter com a cidade (macro), uma complementaridade de planos de observação capaz de revelar a “cartografia imaginária” daqueles que se observa (idem:35). De facto, o “mergulho” nas sociabilidades e redes sociais dos b-boys da Maré obrigou-me a sair do bairro, quando descobri a importância que davam à participação num circuito de eventos de break dance que se espalhava por todo o Rio de Janeiro, inclusivamente em áreas nobres.

Em resumo, os conceitos intermediários – região, situação e redes – tiveram um papel preponderante neste estudo porque foi a partir dos contextos espaciais, das situações vividas e das relações sociais que quisemos compreender as sociabilidades, as representações, o estilo de vida e os “projetos individuais” dos b-boys da Maré (Velho, 2004). Tais instrumentos de análise serviram para aprimorar a minha observação sobre um grupo que, em função da sua própria dinâmica, se configurava como uma “micrototalidade de nível intermédio” (Cordeiro, 2010:119). Esta serviu de “ponte” entre os contextos vivenciais, os comportamentos, as experiências e práticas lúdicas “microscópicas” dos dançarinos, passíveis de serem etnografadas, e a cidade do Rio de Janeiro, percorrida em campeonatos, vivida através de interações várias, sentida por meio de experiências significativas e concebida em discursos e representações. É a “cidade bis” dos dançarinos da Maré que será aqui descrita e debatida. Uma cidade que tem o bairro como foco central, é certo, mas que se abre e alarga-se por via dos itinerários e redes sociais dos jovens, articulando lugares, acontecimentos, imaginários e experiências numa “cidade em processo” (Agier, 2011:38).

Com uma população superior à da maioria das cidades do estado do Rio de Janeiro<sup>12</sup>, a

---

<sup>12</sup> Com mais de 130 mil habitantes, a Maré, caso fosse um município do estado do Rio de Janeiro, ocuparia a 17ª posição em termos populacionais, num total de 92 cidades (CEASM, 2003).

Maré é gigantesca, o que faz o “recém-chegado” sentir-se desorientado. Como esta sensação me era desconfortável, priorizei logo numa primeira fase de pesquisa conhecer esta região, quando percorri as suas favelas e visitei grande parte das instituições que desenvolviam algum tipo de trabalho local direcionado aos jovens. Simultaneamente, entrei em contacto com um conjunto de dinâmicas culturais, políticas e sociais que pudesse me ajudar a compreender alguns dos fenómenos que atravessavam o quotidiano dos moradores, tais como a violência, segregação e estigmatização. Num bairro dominado por grupos criminosos, em que os confrontos armados não são raros, conhecer os limites da Maré e as fronteiras entre as quadrilhas do tráfico de drogas que disputam a hegemonia no bairro não é uma questão secundária. Longe disso, preparar previamente o ingresso no campo deve ser umas das prioridades de qualquer pesquisador que faz etnografia em locais perigosos, sob pena de pôr em risco a própria integridade física. Desviar das áreas fronteiriças de maior risco, saber quando há operações da polícia e identificar o barulho provocado pelos fogos de artifício lançados antes dos embates armados<sup>13</sup> são conhecimentos imprescindíveis para minimizar as surpresas desagradáveis. É neste sentido que Alba Zaluar coloca como procedimento metodológico essencial “saber entrar” e “saber sair” dessas áreas<sup>14</sup> (2009:566).

Paralelamente à minha familiarização ao bairro, frequentei assiduamente os ensaios de break dance, o que me ajudou a criar uma rotina de observação e trabalho. O break dance ocupava um lugar central na vida dos dançarinos. Tudo parecia girar à volta desta prática, sendo o principal elo de ligação entre eles. Rapidamente percebi que a presença prolongada no terreno poderia não ser suficiente para uma boa inserção no grupo, pois ficaria à margem de todo um conjunto de vivências e situações associadas ao estilo, o que comprometeria a minha aproximação à vida pessoal e afetiva dos jovens. Isso poderia pôr em causa os meus objetivos de compreender o modo como se apropriavam e davam sentido ao break dance (e à cultura hip hop) e os significados criados nas relações estabelecidas dentro e fora dos espaços destinados à dança. Inspirado em Loic Wacquant (2002) – que foi aprendiz de boxe num gueto de Chicago – decidi treinar break dance junto com eles. Queria perceber na *praxis*

---

<sup>13</sup> Nas favelas controladas pelo tráfico de drogas, como é o caso da Maré, há “olheiros” (ou “fogueteiros”) nas suas entradas principais com a função de soltar fogos de artifício para alertar os membros da sua quadrilha sobre as operações policiais e tentativas de invasão de grupos rivais.

<sup>14</sup> As questões metodológicas relativas às dificuldades de fazer trabalho de campo num bairro controlado por grupos criminosos será debatido mais pormenorizadamente no capítulo quatro.

(através do meu próprio corpo) as dificuldades e complexidades desta dança e aperfeiçoar o meu olhar sobre os movimentos subtis que compunham as suas performances, matérias-primas fundamentais na vivência do estilo de vida b-boy. Esta opção acelerou a conquista de confiança e amizade no interior grupo, além de permitir a minha “conversão moral e sensual ao cosmo” (Wacquant 2002:11). Não era um simples pesquisador a observar os “nativos”, mas alguém interessado em iniciar-se nas competências que legitimavam um jovem a considerar-se um b-boy. Esta opção metodológica vai de encontro à perspectiva de Philippe Bourgois, quando afirma que na observação participante cabe ao pesquisador desempenhar um papel socialmente aceite no interior da realidade que pretende estudar.

“Devemos buscar um papel social legítimo no seio do cenário social que estudamos, a fim de estabelecer amizade (e às vezes inimizades) que nos permitam (com um consentimento informado) observar diretamente as condutas de maneira menos invasiva possível. Uma das grandes tarefas dos observadores participantes é pôr-se 'na pele' das pessoas que estudam para 'ver as realidades do lugar' através de 'olhos locais'<sup>15</sup>” (Bourgois, 2006:28)

A opção de treinar break dance trouxe mais vantagens que desvantagens, porque não é apenas o investigador que observa o investigado, o inverso também é verdadeiro. E a qualidade do que se observa não é captada exclusivamente pelo olhar do investigador, existe uma mediação na relação que ambos estabelecem. Ou seja, o conhecimento produzido pela etnografia é construído na relação estabelecida entre investigador e investigado (Dayrell, 2005). Encarei os treinos como uma técnica de observação e análise, na medida em que o ato de dançar (ou tentar aprender o break dance) era gerador de um espaço de troca de conhecimento (em termos cognitivos, corporais, estéticos e éticos) revelador do universo desses jovens. Os meus esforços em aprender break dance duraram cerca de um ano, quando passei paulatinamente a deixar de treinar.

A imensidão da Maré obrigou-me a fazer um recorte etnográfico, o que também foi motivado pelos constantes confrontos armados entre as quadrilhas do tráfico de drogas que disputavam a hegemonia da região. Priorizei o trabalho de campo nas 4 favelas controladas pelo grupo criminoso Comando Vermelho (Nova Holanda, Parque União, Parque Rubens Vaz e Parque Maré), nomeadamente nas duas primeiras. Era na Nova Holanda e no Parque União onde vivia a maior parte dos dançarinos da Maré e localizavam-se os mais importantes locais

---

<sup>15</sup> Tradução livre do autor.

de ensaio de break dance, constituindo-se como os territórios, por excelência, das sociabilidades do grupo.

Não demorei muito a descobrir a existência de dois subgrupos na Tecno, cujas divisões e rivalidades manifestavam-se “silenciosamente” nas sociabilidades dos ensaios. Inicialmente, o meu conhecimento esteve concentrado num dos subgrupos que compunha o coletivo de dançarinos, pois desenvolvi uma empatia mútua com alguns b-boys em particular. Mais tarde, comecei a privilegiar o contacto com o outro subgrupo, de modo a ter uma compreensão alargada dos “mapas de significação” dos dançarinos (Pais, 2003:76). Importa ressaltar que nos momentos de maior tensão entre os dois subgrupos tive de afirmar o meu lugar de observador de modo a não me posicionar em apoio ou repúdio a qualquer um deles. Não era meu interesse ser visto como partidário de qualquer um dos subgrupos, o que afetaria a minha capacidade de circular entre ambos, condicionando a profundidade dos depoimentos recolhidos. Se é verdade que na observação participante o pesquisador deve implicar-se pessoalmente na relação com o pesquisado, a imersão no campo não significa tornar-se um “nativo”. Negar o papel de pesquisador é um duplo erro porque, primeiramente, tem um carácter ilusório: ele segue sendo um “estrangeiro” aos olhos do investigado por mais afinidades que exista entre ambos. Em segundo lugar, retira objetividade à observação, ficando “apenas a participação no binómio de observação participante” (Zaluar, 2009:563). Para poder objetivar a vida social dos pesquisados enquanto se participa ativamente nelas, o antropólogo deve conseguir se colocar numa posição de fronteira: “ao mesmo tempo um pouco por dentro e um pouco por fora” (Agier, 2010:823). Este foi um dos motivos que me fizeram desistir de morar na Maré, um plano que tentei pôr em prática nos primeiros meses de trabalho de campo e que proporcionou um subcapítulo para esta tese<sup>16</sup>.

Após estabelecer uma relação de confiança e amizade com os dançarinos da Maré, privilegiei, numa segunda fase da pesquisa (no princípio de 2010), conhecê-los para além dos ensaios de break dance. Tive em atenção a sua relação com a escola, o trabalho, a família, a vizinhança, o bairro, a igreja, as ONGs, a polícia e o tráfico de drogas com o propósito de alargar a minha perceção sobre eles, incorporando as instâncias sociais com as quais se relacionavam, direta ou indiretamente. Já conhecia as teias de amizade intragrupo, mas

---

<sup>16</sup> No subcapítulo 4.6 abordo em profundidade a tentativa de ir morar na Maré, expondo as desafios de ir viver num bairro dominados por quadrilhas criminosas.

faltava-me uma melhor compreensão das redes sociais mobilizadas pelos jovens fora dos ambientes de ensaio, seja nos inúmeros locais de lazer do bairro, seja no circuito de break dance na cidade. Das igrejas aos bailes funk na Maré, dos empregos aos campeonatos de break dance pelo Rio de Janeiro afora, segui os b-boys por variados itinerários com o propósito de conhecer regiões, situações, relações, grupos e redes que formavam a sua “cidade em movimentos” (Agier, 2011:141).

Entrevistei 15 jovens do grupo de dançarinos da Maré e 17 pessoas entre antigos moradores, membros e dirigentes de ONGs, professores de break dance e representantes locais das favelas. Inicialmente, fiz entrevistas exploratórias com alguns jovens, tanto individualmente como em grupo. Realizei entrevistas individuais a dois jovens e três sessões de grupos focais em que participaram entre quatro a cinco dançarinos, o que favoreceu a minha orientação no terreno e a criação de pistas de entendimento sobre o que estava a observar. O mesmo efeito tiveram as entrevistas aos antigos moradores e a integrantes de instituições locais e supra-locais, informantes fundamentais sobre o contexto citadino onde me movimentava. Vale a pena destacar o contributo de três instituições em particular – Observatório de Favelas, Redes e CEASM –, cujo trabalho associativo e científico forneceu-me dados valiosos sobre o bairro e os seus habitantes, potenciando algumas das minhas análises e conclusões. Tentava dialogar sempre que possível com os antigos professores de break dance da Maré (Luck e Felipe Reis), mediadores privilegiados desta cultura urbana, com o intuito de resgatar a história deste estilo de dança no bairro (e no Rio de Janeiro) e entender o processo de formação do coletivo de dançarinos.

Nos últimos quatro meses do trabalho de campo, a terceira fase de pesquisa, realizei entrevistas semi-dirigidas (aprofundadas) a 15 jovens, a maioria em suas próprias casas. Entrevistei os dançarinos mais influentes que treinavam na Tecno e propus-me a conhecer as suas trajetórias individuais através do método biográfico. Embora tenha elaborado um guião de entrevista, optei por deixar os jovens falarem à vontade, interferindo, somente, quando desviavam-se em demasia das questões que pretendia abordar. Isto é, as entrevistas não seguiam um rumo pré-estabelecido e obedeciam a subjetividade dos entrevistados, estando atento aos seus jogos de palavras, representações e contradições. Na transcrição das entrevistas decidi reproduzir na íntegra as suas declarações, cheia de calões e expressões

informais, alterando apenas quando a inteligibilidade estava comprometida.

Seguindo as premissas da observação no terreno, as entrevistas focaram esferas sociais abrangentes da vida dos jovens – como a família, a escola ou o trabalho –, pois não era minha intenção revelá-los exclusivamente enquanto b-boys e moradores da Maré. Só assim a condição de jovem faria sentido em sua plenitude. A vida de qualquer indivíduo está incorporada às estruturas sociais que os envolvem, sendo influenciada por condicionantes de origem diversa: posição de classe, socialização familiar, origem étnica ou gênero. Porém, os constrangimentos estruturais não transformam os indivíduos em robôs programados para agir segundo uma lógica determinista, destituída da capacidade de reinvenção e resistência (Casal, 1997:87). O multipertencimento de indivíduos e grupos a mundos socioculturais heterogêneos é uma das características das sociedades complexas para Gilberto Velho, preocupado nas suas análises em “não estimular o congelamento de identidades” (Velho e Duarte, 2010:8).

O método biográfico permite fugir das concepções mecanicistas, ao mesmo tempo que valoriza o trânsito dos indivíduos entre universos sociais contrastantes. Além disso, incorpora a vida do indivíduo na investigação, registra as mudanças (em termos cronológicos e de estilo de vida) e traduz as estruturas sociais em experiências vividas<sup>17</sup>. Por conseguinte, aliar a observação participante ao método biográfico teve o objetivo de conjugar numa mesma análise a abordagem situacional e as representações dos dançarinos, direcionadas para a compreensão das suas sociabilidades quotidianas, segregações e dos seus projetos (individuais e coletivos) sob a ótica do “vivido”.

Dos 15 jovens entrevistados individualmente, selecionei 9 para aplicar o método biográfico, em que se exige várias entrevistas para alcançar a densidade desejada. Escolhi apresentar nesta tese os 7 percursos biográficos que melhor retratavam a pluralidade de formas de viver a juventude e lidar com o processo de transição para a vida adulta, sem perder de vista a “província de significados” (Schultz, 1979) que partilhavam sobre o “mundo b-boy”. Embora conhecesse todos os b-boys da Maré e pudesse entrevistar todos eles – eram cerca de 40 jovens –, optei por um número menor de entrevistas em benefício da

---

<sup>17</sup> Na impossibilidade de se observar presencialmente as experiências concretas dos pesquisados, os “relatos de vida” constituem a melhor alternativa, constituindo-se como fonte inequívoca de conhecimento (Casal, 1997). Os relatos de vida dão voz àqueles que vivem o quotidiano a partir da sua subjetividade. A sua importância está na capacidade de nos transportar ao mundo do indivíduo, mundo invisível aos nossos olhos, porque o relato de vida é “um tipo particular de documento pessoal que leva em conta o aspeto subjetivo do social” (Poirier, 1995:146).

profundidade, tendo selecionados aqueles que eram mais importantes nas sociabilidades do grupo.

A visão holística dos b-boys da Maré, sempre uma construção artificial e imperfeita, não foi dada pelas entrevistas, mas pela etnografia e os seus planos intermediários. Não obstante, estes requerem ser complementados tanto por uma abordagem histórica como por dados quantitativos, essenciais para reforçar a dimensão contextual do caso em estudo. Primeiramente, recolhi variadas investigações sobre a Maré com o intuito de situar o seu processo histórico de emergência e transformação. Também procurei pôr-me a par das dinâmicas culturais, sociais e políticas já estudadas no bairro, passo fundamental na inovação dos conhecimentos produzidos. Aproveitei todos os dados estatísticos que pudessem enquadrar o bairro na cidade do Rio de Janeiro e situar os seus moradores em termos sócio-demográficos. Em segundo lugar, selecionei estudos sobre o break dance e o hip hop que me ajudassem a entender o modo criativo como os jovens apropriam essas práticas culturais, congregadoras de redes e imaginários “glocais” (Ferro, 2011). Em terceiro lugar, apliquei um questionário a 20 b-boys da Tecno com o objetivo de ter uma caracterização aproximada daqueles que compunham o meu objeto de estudo, em termos de idade, origem familiar, escolaridade, profissão, rendimentos, práticas de lazer e percursos na cidade. Busquei auferir também as suas representações sobre o break dance, o bairro, a violência e a discriminação<sup>18</sup>. Por último, tracei os percursos de sete b-boys na Maré a partir de mapas do bairro, onde também foram assinalados os locais de lazer e sociabilidade mais frequentados<sup>19</sup>.

O diário de campo desempenhou um papel determinante nesta pesquisa. Não foi apenas um eficiente meio de registar as minhas observações durante o trabalho empírico, em risco de serem esquecidas ou deturpadas caso não fossem transcritas, mas configurou-se como o método basilar de organizar as minhas experiências no terreno. Não existe etnografia sem diário de campo. Descrever aquilo que se vê, expor reflexões e formular indagações e hipóteses são exercícios fundamentais na elaboração do objeto de pesquisa. Este nunca está dado, vai se construindo no dia a dia etnográfico, sendo o diário de campo parte fundamental deste processo. Distanciar-se através da escrita é ainda mais importante se tivermos em conta

---

<sup>18</sup> Ver o modelo do questionário em anexo.

<sup>19</sup> Dois desses percursos estão registados no capítulo nove, um modo de o leitor visualizar a circulação dos dançarinos pelo bairro.

o forte envolvimento do etnógrafo com o mundo cotidiano do pesquisado, para o qual é exigido um exercício dialético extremamente complexo de objetivação / subjetivização, construção / desconstrução, familiarização / estranhamento. Portanto, o ato de escrita define a capacidade de interpretação e recriação do universo cultural do Outro, constituindo-se como um momento sublime de imaginação antropológica.

O esforço em compor um rico diário de campo traduziu-se em informações valiosas que facilitaram a escrita desta tese. Escrevi desde experiências e situações que vivi a observações, estranhamentos e conversas com os dançarinos. Raramente fiz anotações de campo enquanto participava no convívio com os jovens, porque isso retira a naturalidade das suas declarações e comportamentos, além de arriscar ser mal interpretado. Por vezes, escrevia notas de campo durante o caminho de volta para a casa ou reproduzia no gravador algumas das falas mais preciosas dos jovens, na tentativa de preservar o conteúdo original das conversas. Todavia, na maior parte das vezes, fazia essa tarefa ao chegar a casa após o trabalho de terreno, de preferência até o dia seguinte ao acontecimento narrado. Mesmo que as declarações dos jovens perdessem algum “recheio” original no processo de escrita, em vários momentos este método revelou-se mais fidedigno que as entrevistas. Nas conversas informais consegui aprofundar temas polêmicos, inacessíveis de aceder através do ritual da entrevista, quando alguns jovens davam respostas vagas ou sustentavam visões “românticas”. Mais de uma vez, detetei contradições entre aquilo que eles me confidenciavam informalmente e o que diziam para o “gravador”, o que evidenciava os limites das entrevistas. Por isso, ao longo desta tese, tentei conjugar da melhor maneira as transcrições do meu diário de campo com as entrevistas em profundidade.

Por fim, ressalta-se a importância da produção de imagens para captar o fluir da vida quotidiana dos dançarinos da Maré. Há imagens que dizem melhor sobre um determinado assunto que mil palavras, sendo a fotografia e o vídeo técnicas utilizadas com o objetivo de transpor as limitações do texto escrito. As roupas extravagantes, as poses vaidosas e as performances de break dance ganham vida com o recurso à imagem, um ótimo meio de complementar as descrições do diário de campo. Desde logo, os momentos de dança são de uma riqueza visual por demais evidente, em estreita relação com o imaginário dos anos 1970/80, não só ao nível da trilha sonora, mas também em termos visuais, por exemplo nas



roupas berrantes que vestem. Filmar os momentos de dança em longos *takes* e depois assistir deram-me uma melhor perspectiva das características de cada dançarino, e do trabalho que implica desenvolver um estilo pessoal. Não pretendi, assim, focar-me apenas nas coreografias já terminadas e prontas a apresentar, mas também, e sobretudo, nos treinos que as precedem, feitos de aquecimentos, tentativas e erros, repetições. Inúmeras vezes recorri às imagens registadas com o objetivo de recordar preferências estéticas, sociabilidades costumeiras e performances específicas, pois a memória engana e as anotações de campo são limitadas.

O uso da máquina fotográfica foi uma constante nos 18 meses de trabalho de campo. No entanto, a presença de bandos armados na Maré condicionou fortemente a minha liberdade de fotografar. Poucas vezes atrevi-me a captar imagens nos ambientes externos da favela – restringi-me aos ensaios dos dançarinos –, pois não queria ser confundido com jornalista, o que poderia comprometer o andamento da pesquisa. Aos poucos, fui ganhando confiança para fotografar nas ruas mais tranquilas do bairro, o que sempre fiz na companhia de algum morador.

As filmagens só foram realizadas nos meses finais do trabalho de campo. Os cuidados para filmar tiveram de ser redobrados. Não só porque uma câmara de filmar gera uma desconfiança maior nos traficantes do que a máquina fotográfica, como devido à opção de não pedir autorização aos grupos criminosos que dominavam a Maré. Prefiri fazer-me de “desentendido” e filmar sem negociar com os traficantes locais, uma estratégia escolhida após conversar com alguns informantes privilegiados<sup>20</sup>. Esta decisão restringiu as minhas possibilidades de captar o rico “pulsar” do bairro – raramente filmei nas ruas da favela –, mas salvaguardou a minha pessoa de uma exposição perigosa e incómoda. Felizmente, não sofri qualquer repreensão do tráfico por filmar sem o seu consentimento, mesmo quando fui surpreendido em plena gravação por um bando de traficantes<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Caso a autorização para filmar na Maré me fosse negada, teria de acatar a decisão e não desrespeita-la sob pena de pôr a minha vida em risco, inviabilizando, desde o início, a possibilidade de fazer gravações que me ajudassem a construir significados sobre o universo dos dançarinos.

<sup>21</sup> Estava a filmar uma entrevista em frente à casa de um jovem quando, repentinamente, passou um carro topo de gama cheio de traficantes. As armas, vários modelos de fuzil (modernas espingardas), saíram janela afora por não caber no interior do veículo. Interrompemos apressadamente a gravação após o carro parar ao nosso lado por breves segundos. Instantes depois, o veículo seguiu o seu trajeto, sem que houvesse qualquer tipo de pergunta ou comentário. Este foi o único episódio em que tive medo durante as filmagens.

## **Capítulo 1. Lazer e Cultura na Mediação para a Vida Adulta. Um debate sobre a juventude urbana.**

A noção de lazer está em voga na nossa sociedade. Faço parte de uma geração e de um segmento social que cresceu com os videogames, assistiu ao nascimento da MTV brasileira e presenciou a emergência de inúmeras culturas juvenis: rappers, b-boys, skatistas, metaleiros, grunges, etc.

Inspirado nos filmes em que aparecia a inconfundível estética punk, lembro-me de com cerca de 8 anos ter ido para a escola com o cabelo arrepiado, ao estilo moicano, moldado por um gel fixador. Mal entrei em sala de aula fui obrigado a baixar a “juba”, e a gozação entre os amigos era tanta que nunca mais tive tamanha ousadia. Anos depois adquiri o meu primeiro skate, e procurava as ruas com melhor asfalto para descer as ladeiras do Cambuci, bairro da zona sul de São Paulo onde passei a infância. No meu aniversário de 11 anos já não quis uma festa de aniversário infantil, tendo celebrado a minha pré-adolescência sob o piscar de uma luz vermelha e os sucessos internacionais das bandas *Oingo Boingo* e *Technotronic* junto com amigos e as nossas primeiras namoradas. Já no Rio de Janeiro tive a minha fase surfista, skatista, grunge e funkeira. Nunca fui “fiel” a qualquer um desses estilos, pois na maioria das vezes vagueava pelos vários espaços associados, tendo discos, roupas e amizades nas várias culturas juvenis por onde transitava. Foi assim na minha adolescência, quando após tardes inteiras na praia a fazer body-board seguia até o centro da cidade para curtir música rap na Zoeira, uma emblemática festa de hip hop no bairro da Lapa. Nessa circulação por diferentes mundos sociais talvez estivesse, inconscientemente, a dar os meus primeiros passos em direção à Antropologia. Mas por que a ligação dos jovens a certas culturas urbanas e expressões artísticas é tão comum? Serão eles os únicos a desfrutarem aquilo que se convencionou a chamar lazer e a criarem estilos de vida distintivos? Certamente que não. Contudo, os jovens contribuem decisivamente nesses campos, não só criando novas práticas associadas a estéticas inovadoras, mas também formulando normas e valores que, por vezes, invertem as hierarquias que os marginalizam das esferas de decisão. Em geral, parte significativa do cotidiano dos jovens é marcada pelas regras elaboradas por pessoas mais velhas, detentoras do poder de impor um determinado padrão moral e comportamental na

escola, no trabalho, na igreja, no serviço militar ou mesmo em ambiente familiar. Este “diferencial de poder” condiciona as vivências e atitudes dos jovens em diversas esferas sociais (Becker, 2008:29) – quando são obrigados a seguir regras impostas e não negociadas – e legitima os comportamentos entendidos como adequados, em detrimento daqueles rotulados como desviantes, passíveis de sanções<sup>22</sup>. De modo contrário, o lazer costuma ser o domínio, por excelência, dos jovens, um espaço onde gozam de intensa autonomia, em que são eles os detentores do poder (nem que seja imaginário). Aproveitam esta pequena concessão para estabelecer entre si uma sociabilidade inovadora e criar estilos de vida específicos, ao mesmo tempo que se demarcam dos adultos e de outros grupos juvenis, numa permanente clivagem e oposição entre “nós” e “eles”. Ao preencherem os “vazios” de sociabilidade e criatividade deixados por outras instituições (escola, trabalho, família, etc.), o lazer e as culturas juvenis alargam o acesso dos jovens aos múltiplos repertórios culturais e simbólicos existentes na metrópole. Estes são de grande ajuda na orientação dos valores, gostos e visões de mundo, possibilitando que projetos coletivos sejam concebidos e futuros alternativos, almejados.

### **1.1 Novas Juventudes**

A ideia de juventude está naturalizada em nossa sociedade, que ciclicamente a aponta como fonte de determinados problemas sociais ou vinculada a um imaginário idílico de pureza e beleza. Das propagandas que fazem da juventude um produto pronto a ser consumido – seja de natureza estética e desportiva – às notícias que associam os jovens a uma suposta instabilidade e modo de vida desviante, a rapidez com que os discursos se alternam é impressionante. Mediatizado pelo mercado e por diversos meios de comunicação, o “corpo jovem” é apresentado como símbolo de poder e sedução (Ferreira, 2011:259), um ideal de distinção a que somos constrangidos a seguir sob pena de não nos sentirmos confortáveis com o nosso próprio corpo. Não é de estranhar que todos queiram ser jovens e procurem infinitos artifícios para manter um aspeto jovial. O desejo de preservar a juventude está profundamente enraizado em grande parte das sociedades contemporâneas, o que contribuiu para o

---

<sup>22</sup> Segundo Howard Becker, uma determinada ação para ser considerada desviante depende não apenas do contexto histórico, mas de quem é acusado de desvio e de quem se sente prejudicado por ele (2008:25). Ou seja, um mesmo ato pode ser tratado ora como um caso grave, ora como um caso brando conforme as características dos atores sociais envolvidos. Diversos estudos demonstraram como a mesma lei é diferentemente aplicada, existindo uma seletividade que criminaliza os jovens pobres e negros, ao contrário do que se sucede com os jovens brancos da classe média e alta (Machado, 2010; Becker, 2008; Wacquant, 2005).

alargamento do seu espaço temporal. Daí ganhar força um conjunto de produtos (cosméticos, roupas e fármacos), práticas (desporto, musculação, estilos de vida) e serviços (cirurgia plástica, esteticista, cabeleireiro) que, ao difundirem a ilusão de proporcionar a chave da eterna juventude (e da juvenilização dos corpos), se tornaram extremamente lucrativos. Essa “promiscuidade intergeracional” torna a definição de juventude bastante complexa, principalmente quando ser jovem passa a ser um objetivo permanente (Vianna, 1997a:9). Carles Feixa utiliza a metáfora “síndrome de Peter Pan” para caracterizar a extrema valorização dos jovens no mundo atual, um atributo cobiçado e glorificado por ser sinónimo de engajamento, beleza e irreverência (2011:206). Contudo, convém ressaltar que este imaginário convive com outros que os associam a um conjunto de patologias e estigmas – visualizados nos supostos comportamentos violentos e desviantes que praticariam –, designadamente quando se trata de jovens pobres, negros e/ou moradores de áreas rotuladas como “problemáticas” ou “desorganizadas”.

A juventude não é uma condição natural e universal do desenvolvimento humano, mas uma construção sócio-cultural. O seu significado varia conforme o contexto, as épocas históricas e as características dos indivíduos em causa: classe, género, etnia, percurso biográfico. Ser um “jovem à rasca” ou integrar a “geração 500 euros” é bem diferente de ser um “beto”<sup>23</sup>. A juventude para quem é negro e vive numa favela do Rio de Janeiro apresenta configurações distintas daquelas de quem é branco e vive em bairros nobres. Deste modo, não será um abuso de linguagem agrupar um conjunto tão vasto e heterogéneo de indivíduos numa mesma categoria? É esta a opinião de Pierre Bourdieu quando afirmou que a juventude constitui apenas uma palavra. Para o autor:

“(…) a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; o facto de se falar dos jovens como uma unidade social, como um grupo constituído, dotado de interesses comuns, reportando esses interesses a uma idade definida biologicamente constitui, desde logo, uma manipulação evidente. (...) é por um formidável abuso de linguagem que podemos reunir sob um mesmo conceito universos sociais que não têm praticamente nada em comum<sup>24</sup>.” (Bourdieu, 2008:145)

Para José Machado Pais, uma das principais polémicas em torno da ideia de juventude nas

---

<sup>23</sup> Recentemente, várias expressões têm sido criadas em Portugal para tentar definir os jovens sob a ótica da sua frágil inserção no mercado de trabalho: “geração à rasca”, “geração 500 euros” ou “geração precária” são alguns dos termos mais usuais.

<sup>24</sup> Tradução livre do autor.

ciências sociais foram as diferenças de análise entre as chamadas correntes geracional e classista. A primeira entende a juventude como uma fase da vida, realçando os aspetos unitários e homogêneos desta categoria social. Segundo esta corrente, os jovens interagiriam como membros de uma geração social por oposição à cultura de outras gerações. Os momentos de tensão e de oposição protagonizados pelos jovens refletiriam uma percepção da sociedade distinta da visão dos adultos – entendida como cultura dominante –, expressão de uma contra-cultura ameaçadora da “cultura adulta” (Pais, 2003:52). A corrente classista, por sua vez, trata a juventude como um conjunto social diversificado dada a transição para a vida adulta ser condicionada pelas diferentes origens de classe. Nessa perspectiva, as culturas juvenis exprimiriam as desigualdades sociais da nossa sociedade, principalmente ao nível da divisão social do trabalho, e configurariam culturas de resistência, pois suas manifestações culturais acabam por ser entendidas como “soluções de classe” a problemas partilhados (idem:61). Embora as trajetórias juvenis não ocorram num vazio social, mas influenciadas por condições estruturais marcadamente desiguais, generalizar o caráter de resistência para todas as culturas juvenis não leva em consideração os aspetos integradores de algumas das suas práticas. Por outro lado, mesmo reconhecendo a existência de “interesses coletivos de geração” – como o menor reconhecimento do diploma escolar<sup>25</sup> –, negar as diferentes posições de classe dos seus componentes significa ignorar condições de existência bastante dissemelhantes (Bourdieu, 2008:152). Desta forma, vale a pena fugir dessa polaridade e utilizar o que há de melhor nas duas correntes para a compreensão do universo juvenil.

A emergência da juventude nas sociedades complexas<sup>26</sup> passou a existir quando uma série de dispositivos de controlo foram impostos a uma determinada faixa etária, distinguindo-a das demais. Intimamente relacionadas com o processo de transição do feudalismo para o capitalismo – e permeadas pelo Renascimento, pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial (com os processos de urbanização que lhes são associados) –, as profundas mudanças operadas no seio da família, da escola, da Igreja, do exército e do trabalho delimitaram e segregaram a juventude, conferindo-lhe, pela primeira vez, uma “consciência

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu fala em “desqualificação estrutural da geração” para explicar o sentimento de desencanto dos jovens da atualidade a respeito da menor correspondência entre o capital escolar e o acesso a um emprego qualificado (2008:152).

<sup>26</sup> Gilberto Velho utiliza este termo para referir-se às sociedades modernas capitalistas, marcadas pela divisão social do trabalho e heterogeneidade cultural (Velho, 2004:16).

geracional” (Feixa, 1999:37). Separados das outras faixas etárias pelas várias instituições que visavam prepará-los para as responsabilidades do mundo adulto<sup>27</sup>, os jovens passaram a conviver entre si, ao mesmo tempo que era legitimado um tempo específico no ciclo de vida cuja existência não incluía a plena participação na esfera produtiva. O período de moratória social concedido à juventude teve como “reverso da medalha” o não reconhecimento da plenitude dos seus direitos, materializado em múltiplas formas de controlo social de ordem familiar, escolar, laboral e penal. A democratização do acesso às instituições de ensino, efeito da criação do Estado de bem-estar, cumpriu um papel de destaque nessas transformações ao generalizar a condição de estudante para jovens de distintas classes sociais, o que também significou serem postos à margem do poder. De facto, para Bordieu é esta desigualdade que fundamenta a noção de juventude, cuja fronteira com a idade adulta constrói-se mediante um jogo de forças entre gerações (2008:153). Todo este cenário de mudanças alterou os padrões de socialização tradicional, centrados nas esferas da religião, da família e do parentesco, transformando a própria conceção da juventude<sup>28</sup> (Feixa, 1999).

Ao longo do século XX, principalmente após a 2<sup>o</sup> Guerra Mundial, esse modelo de juventude, até então restrito à burguesia da Europa e dos EUA, alargou-se a jovens de ambos os sexos das classes menos abastadas e das áreas rurais, inclusive em países menos desenvolvidos – o Brasil é exemplo dessa ampliação. Muitos desses jovens criaram territórios de vivência e interação nos espaços intersticiais das instituições formais, ao mesmo tempo que apropriavam e reinterpretavam elementos simbólicos produzidos noutros países ou por grupos de extratos sociais distintos. O estatuto de jovem tornou-se uma categoria sociocultural, cujo significado excede qualquer fronteira espacial, de género ou de classe. Neste contexto, os

<sup>27</sup> A massificação da instituição escolar substituiu a aprendizagem tutorial, comum na Idade Média, e converteu-se num importante instrumento de iniciação e preparação dos jovens não apenas para o mercado de trabalho mas também para a plena aquisição das responsabilidades do mundo dos adultos (Feixa, 1999). A imposição do serviço militar obrigatório seguiu o mesmo sentido, tornando-se num rito de passagem moderno para o jovem deixar de ser considerado um adolescente imaturo. Afinal, é frequente o seguinte comentário: “tens de entrar no exército para aprender a ser homem”.

<sup>28</sup> Carles Feixa aponta cinco fatores importantes na alteração das condições sociais e das imagens elaboradas sobre os jovens. O primeiro foi a emergência do Estado de bem-estar, responsável pela democratização do acesso às instituições de ensino e das possibilidades de ócio para os jovens. Em segundo lugar, apontou a crise da autoridade patriarcal, em que os jovens procuravam novas esferas de sociabilidade, ampliando a liberdade juvenil. Em terceiro lugar, o nascimento de um mercado dirigido especialmente aos jovens refletiu o seu crescente poder aquisitivo, proporcionando-lhes espaços de consumo e de convívio. Em quarto lugar, o surgimento dos meios de comunicação de massa impulsionou o aparecimento de culturas e estilos juvenis transnacionais. Por último, o autor considera que o processo de modernização impôs uma moral mais consumista e individualista, substituindo a antiga moral puritana (1999:43).

grupos de pares ganharam maior relevo nos processos de socialização e construção identitária, o que se refletiu nas análises sobre a juventude nas últimas décadas, quando foram desenvolvidas várias terminologias para designar os seus agrupamentos e práticas: subcultura<sup>29</sup>, tribos urbanas<sup>30</sup> e culturas juvenis. A preferência pelo termo “culturas juvenis” é motivada, por um lado, pela sua perspectiva pluralista de ver a juventude (o próprio conceito está no plural) sem esquecer um conjunto de valores e representações atribuídos aos jovens enquanto conjunto social etário. Por outro lado, implicitamente associados às culturas juvenis estão modos de vida específicos, que expressam certas práticas quotidiana. Sobre as culturas juvenis, José Machado Pais propõe a seguinte definição:

“(…) sistema e valores socialmente atribuídos à juventude (tomada como conjunto referido a uma fase de vida), isto é, valores a que aderirão jovens de diferentes meios e condições sociais. (...) O seu sentido antropológico faz apelo para os modos de vida específicos e práticas quotidianas que expressam significados e valores não apenas ao nível das instituições mas também ao nível da própria vida quotidiana.” (2003:69)

José Magnani, por sua vez, formulou um conjunto de categorias que visam melhor compreender as múltiplas circulações e apropriações dos espaços da cidade, frequentemente associadas às atividades lúdicas e de lazer. A noção de “circuito”, proposta por ele, privilegia a inserção dos jovens na paisagem urbana, dando ênfase aos seus pontos de encontro, à convivialidade e às situações de conflito. Diferente do olhar centrado em pequenas unidades territoriais de sentido partilhado – como é o caso do “pedaço<sup>31</sup>” –, a ideia de circuito é conhecer a vasta gama de sociabilidades desenvolvidas pelos jovens na metrópole, o que poderá proporcionar uma visão mais contextualizada das suas práticas sociais e dos territórios

---

<sup>29</sup> Gilberto Velho (2004) alertou para os perigos do uso do termo subcultura, que pode levar à reificação de traços particulares de algumas populações que não expressam um conjunto de crenças e de valores partilhados. Considerado como muito traçoeiro, este conceito passa a ideia que os seus integrantes pertencem a um mundo à parte, onde a comunicabilidade entre diferentes culturas é quase nula.

<sup>30</sup> Este conceito, formulado por Maffesoli (2004), quer chamar a atenção para a “tribalização das sociedades contemporâneas” impulsionada por microgrupos de jovens caracterizados pela sua busca constante da sensação de pertencimento, autoafirmação e afeto comunitário. Para Magnani (2005), o termo “tribo urbana” possui a limitação de poder transmitir a ideia de estigmatização e homogeneização de universos distintos, além de ter uma carga ideológica que suscita associações à ideia de “selvagem” e aos comportamentos agressivos que daí advêm.

<sup>31</sup> Esta noção designa uma referência espacial bem delimitada, onde ocorrem densas relações de sociabilidade entre os seus membros, mais amplas que as desenvolvidas pelos laços familiares, e também mais significativas e duradouras que as frágeis e superficiais relações vividas em certos contextos urbanos (marcados pelo individualismo e anonimato); o pedaço é um espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público (a rua), onde se tece uma espessa rede de códigos e cumplicidades, a estabelecer quais são e quais não são os seus integrantes (Magnani, 2005).

com os quais interagem. Num mundo em que o indivíduo acumula uma pluralidade de referências identitárias e papéis sociais – o que está ligado a um crescente alargamento das redes de contacto e do horizonte de sociabilidades –, a proposta de Magnani tenta responder aos desafios da maior capacidade (e complexidade) de circulação e vivência dos indivíduos nos heterogêneos territórios da metrópole. Outros termos foram desenvolvidos por este autor com o mesmo propósito<sup>32</sup>: mancha, trajeto, point, quebrada e cena (Magnani, 2005).

A multiplicação das culturas e circuitos juvenis não significa que as tradicionais instâncias socializadoras (família, escola, igreja, etc.) tenham deixado de exercer forte influência, apenas que na contemporaneidade a participação dos jovens em territórios simbólicos mediados pelos “seus iguais” adquiriu uma intensidade inédita. A rua, a esquina, o bar, o clube, o ginásio, a praia, a discoteca ou o centro comercial são alguns dos vários espaços privilegiados de encontro da juventude, cujas sociabilidades partilhadas remetem para uma relação afetiva e igualitária. Na medida em que deixam de se rever totalmente nos espaços de socialização controlados pelos adultos, buscam novos abrigos relacionais e simbólicos onde forjam estilos de vida próprios e identidades inovadoras (Pappámikail, 2011). Numa altura em que as vias formais de autorrealização estão obstruídas ou fortemente desprestigiadas pelas novas gerações, as socializações informais junto dos grupos de pares – com quem partilham utopias, imaginários e estilos de vida – tornaram-se fontes valiosas de conhecimento, aprendizagem e produção de valores. É essa a opinião de José Machado Pais quando refere que a “produção de subjetividades galga as fronteiras dos lugares específicos das instituições” (Pais, 2001:404). Para Gilberto Velho, este processo é fruto dos efeitos da modernidade, em que a industrialização, a expansão da economia de mercado e das novas tecnologias de informação tornaram as ideologias individualistas mais fortes. O sistema de valores e as relações sociais (e institucionais) dos jovens foram bastante afetados, pois as formas tradicionais de

---

<sup>32</sup> É interessante notar que, quase um século depois, vários dos métodos e das premissas inovadoras da Escola de Chicago continuam muito pertinentes. Sem dúvida que Robert Park foi inspirador para Magnani na elaboração dos seus conceitos, que focam a “organização ecológica da cidade” com vista à compreensão dos comportamentos, das atitudes e dos valores dos cidadãos (Park, 1973). Em conjunto com outros etnógrafos de Chicago, Robert Park fez dessa cidade um laboratório para compreender as mudanças sociais e conceber características do que seria o modo de vida urbano (Frúgoli, 2007). Prestava extrema atenção à organização física das cidades – divididas em guetos, subúrbios residenciais de classe média, bairros étnicos, etc. –, unidades passíveis de moldar o caráter moral dos habitantes e vice-versa. Na conceção de Park era central entender o modo como a ordem material (ecológica, económica) relacionava-se com a dita ordem moral, algo só possível de ser verificado empiricamente (Lopes, 2005).



socialização (geralmente guiadas por uma visão de mundo hierarquizante) enfraqueceram-se consideravelmente. Ao mesmo tempo, as alternativas e escolhas quanto a estilos de vida tornaram-se mais abrangentes, movidas pelo avanço da cultura de massas (Velho, 1996).

Outros autores teorizaram sobre os efeitos das recentes transformações das sociedades complexas nos processos de transição dos jovens para a vida adulta. Esses processos deixaram de ter um modelo oficial, “multiplicando-se em trajetos e projetos distintos e não lineares, intensamente reflexivos e individualizados” (Guerreiro e Abrantes, 2004:166). A antiga trajetória linear rumo à idade adulta converteu-se numa trajetória sem direção definida, marcada por reversibilidades. Esta é a perspectiva de Enrique Calvo (2011) quando advoga que a trajetória juvenil deixou de ter um estatuto teleológico (o autor denomina “seta do tempo”) para adquirir um sentido indeterminado, circular e prisional nos dias de hoje<sup>33</sup>. Maria Guerreiro e Pedro Abrantes (2004) partilham tal apreciação e denominaram “transições incertas” este novo padrão de ingresso na vida adulta, cuja natureza tende a ser trespassada por riscos e retrocessos. A sucessão de etapas bem definidas e delineadas que caracterizava o anterior modelo de transição tornou-se fragmentada, autónoma e intransitiva. Esta perspectiva já tinha sido objeto de análise de José Machado Pais (1994), que usou a metáfora “geração yô-yô” para caracterizar os constantes movimentos de vai-e-vem dos jovens de hoje: mudam de trabalho a todo momento (o que é agravado pela extrema precariedade); paralisam os estudos (que podem ser retomados posteriormente); os namoros seguem o ritmo da paixão do momento e raramente convertem-se em casamento. Não obstante, o que vários autores (Calvo, 2011; Feixa, 2011; Guerreiro e Abrantes, 2004; Pais, 2001; Lopes, 2000;) concluem é que os processos de transição para a vida adulta são múltiplos e variados, influenciados pelas condições materiais de existência, mas abertos ao sujeito reflexivo e inventivo capaz de dar uso às suas capacidades criativas para alargar os seus “campos de possibilidades” na concretização dos seus sonhos e projetos de vida (Velho, 2004). Além disso, o “princípio da incerteza” assombra um número cada vez maior de jovens, que veem as suas carreiras e perspectivas de futuro ameaçadas por um modelo económico neoliberal que não lhes dá hipóteses (Pais, 2001:410).

<sup>33</sup> Para o autor, as trajetórias juvenis, anteriormente, seguiam um curso temporal seguro que culminava num destino expectável (reprodução do estatuto dos pais) ou glorioso (ascensão social), cujas transições – entrada na escola, inserção laboral, casamento – entrelaçavam-se entre si “como elos consecutivos para compor uma cadeia causal que conduz necessariamente à sua conclusão final: a futura inserção adulta” (Calvo, 2011:46).

Presencia-se uma mudança do centro de gravidade existencial da juventude, na medida em que a pertença a uma dada classe já não é tão inspiradora na construção identitária (se compararmos com a geração anterior) ou de uma carreira profissional. Esta pertença é substituída, em parte, pela adesão aos novos estilos de vida centrados nas esferas do lazer e do consumo. A seguinte afirmação de Manuel Castells corrobora esta ideia:

“(…) a identidade está a tornar-se na principal e, por vezes, única fonte de significado num período da história caracterizado pela ampla desestruturação das organizações, deslegitimação das instituições, enfraquecimento de importantes movimentos sociais e pelas expressões culturais efémeras. Cada vez mais, as pessoas organizam o seu significado não em torno do que fazem, mas com base no que são ou acreditam ser.” (2007:3)

Essas mudanças estão intimamente ligadas às transformações estruturais no modo de produção capitalista, que passou a ser dominado pelo sistema financeiro e impôs um conjunto de derrotas aos trabalhadores num contexto de revolução das tecnologias de informação no final do século XX<sup>34</sup>. A deslocalização de indústrias (principalmente as mais pesadas: metalurgia, construção naval, têxtil, etc.) dos “países centrais” para a Ásia e a América Latina, a integração global dos mercados, a crescente individualização da sociedade, a generalização do trabalho feminino em múltiplos setores da economia e a massificação das migrações agudizaram tal processo, ao criar uma nova divisão das classes sociais mais volátil e flexível, diluída na chamada “modernidade líquida” (Bauman, 2001).

Segundo Appadurai (1990), uma das particularidades dos tempos atuais é a maior influência do imaginário na produção dos gostos, condutas e estilos de vida, ao servir de matéria-prima na formulação de novas subjetividades. A compressão espaço – tempo acelerou os processos globais e tornou o nosso planeta menor, intensificando a internacionalização da cultura e a expansão da cultura de massas, o que se repercutiu em novos arranjos entre o local – global e na transformação das culturas juvenis. Mediado pelos novos *media* e por uma circulação (de pessoas, ideias e produtos) cada vez mais intensa, o imaginário tornou-se central para os jovens na construção e reelaboração dos seus sentidos de vida.

Hoje, o desenvolvimento das novas tecnologias digitais e de informação não só alteraram

---

<sup>34</sup> O colapso dos regimes chamados comunistas da União Soviética e Leste Europeu e a sua absorção pelo capitalismo global criou uma nova correlação de forças caracterizada pelo fortalecimento do capital em relação ao trabalho (o que é facilmente constatado pela progressiva destruição do Estado Providência e a ampliação do desemprego, trabalho precário e/ou temporário na Europa e nos EUA), expressa também pela crise da influência dos movimentos sindicais e dos partidos comunistas (Castells, 2007).

os modos de elaboração e difusão das culturas juvenis, como incrementaram a níveis nunca vistos o processo de mercadorização dos gostos, produtos e identidades. A maior interconexão global do capitalismo associada ao avançar do progresso tecnológico e dos meios de comunicação de massa possibilitou que músicas, costumes e estilos de vida atravessassem as fronteiras numa velocidade estonteante. As pessoas passaram a poder consumir os mesmos produtos culturais independentemente da sua localização geográfica. Todo o dispositivo tecnológico (televisão, rádio, Internet, cinema, jornal) tornou possível que as expressões culturais não estivessem limitadas as fronteiras nacionais, passando os recursos materiais e simbólicos a serem globais.

A cultura hip hop é exemplar da maior complexidade das atuais práticas culturais, moldadas simultaneamente na escala local e global. Entende-se as vertentes culturais envolvidas – break dance, rap, dj ou graffiti – como “glocais” porque se desenvolvem tanto na rua, num contexto territorial local (em que a pertença a um grupo de amigos é importantíssima), como num quadro global. As redes virtuais e as novas tecnologias de informação contribuem decisivamente neste processo, ao impulsionarem trocas constantes entre adeptos de múltiplos pontos do globo, favorecendo, inclusive, interações face-a-face (Ferro, 2011). No caso do break dance, as redes virtuais promovem um circuito global que permite aos b-boys e b-girls acompanharem esta cultura juvenil urbana em diferentes países. Este é o caso dos dançarinos da Maré, que assistem a campeonatos de break dance em várias partes do mundo através da Internet, conhecem nominalmente os principais protagonistas, partilham informações sobre eventos de maior calibre e confrontam ideias no espaço virtual sobre diferentes narrativas históricas do estilo.

O fomento de símbolos transnacionais pela era da globalização não implica uma homogeneização cultural, tampouco a perda de um sentido local. Tais símbolos quando apropriados são reinterpretados e podem gerar novos significados, pois estes não existem fora do contexto local onde são consumidos. A “heterogeneização do global” configurou novas oportunidades para as manifestações culturais locais (Sansone, 2007:141), ao aprofundar os processos de crioulização e hibridização, fruto da maior consciencialização dos diferentes estilos de vida, símbolos, produtos e costumes no planeta. No entanto, os arranjos contextuais produzidos em virtude dessa dialética são múltiplos e desiguais, e requerem ser verificados

empiricamente. Entre os jovens do break dance da Maré, a convergência cultural em torno dessa prática, ao ser construída no âmbito “glocal”, proporciona um imaginário que extravasa as fronteiras de atuação cotidiana. A partilha de um conjunto de práticas simbólicas ligadas a um estilo de vida comum confere aos jovens a sensação de pertencerem a um mesmo “corpo” – a cultura hip hop. Ao se sentirem parte de uma prestigiada cultura global, elaboram uma identidade imaginada (Anderson, 1983) dotada de ética e visões de mundo particulares que, não raras vezes, resultam em fortes divergências internas (locais), devido aos diferentes entendimentos sobre os modos legítimos de apropriar a dança<sup>35</sup>.

Presentemente, assiste-se a um novo posicionamento dos jovens em que é cada vez mais recorrente reivindicarem a participação nas decisões sobre os contornos da sociedade em que vivem. Tornam-se protagonistas da cena pública em vários setores, como moda, desporto, movimentos sociais, novas tecnologias<sup>36</sup>, produção cultural e artística, com o intuito de alterar a atual correlação de força e serem ouvidos. A passividade a que eram associado até meados do século XX deixou de fazer sentido, e a explosão de culturas juvenis (com maior ou menor grau de resistência) foi uma das expressões dessa mudança de paradigma. Outro dos aspetos mais revolucionários é o crescente número de jovens das classes desfavorecidas a desenvolver projetos culturais e artísticos, desempenhando papéis centrais na criação de estilos de vida distintivos. As vertentes artística e cultural, antes vedadas às camadas populares<sup>37</sup>, consideradas um grande amálgama de indivíduos “não-instruídos e não-cultivados”, deixou de ser exclusiva das elites (Lopes, 2000:18). Isto é bastante claro nalgumas áreas onde vivem as classes subalternas – geralmente favelas, guetos e periferias urbanas –, cuja efervescência cultural é responsável por gerar parte substancial das novidades musicais, estéticas,

<sup>35</sup> As divergências no hip hop e no interior de cada uma das suas vertentes (que gozam de uma certa autonomia) são bastante comuns e expressam as disputas internas pela hegemonia desses campos de produção artística tanto ao nível global como local. Desenvolve-se uma luta entre vários grupos locais pela competência legítima dessas práticas, o que também está associado às relações que mantêm com as produções internacionais. Para aprofundar tais questões consultar: Ferro, 2011; Simões, 2010; Campos, 2010; Raposo, 2007a; Fradique, 2003.

<sup>36</sup> Carles Feixa (2011) fala em “geração@” para referir-se aos jovens da atualidade, em geral, familiarizados com as novas tecnologias digitais e de informação. Profundos conhecedores dessas novas linguagens, alguns deles tornam-se professores dos próprios pais quando o assunto é computador ou Internet, e aproveitam a inserção privilegiada no espaço virtual para difundir as suas mensagens, ideologias e visões de mundo.

<sup>37</sup> Termo utilizado por Gilberto Velho que remete à população de baixo rendimento. As desigualdades económicas e políticas como as distintas visões de mundo e experiências de vida são enfatizadas nesse conceito, o que não implica a total incomunicabilidade entre os diferentes pólos da hierarquia de classe no país. Como explica Gilberto Velho “a indiscutível iniquidade social brasileira estabelece terríveis fossos, mas não exclui a possibilidade de interações sociais e simbólicas entre os diferentes mundos e classes, mediante relações de dominação ou de outra natureza” (Velho, 1994:69).

linguísticas e de dança. Muitos dos jovens desses bairros deixaram de ser meros consumidores para transformarem-se em ativos protagonistas culturais, quando apropriam-se do lazer (arte, música, dança, desporto) não apenas por divertimento, mas também para redefinir as suas identidades coletivas, reclamar direitos e afirmar um modo específico de viver a juventude. Ao circular pela cidade, as suas produções culturais trazem à baila as suas preocupações, vivências, fantasias e alegrias, criando um espaço comunicacional que frequentemente transpõe as barreiras etárias, geográficas e de classe.

### **1.2 Lazer, estilos de vida e práticas culturais**

É inviável querer conhecer o modo de vida dos jovens sem enquadrar as suas sociabilidades, práticas culturais e dinâmicas de lazer, pois estas constituem algumas das mais importantes facetas da sua vida quotidiana. Alicerçadas no quadro de determinadas redes de amizade e gozando de uma relativa autonomia dos adultos em comparação com outras instâncias sociais (família, trabalho, escola), proporcionam aos jovens referências identitárias singulares que contam com os seus próprios ritos e simbologias. É no domínio do lazer entre pares que as possibilidades de experimentação e imaginação ganham azo, quando se elaboram novas subjetividades individuais e coletivas que não raras vezes expressam culturas juvenis específicas. Estas, por sua vez, podem dar sentido à vida dos jovens e constituem um espaço de reflexão e aprendizagem informal que atua como um meio de “integração geracional” (Pais, 2003:135). Proporcionam um sentimento de pertença grupal, o que é extremamente valorizado, e funcionam como uma “via de entrada na sociedade” (Giner, 1995:114) ao fortalecer laços de amizade geradores de afinidades e ideais comuns. Por outro lado, as culturas juvenis são espaços excecionais de criação identitária e conferem aos seus portadores uma distinção simbólica no “competitivo” universo juvenil.

A invasão do quotidiano pelo simbólico acentuou a ligação dos processos de construção identitária e de formulação de subjetividades aos estilos de vida e a modos particulares de se relacionar com a estética. A afirmação pelas atividades de lazer e por um conjunto de símbolos e performances alicerçadas em estilos de vida alternativos não pode ser dissociada da transformação da juventude em idade da moda e protagonista da cena pública, o que é interpretado por alguns autores como uma tendência de juvenilização da sociedade (Vianna,

1997a). O desenvolvimento de uma próspera indústria de lazer e a multiplicação das culturas juvenis fez intensificar a relação entre música, visual e estilo de vida, naquilo que Featherstone chamou de “estetização da vida cotidiana” (1995:97). Atualmente, são muitos os trabalhos que têm priorizado o estudo dos jovens sob a ótica dos estilos de vida. Estes seriam manifestações de culturas juvenis específicas, construídas coletivamente através das experiências sociais dos seus integrantes, nas quais um conjunto de símbolos materiais e imateriais representariam a sua identidade enquanto grupo, delimitando fronteiras inter-grupos e expressando valores comuns e identitários (Feixa, 1999). São espaços privilegiados de criatividade e de afirmação dos jovens como sujeitos sociais, em que o tempo lúdico e de lazer adquire uma forte importância não só na elaboração de projetos individuais e coletivos, mas também na mediação com outros mundos sociais, inserindo na cena pública as suas práticas artísticas e estéticas, as suas contradições e angústias (Dayrell, 2005). Segundo Carles Feixa (1999), há uma diversidade de vias para a construção de um estilo, constituindo-se como uma combinação de múltiplos elementos: a linguagem, as preferências musicais, a estética, a ornamentação corporal, as atividades lúdicas, as atividades focais e rituais, etc. Para Gilberto Velho (2004) o estilo de vida configura uma maneira de ser e de se comportar que está associada a um tipo de apropriação simbólica do quotidiano por um determinado segmento social. É uma:

“(...) forma de expressar sua participação em um sistema de relações simbólicas e significativas mais abrangentes que denominamos *cultura* e de que participam outros segmentos que podem ser distinguidos de *n* maneiras em termos de sua inserção na sociedade.” (idem:84)

Embora os jovens constituam a vanguarda das inovações culturais e dos comportamentos associados ao lazer, estes não são exclusivos da juventude. O lazer na sua diversidade de expressões não está circunscrito a uma geração ou classe em particular, tendo se propagado a uma pluralidade de indivíduos e grupos sociais<sup>38</sup>. Fruto das sociedades modernas, o lazer adquiriu a amplitude e o conjunto de significados atuais após as novas relações laborais terem se instaurado. Estas tornaram mais contrastantes o tempo dedicado ao trabalho e o tempo liberado da produção, o que permitiu a transformação do lazer numa nova temporalidade

---

<sup>38</sup> Não quero dizer com isso que o lazer tenha o mesmo significado cultural em todas as populações. Pelo contrário, nas sociedades complexas o lazer apresenta diferentes configurações e sentidos consoante as características socioculturais dos indivíduos e os contextos sociais.

social<sup>39</sup>. Trata-se de um campo com relativa autonomia frente às obrigações quotidianas (trabalho, escola, família), produtor de novos valores coletivos e sociabilidades que permitem fugir temporariamente das rotinas para alcançar formas agradáveis de excitação (Elias e Dunning, 1992). Em suma, as atividades dominadas pelo lazer são dotadas de um grande potencial de liberdade e afrouxamento do *stress* diário, porque em grande parte dos casos são autogeridas e escolhidas pelos indivíduos, em oposição ao tempo suportado ou obrigatório vivido durante as jornadas de trabalho (Carrano, 1999:152).

De acordo com Dumazedier (2008), o lazer não deve ser confundido com tempo livre ou simples entretenimento, pois o primeiro tem um propósito de melhoria cultural do indivíduo que ultrapassa a natureza hedonista. É bem distinto um tempo liberado do trabalho produtivo, que associa práticas culturais, artísticas ou educacionais com os ideais de prazer, criação e expressão, do tempo inocuado decorrente do desemprego ou subemprego e que não serve ao engrandecimento pessoal (Camargo, 2011). As condições de vida material condicionam (mas não determinam) a forma como as pessoas preenchem o seu tempo livre. Aqueles que pertencem a uma classe baixa, maioritariamente moradores de locais onde há um déficit de equipamentos culturais, terão menores possibilidades de desenvolver projetos de lazer. Nesse sentido, o tempo livre (do trabalho, da escola e das obrigações domésticas) pode significar “um espaço da penúria, da opressão e da falta de oportunidades<sup>40</sup>” (Brenner, Dayrel e Carrano, 2008:31).

Se é verdade que o prazer é uma importante característica do lazer, não se pode esquecer os valores que exprimem identidades positivas – definidores de uma imagem simbólica gratificante de si próprio – ou aqueles que cumprem funções de aprendizado, conhecimento e integração social (Pronovost, 2011). Absorvidas no lazer, tais noções têm a capacidade de

---

<sup>39</sup> Os avanços tecnológicos (associados à emergência de uma indústria cultural) e a ampla diminuição da jornada laboral, derivada das lutas e reivindicações dos trabalhadores (no contexto da luta pelas 40 horas de trabalho nos séculos XIX e XX), foram decisivos para que o lazer despontasse como uma nova categoria social (Pronovost, 2011). O tempo “ganho” sobre o trabalho, que se convencionou chamar de tempo livre, gerou uma nova esfera de ação e de sentido, cuja função não se restringe a mero reparador de forças, tampouco deve ser confundido com ociosidade.

<sup>40</sup> De acordo com Ana Brenner, Juarez Dayrell e Paulo Carrano (2008), os dados da pesquisa *Informações básicas municipais* (2001), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), evidenciam uma grande desigualdade no acesso da população aos estabelecimentos de cultura e lazer. Esta se manifesta não só devido a um desequilíbrio de âmbito regional (pequenas e grandes cidades) no modo como os equipamentos estão distribuídos, mas também reflete uma segregação territorial entre ricos e pobres no interior de cada municipalidade. Os precários recursos de que dispõem as favelas, os bairros populares e a periferia contrastam com as múltiplas opções culturais e de lazer disponíveis para quem vive nos bairros nobres.

criar normas e orientar a ação dos indivíduos, produzir visões de mundo, expectativas e projetos para o futuro. Numerosas atividades artísticas, culturais e desportivas dão provas disso ao alargar os espaços de aprendizagem e de conhecimento dos seus praticantes, influenciando-os em termos de éticas ou ideologias particulares. Os exemplos são vários e abrangem desde as práticas amadoras de carácter artístico (fotografia, dança, teatro), científico (astronomia, observação de animais, invenções) e desportivo (futebol, skate, boxe) até aquelas assentes em preferências musicais e estéticas, produtoras de estilos de vida distintivos (punk, reggae, rap).

Os estudos que abordam o hip hop (e as suas várias vertentes) são exemplares em demonstrar as potencialidades de socialização e educação informal desse movimento cultural urbano, considerando-o um veículo para aceder à informação e formar novas subjetividades (Pardue, 2007; Dayrell, 2005; Andrade, 1999). Outras pesquisas sobre o tema abordaram as suas capacidades de mediação (Ferro, 2011), construção de carreiras profissionais (Costa, 2002), elaboração de projetos identitários orientadores da experiência quotidiana (Raposo, 2007a; Fradique, 2003) e afirmação política e/ou racial (Felix, 2005; Contador, 2001; Silva, 1998). Algumas investigações abordaram atividades desportivas. Para Paulo Carrano, a prática do skate poder servir de base para cumplicidades e solidariedades afetivas entre os seus adeptos, cuja partilha de referenciais significativos também pode atuar como uma filosofia de vida (1999:324). A etnografia de Loic Wacquant numa academia de boxe do gueto de Chicago debateu as virtudes desse desporto na modelação da vida dos lutadores. Ao promover um senso de disciplina, virilidade e força de vontade, o boxe protege os pugilistas do ambiente predatório da rua (2002:44).

Os casos acima citados devem ser compreendidos no contexto da emergência da indústria cultural e de um rentável mercado de bens de consumo a ela associado. A difusão do lazer para um maior número de pessoas rompeu com a aura elitista de certas práticas culturais, artísticas e desportivas<sup>41</sup>. O facto de as camadas populares conquistarem o direito ao lazer e

<sup>41</sup> A constituição do desporto moderno, um campo de competência composto por instituições e agentes, significou a atribuição de novas funções, regras e sentidos a jogos populares e exercícios pré-existentes, que passaram a se reger por uma moral burguesa e aristocrática. Esta passagem foi realizada pela elite em escolas de prestígio, num processo de racionalização e civilização dessas práticas usadas como meio para ocupar, educar e controlar ao menor custo os jovens que ficavam a seu cargo a tempo integral. Muitos desportos que na sua origem eram de elite, como o futebol, tornaram-se populares com a sua difusão nos meios de comunicação de massa, impulsionada também pelos interesses políticos das burguesias nacionais que os promoviam (Bordieu, 2008:186).



intervirem nesse campo – alguns indivíduos desse extrato social tornaram-se, inclusivamente, produtores artísticos e culturais – deu azo à consagração de um modelo dicotómico de cultura: “cultura de elite / alta cultura / cultura cultivada *versus* cultura de massas / baixa cultura / cultura comum” (Lopes, 2000:19). A conceção desses dois grandes níveis de cultura foi criticada por inúmeros autores, entre os quais se destaca Umberto Eco (1987), que a considera produto de um elitismo aristocrático movido pelo menosprezo face ao homem comum<sup>42</sup>.

Embora a indústria cultural não tenha deixado de ser desigual – a esfera de produção continua a selecionar os seus consumidores e a impor mecanismo de hierarquização –, tornou-se frequente o mesmo produto ser consumido por públicos distintos (Eco, 1987). Ora, o sujeito social de gostos díspares, adepto de estilos de vida contrastantes, transcendente dos rígidos marcadores classistas, impõe-se em maior número. As práticas e os consumos culturais continuam a ter enraizamentos estruturais, mas no contexto das sociedades complexas esses processos diversificaram-se consideravelmente, impulsionados pela maior possibilidade de alternativas e escolhas quanto a orientações normativas, padrões de conduta e estilos de vida (Velho, 1996). Os efeitos dessas mudanças, embora assimétricos, não afetam exclusivamente as classes abastadas. Os jovens pobres não são imunes à crescente exposição aos meios de comunicação de massa, ao maior contacto intercultural e à diversificação dos círculos de sociabilidade. As claras homologias entre origem social dos indivíduos e escolha cultural ou produção e consumo perderam parte do seu sentido explicativo, contrariando a ideia de que os jovens das classes mais desfavorecidas são todos iguais, imóveis e passivos às suas condições materiais de existência<sup>43</sup>.

Como alguns estudiosos já comentaram (Ferro, 2011; Costa, 2002), a bibliografia sobre o hip hop na maior parte dos casos enquadra as atividades culturais e artísticas dos jovens como expressões de contra-cultura e resistência face às desigualdades e injustiças sociais,

---

<sup>42</sup> Em seu livro *Apocalípticos e Integrados*, esse autor tipifica parte significativa dos estudos sobre a cultura de massa. Os estudos “apocalípticos” a identificariam como sinónimo de decadência, vulgaridade e alienação, produtora de uma “anti-cultura” (1987:8). Numa linha oposta, os “integrados” recusariam qualquer tipo de crítica à indústria cultural, desenvolvendo um discurso que se coaduna com os interesses comerciais. Numa sociedade em que os meios de comunicação de massa tornaram-se omnipresentes, Umberto Eco tentou romper com esse paradigma, pondo ênfase na análise crítica da relação dialética entre produtores e consumidores culturais.

<sup>43</sup> Gilberto Velho já tinha chamado a atenção para a dificuldade das Ciências Sociais em decifrar o paradoxo cultural que remete para as constantes “particularizações de experiências restritas a certos segmentos”, ao mesmo tempo em que atuam lógicas universalizadoras “que se expressam culturalmente através de conjuntos de símbolos homogeneizadores – paradigmas, temas, etc.” (Velho, 2004:18).

nomeadamente quando o foco recai sobre grupos de rappers ou música rap. Esta linha de análise é compreensível dado o contexto histórico de emergência e evolução desta cultura urbana. O hip hop proporciona para muitos jovens um ótimo campo simbólico para afirmar diferenças e criar um contra-discurso em relação aos valores e normas vinculadas pelo mundo artístico estabelecido e/ou pela cultura hegemónica<sup>44</sup>. No entanto, importa ultrapassar essa monotonia sob pena de estarmos todos a falar “em eco”, não superando visões de senso comum. Sandra Costa aponta como consequência da “condição reativa” de alguns desses estudos o aniquilamento do potencial criador do jovem e o rebaixamento da sua produção cultural e artística à condição de “subarte” ou “subcultura” (2006:6). Outras pesquisas insistem em apresentar os jovens do hip hop como sujeitos extraordinários, vencedores na luta pela sobrevivência em contraste com a massa tosca, alienada e passiva. Contestatários para os militantes de esquerda, sobreviventes para os voluntários das ONGs, marginais para algumas instituições do Estado, a representação melodramática desses jovens acaba por limitar o avanço do conhecimento sobre a juventude e as sociedades em que vivemos, reproduzindo velhos estereótipos sobre a pobreza urbana.

Na mesma altura em que a maior interconexão global contemporânea baralha e complexifica identidades, segregações, gostos, produções e consumos culturais, mais jovens das camadas populares conquistaram respeito e visibilidade através das atividades de lazer. O *boom* do hip hop em todo o mundo pode ser interpretado como resultado do alargamento das possibilidades de apropriação estética pelo jovem pobre urbano, cujo poder criativo não se limita a mimetizar produções oferecidas pela indústria cultural e pela classe dominante. No Brasil, o protagonismo dos jovens pobres na cena pública ocorreu bem mais tarde que nos EUA (e nalguns países da Europa, Inglaterra em particular), onde os gangues juvenis já eram objeto de análise da Escola de Chicago nos anos 1920. A emergência dos bailes *black* e do movimento punk nas principais capitais brasileiras no final da década de 1970 deu o “ponta pé de partida” à crescente visibilidade que os jovens das classes populares passariam a desfrutar no Brasil (Vianna, 1997b; Abramo, 1994). O sucesso do funk carioca e da música rap consolidou esse processo ao conquistar novos públicos que extravasaram os territórios das

---

<sup>44</sup> Na minha pesquisa de mestrado acompanhei um grupo de rappers do subúrbio de Lisboa – *Red Eyes Gang* –, cujo estilo de vida questionava as relações de hegemonia e subalternidade presentes no seu dia a dia, ressitando-as num contexto de luta por um lugar na sociedade portuguesa (Raposo, 2007a).

favelas e dos bairros de periferia. Essas expressões culturais geraram ações de visibilidade (concertos, festas, programas de rádio, discos) que promoveram a imagem desses jovens enquanto criadores ativos, pondo em causas os estereótipos de passividade e marginalidade a que são sistematicamente associados. No contexto da democratização política brasileira, iniciada nos anos 1980, inúmeros coletivos (formais e informais) ligados às práticas culturais e protagonizados por jovens foram criados – posses, crews, galeras<sup>45</sup> –, num processo que se consolidou na década seguinte (Felix, 2005; Silva, 1998; Abramo, 1994). A participação nessas redes de sociabilidade e produção artística / cultural funciona como um disparador de informação e conhecimento, estimulando o fluxo dos jovens pela cidade. Paralelamente, incita uma forma de estar que pode ser reorganizadora da vida dos jovens, ao abrir caminho à uma cidadania insurgente capaz de desconstruir as representações tradicionais sobre si próprios e os seus territórios de vivência.

A maior relevância dos jovens pobres no circuito cultural não significa que as suas criações e práticas sejam produzidas num contexto de ausência de hierarquias e desigualdades sociais, tampouco que as escolhas identitárias dos sujeitos ocorram num vácuo estrutural destituído de qualquer condicionante de classe. É essa a opinião de João Teixeira Lopes quando refere que “a ordem cultural, não sendo uma duplicata da ordem de produção, não deixa de manter com ela importantes interações” (2000:35). A coexistência de variadas “identidades com graus diversos de compromisso” a que refere Otávio Velho (1994:60) chama a atenção para o caráter plural e impuro dos sujeitos sociais, cuja reflexividade lhes dá margem para a escolha, improvisação e multipertencimento<sup>46</sup>. Mais do que nunca importa pôr em evidência as características sincréticas, híbridas e contraditórias desses sujeitos sociais, que não apenas resistem mas atuam como criadores fundamentais. Não apenas divergem, mas criam pontes entre mundos sociais distintos, mediando estilos de vidas e produções culturais contrastantes. As ações de mediação entre o centro e a periferia urbana ou entre “a favela e o asfalto”, dinamizadas por alguns protagonistas do “movimento hip hop”, ilustram o imenso

---

<sup>45</sup>As “posses” têm a mesma função que as crews nos EUA, cumprindo um papel organizativo da juventude no contexto da periferia sob o prisma do hip hop. As galeras, por sua vez, são coletivos informais destituídos de hierarquias que agrega jovens de um mesmo bairro para atividades de lazer, principalmente o baile funk (Zaluar, 1997:48).

<sup>46</sup> Otávio Velho (1994) utiliza a metáfora teatral do “artista”, capaz de encenar, criar e reelaborar em cima de um texto, para chamar a atenção do caráter inventivo e reflexivo do sujeito social, em contraste com o “ator” que apenas repetiria mecanicamente um texto pré-elaborado.

potencial desta prática que, ao ampliar o campo de sociabilidade e interação entre grupos heterogêneos da cidade, reduz a sua segregação social. A expansão dos seus circuitos para outros territórios da cidade os coloca em contacto com uma diversidade de repertórios culturais e simbólicos antes inacessíveis, o que promove uma aprendizagem informal e novas hipóteses de elaboração de projetos individuais e coletivos (Velho, 2004). Portanto, os projetos de mediação levados a cabo pelos jovens das classes populares no âmbito da sua adesão ao hip hop têm a capacidade de contrariar poderosos dispositivos de confinamento que os querem invisíveis e “sem voz” nos territórios de pobreza, além de incentivar a componente da alteridade em suas sociabilidades.

Posto isso, penso que o potencial dos estudos sobre as culturas juvenis, do hip hop em particular, não se esgotou. Cabe à antropologia inspirar-se na criatividade dos jovens para buscar novos olhares e ideias. Um dos caminhos é evitar uma sobredefinição do caráter de resistência das suas manifestações culturais e simbólicas, conjugando-o com outras dimensões igualmente importantes da vida quotidiana desses produtores “de cultura”. Se o hip hop pode ser uma importante arma para lutar contra desigualdades e injustiças sociais, também o é no estímulo à criatividade, imaginação, emoção, sociabilidade, ludicidade, mediação, alteridade e fruição estética / hedonista.

### **1.3 Violência, segregação e cidadania no Brasil**

Os discursos sobre os jovens das classes desfavorecidas costumam variar em torno de duas perspectivas principais. A primeira essencializa esses jovens na imagética da pobreza, da carência e da violência. Obrigados a uma luta constante pela sobrevivência que lhes retiraria imaginação e capacidade criativa, eles viveriam num vazio de ideias e cultura, apenas superado pela boa vontade de organizações e “almas caridosas”, responsáveis por levar-lhes civilização e retirar alguns deles (poucos) da barbárie em que estariam mergulhados. Tais ideias encontram muitas interseções no conceito de anomia problematizado pela Escola de Chicago. Segundo Robert Park, um dos expoentes dessa corrente de pensamento, os comportamentos anômicos teriam origem em certas “regiões morais” da cidade, incentivados pelo contágio social.

“(...) o contágio social tende a estimular, em tipos divergentes, as diferenças temperamentais

comuns e a suprimir os caracteres que os unem aos tipos normais à sua volta. A associação com outros de sua laia proporciona não apenas um estímulo, mas também um suporte moral para os traços que têm em comum, suporte que não encontrariam numa sociedade menos selecionada. Na cidade grande, o pobre, o viciado e o delinquente, comprimidos um contra o outro numa intimidade mútua doentia e contagiosa, vão-se cruzando exclusivamente entre si, corpo e alma (...) Devemos então aceitar essas 'regiões morais' e a gente mais ou menos excepcional e excêntrica que as habita, num sentido, ao menos, como parte da vida natural, se não normal, de uma cidade.” (Park, 1973:66)

Tornava-se premente para Park situar espacialmente certos comportamentos e sociabilidades desviantes, designadamente aqueles onde prevaleceriam uma crise de moralidade, em que os costumes, valores tradicionais, laços familiares e de vizinhança estariam enfraquecidos (Zaluar, 1997). Seria a desorganização social provocada pelos fluxos migratórios para determinadas áreas da cidade, marcadas pela pobreza e marginalidade, a responsável pela criação das condições para o aparecimento da criminalidade e do fenómeno da violência juvenil. Estes seriam o resultado previsível de um contexto social condenado pela anomia<sup>47</sup>.

Um importante autor desta escola foi Frederic Thrasher (1963), cuja pioneira investigação sobre a delinquência juvenil (publicada em 1927) abrangeu mais de mil gangues como refere o próprio título da obra: *The Gang: A study of 1,313 gangs in Chicago*. De acordo com ele, os agrupamentos juvenis possuíam um aspeto territorial, estando ligados a certas zonas da cidade, designadamente às áreas que faziam a divisão entre duas secções, as denominadas “áreas intersticiais”. O seu estudo representou uma forte crítica ao racismo e ao darwinismo social prevalecente em sua época. Sublinhava que mais do que uma mera questão étnica, a formação dos gangues (e os conflitos associados) tinha um forte componente territorial e de classe. Dotados de solidariedade interna, os gangues concebiam uma tradição cultural distintiva que proporcionava alívio em meio a uma sociedade que não atendia aos seus anseios e necessidades (Feixa, 1999; Hannerz, 1993). No entanto, foi William Foote Whyte que proporcionou um salto qualitativo às pesquisas sobre a tríade juventude, pobreza e violência através do livro *Street Corner Society*. O trabalho deste autor afastava-se das análises que invocavam os problemas das áreas pobres e degradadas da cidade sob a égide da

---

<sup>47</sup> Também Robert Merton (1970 [1949]) fez uso do conceito de anomia, formulando uma das obras mais influentes sobre o comportamento desviante. Segundo o autor, este seria resultado da influência de estruturas sociais e culturais em estado de anomia que exerceriam pressão sobre determinados grupos e segmentos da população nelas inseridos (Velho, 1979:12).

desorganização social. Até porque, como demonstrou em relação ao bairro onde fez o estudo:

“O problema de Cornerville não é a falta de organização, mas o fracasso de sua própria organização social em se interconectar com a estrutura da sociedade à sua volta.” (Whyte, 2005:276)

Longe de ver os indivíduos desintegrados e atomizados no caos social que seria Cornerville, Whyte percebeu a existência de padrões e regularidades na sua vida interna, expressas num complexo sistema de interações e de redes sociais entre os seus habitantes<sup>48</sup>.

Numa época em que as associações entre juventude e patologia eram predominantes, a Escola de Chicago contribuiu decisivamente para a desmistificação do desvio juvenil, contrariando o consenso que o associava a uma personalidade patológica adquirida pelo indivíduo à nascença ou decorrente da adolescência, visto como período de transformações fisiológicas potencialmente explosivas e conflituais. Apesar das críticas ao comprometimento de algumas das suas abordagens teóricas a uma ideia consensual de ordem – muito próximas de uma matriz funcionalista –, é indiscutível a larga contribuição da Escola de Chicago (e de Robert Park em particular) à compreensão da vida urbana<sup>49</sup>.

A segunda perspectiva dos discursos adotados sobre os jovens das classes desfavorecidas dá ênfase aos comportamentos rebeldes e contestatários desses jovens, numa análise que tende a sobrevalorizar o caráter de resistência de algumas culturas juvenis. As pesquisas do *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) da escola de Birmingham foram responsáveis por proporcionar suporte teórico a essas ideias, cuja associação aos paradigmas da corrente classista é evidente. Influenciada pelo aparecimento de culturas juvenis “espetaculares” (teddy boys, rockers, mods, skinheads e punks), essas “contra-culturas” eram pensadas sob a premissa de que atuariam como uma espécie de “resposta subcultural” aos problemas decorrentes das relações antagônicas de classe e da crise da cultura parental. Ou seja, os estilos construídos por esses jovens seriam manifestações simbólicas das contradições da

---

<sup>48</sup> Whyte fez uso de um intenso estudo etnográfico em que predominou o trabalho de campo e a observação participante, bem diferente da metodologia de Thrasher. A aproximação ao quotidiano dos rapazes que estudou foi tão intensa que, ainda hoje, permanece como uma das principais referências para as investigações que pretendem ter um “olhar de perto e de dentro” (Magnani, 2002).

<sup>49</sup> Décadas após a elaboração dos clássicos escritos da Escola de Chicago, o seu legado teórico permanece essencial, designadamente nas análises sobre a vida citadina, fundadas numa expressiva heterogeneidade sociocultural, forte mobilidade dos urbanitas e multiplicidade de relações e papéis sociais que estes desempenhariam (Park, 1973).

cultura dominante, sendo também reflexo de uma desestruturação familiar e comunitária<sup>50</sup>. A insistência dessa abordagem na capacidade das culturas juvenis de resistir às instituições e ao “sistema opressor” foi censurada por muitos autores, que apontavam a existência em seu seio de alguns aspetos conservadores e tradicionais (Cruz, 2002; Vianna, 1997a; Clarke, 1990). Limitadas a reagir, as ações desses grupos juvenis estariam condicionadas a responder a um “outro” hierarquicamente superior, encarcerando a sua existência à mera posição de coadjuvante, além de secundarizar as suas produções culturais e estéticas.

No Brasil, a juventude das camadas populares só começou a ganhar visibilidade na cena pública a partir do final da década de 1970, com o aparecimento das primeiras culturas juvenis. Foram os punks e os frequentadores dos bailes *black* (ambos, em sua maioria, jovens das classes baixas) os precursores deste novo tipo de agrupamento, marcado por estilos de vida distintivos ligados a preferências estéticas, hábitos de consumo e de lazer geradores de novos padrões comportamentais. Desta forma, abriram caminho para o multiplicar de “tribos urbanas” na década de 1980: darks, metaleiros, carecas, b-boys, rappers, rastafáris, etc. (Vianna, 1997a; Abramo, 1994). A explosão desses movimentos identitários deve ser compreendida no contexto de alargamento do conceito de juventude no Brasil, cujas premissas já não eram monopólio das classes médias e altas. Como explicou Helena Abramo, “o cenário juvenil se diversifica”, e novos personagens e práticas culturais entram em cena no espaço público (1994:55). Os locais de lazer, as produções culturais e as preferências de consumo dos jovens das favelas e periferias urbanas ganharam um maior relevo, o que provocou um reenquadramento da forma como se via a juventude. Até princípio dos anos 1980, o foco dos discursos dirigia-se exclusivamente para os jovens das classes médias, especialmente para aqueles organizados no movimento estudantil (idem). As pesquisas sobre o lazer e os estilos de vida ainda eram muito raras, e estes temas, tratados como um assunto menor ou subordinado às temáticas relativas ao trabalho, à escola e à política (Magnani, 2003).

Rotulados como carentes de idealismo e de projetos de transformação, os jovens das

---

<sup>50</sup> Phil Cohen (1972) foi um dos fundadores desta linha de pensamento ao defender que a cultura juvenil divergente expressaria uma forma de contestação aos valores sistémicos. Também o livro *Resistance through rituals* (1976), de Stuart Hall e Tony Jefferson, constituiu um dos principais legados teóricos dessa corrente. A rejeição da escola de Birmingham às teorias que viam a juventude de maneira homogénea e interclassista demonstrou que a suposta uniformidade de hábitos e crenças da juventude é falsa, inaugurando um conjunto de pesquisas etnográficas de grande valor para as Ciências Sociais.

classes populares que protagonizavam esses estilos “espetaculares” eram postos em contraponto aos jovens dos movimentos estudantis das décadas anteriores, cujos integrantes eram apontados como modelo ideal da condição juvenil contestatária (Abramo, 1994). Nos anos seguintes, o processo de estigmatização e rotulação da juventude das camadas populares (e das suas práticas culturais) ganharia contornos mais pronunciados<sup>51</sup>, em consequência também do aumento vertiginoso do crime violento nas cidades brasileiras. Até a ditadura as questões relativas à segurança pública tinham pouca visibilidade, um assunto que ganhou projeção com a militarização da polícia e a Lei de Segurança Nacional, promulgada com o objetivo de reprimir a luta armada protagonizada por grupos que reivindicavam o fim do regime autoritário<sup>52</sup>. Entretanto, foi a partir da intensificação da violência verificada nas principais capitais brasileiras (principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo), na década de 1980, que o tema da segurança pública passou a receber especial destaque. A responsabilidade pelo aumento da criminalidade no país recaía sobre os jovens das classes desfavorecidas das favelas e periferias urbanas, tratados como “problema social” ou “bandidos em potencial” (Machado da Silva, 2008).

A histórica segregação espacial das favelas do Rio de Janeiro, associada à existência de numerosos pontos de venda de drogas no seu interior, afetou profundamente o imaginário dos cariocas quanto ao seu papel na expansão da violência urbana. Considerados territórios condenados pela “anomia”, nas favelas prevaleceria a desordem, a miséria, o comportamento desviante e uma crise de moralidade. Esta representação sustenta-se em torno da equação pobreza-violência-favela e produz uma interpretação caricatural desses territórios: ocupações ilegais em morros, inexistência de lei e ordem, local de habitações degradadas e lugar de concentração de pobres, analfabetos e criminosos. Não haveria diferença entre as várias favelas, e o seu eixo paradigmático estaria assente naquilo que elas, supostamente, não teriam quando comparadas a um modelo idealizado de cidade. Deste modo, a favela passou a ser

---

<sup>51</sup> A estigmatização do funk carioca é exemplar desse processo. Após um suposto arrastão na praia do Arpoador em 1992, os dançarinos de funk (funkeiros) foram culpabilizados e este estilo transformado em ícone da violência urbana, alterando a imagem do funk e dos funkeiros no Rio de Janeiro (Vianna, 1996).

<sup>52</sup> A função repressiva da polícia no contexto da ditadura militar contribuiu para politizar o tema da segurança pública. À medida que mais membros das camadas médias envolviam-se na luta armada – cujas ações iam de assaltos a bancos a sequestros de embaixadores –, crescia a atenção da sociedade sobre os métodos do governo no combate à violência. A não admissão da existência de presos políticos, pois a ditadura tratava-os como presos comuns, deu visibilidade às péssimas condições das cadeias brasileiras e ao tratamento indigno de que os detidos eram alvo por parte da polícia (Machado da Silva, 2006).



representada nos discursos mediáticos e institucionais como lugar de privação, sem Estado, globalmente miserável e “base de operações do crime violento” (Machado da Silva, 2006:4). E os seus moradores, especialmente os jovens, pensados como bárbaros imorais, tornando-se o bode expiatório dos problemas da cidade.

Em virtude da intensificação da violência, o medo passou a fazer parte do quotidiano de milhões de famílias brasileiras, principalmente nas grandes cidades do país<sup>53</sup>. Apesar de o Estado e os *media* por vezes manipularem o sentimento de insegurança para fins políticos e de controlo social, o facto é que os índices de violência na sociedade brasileira cresceram substancialmente nas últimas décadas. O exemplo mais trágico desse fenómeno foi o exponencial aumento do número de vítimas de homicídio no Brasil, que, em 2010, foi de 49.932 indivíduos<sup>54</sup>, um aumento de 259% em comparação com 1980 quando foram mortas 13.910 pessoas. A taxa de homicídio para 100 mil habitantes disparou de 11,7 para 26,2, um crescimento que resultou em mais de um milhão de assassinatos nas últimas três décadas<sup>55</sup> (Waiselfisz, 2011). Da leitura do *Mapa da Violência 2012*, organizado por Julio Waiselfisz (2011), quero sublinhar alguns elementos fundamentais para a presente pesquisa. Primeiramente, frisar a relação entre homicídio e juventude. Na faixa etária dos 15 aos 29 anos, registou-se, em 2010, 26.854 assassinatos, o que correspondeu a mais de 53% do total de homicídios no Brasil naquele ano<sup>56</sup>. Em segundo lugar, importa ressaltar que 91,4% das vítimas de homicídio eram do género masculino<sup>57</sup>. Por último, observou-se que 33.264 dos

<sup>53</sup> Segundo uma pesquisa do IPEA (Instituto de Pesquisa Económica Aplicada) realizada em 2010, oito em cada dez brasileiros têm muito medo de ser assassinado, e apenas 10,2% dos entrevistados referiram não ter qualquer medo (Waiselfisz, 2011).

<sup>54</sup> Em números absolutos, o Brasil foi o país no mundo com a mais elevada taxa de homicídios em 2009 de acordo com o escritório da Organização das Nações Unidas para Drogas e Crimes. Para mais informações consultar: <http://www.onu.org.br/estudo-do-unodc-mostra-que-partes-das-americas-e-da-africa-registram-os-maires-indices-de-homicidios/>

<sup>55</sup> A não correspondência do crescimento entre o número total de homicídios e a taxa de homicídios por 100 mil habitantes prende-se com o aumento da população brasileira nesse período que passou de 119 para 190,7 milhões de habitantes (Waiselfisz, 2011).

<sup>56</sup> Ao longo de trinta anos houve um crescimento de 204% na taxa de homicídio juvenil (dos 15 aos 24 anos), uma tendência que foi bem menor entre a população não-jovem, cujo aumento foi de aproximadamente 100%. Na faixa etária juvenil, 38,6% dos óbitos em 2010 tiveram o homicídio como causa (a grande maioria por arma de fogo), constituindo-se como o principal responsável pelo total de mortes de jovens no país. Esta proporção diminui para 2,9% entre os não-jovens. A taxa de 52,35 homicídios por 100 mil habitantes na faixa etária juvenil indica que os jovens têm uma hipótese 156% superior de serem assassinados em comparação aos restantes grupos etários (Waiselfisz, 2011).

<sup>57</sup> A baixa participação feminina nesse índice esconde um progressivo aumento da sua taxa de homicídio entre 1980 e 2010, quando o índice de homicídios cresceu de 2,3 para 4,4 para 100 mil habitantes, respetivamente, tendo sido contabilizado um total de 4.273 mulheres assassinadas em 2010 (Waiselfisz, 2011).

assassinatos vitimaram negros – termo que abrange os pretos e pardos no sistema de classificação do censo brasileiro –, aproximadamente 66,6% do total. Se formos analisar as estatísticas de homicídio consoante a proporção de negros e brancos em cada um dos estados federativos brasileiros, chegaremos à preocupante conclusão de que são vitimadas mais 139% pessoas negras do que brancas, ou seja, um negro tem mais de o dobro de hipótese de ser assassinado<sup>58</sup> (idem).

As razões para o vigoroso aumento da violência na sociedade brasileira foram objeto de pesquisa de inúmeros investigadores, motivados não apenas por este ser um dos temas centrais do debate público no país, mas também pelas potencialidades que este fenómeno oferece na renovação dos discursos (institucionais, científicos e de senso comum) sobre pobreza, juventude e áreas faveladas. Sem dúvida, a violência condiciona o olhar do cidadão sobre a cidade, influenciando representações sociais, sociabilidades e políticas públicas.

A violência urbana transformou-se numa nova categoria social coletivamente construída no imaginário dos brasileiros, reflexo das novas formas de criminalidade que se organizaram em torno do tráfico de armas e drogas. Para Machado da Silva, a violência urbana tornou-se o novo paradigma para a formulação de políticas públicas de combate ao crime, o que fez despolitizar o debate sobre a cidadania e obscurecer a tónica nos direitos humanos, reduzindo os problemas relativos à insegurança “a uma simples questão de eficiência dos aparatos de repressão na garantia da ordem social” (2006:11-12). A violência urbana para este autor não pode ser entendida apenas como um crime comum violento, mas como uma prática imbuída de força e articulação suscetível de se manter por um certo período de tempo, e cuja representação:

“(...) indica um complexo de práticas legal e administrativamente definidas como crime, selecionadas pelo aspeto da força física presente em todas elas, que ameaça duas condições básicas do sentimento de segurança existencial que costumava acompanhar a vida cotidiana rotineira – integridade física e garantia patrimonial. (...) o foco de atenção não é o estatuto legal das práticas consideradas, e sim a força nelas incrustadas, que é interpretada como responsável pelo rompimento da 'normalidade' das rotinas cotidianas” (Machado da Silva, 2008:36).

De acordo com este pesquisador, os traficantes de drogas são habitualmente os principais

---

<sup>58</sup> Se entre 2002 e 2010 as taxas de homicídios dos brancos passaram de 20,6 para 15 por cada 100 mil habitantes (uma queda de 27,1% ), entre os negros as taxas passaram de 30 para 35,9 (por cada 100 mil habitantes), o que representou um crescimento de 19,6% (Waiselfisz, 2011).

(mas não únicos) protagonistas da violência urbana, dada a forte influência que exercem sobre o cotidiano de moradores que vivem em bairros (favelas e periferias) onde é praticado o comércio ilegal de drogas. Num meio onde os confrontos armados entre as diferentes quadrilhas do tráfico são frequentes, os seus moradores não têm outra opção senão aceitar (e suportar) o jugo dessas quadrilhas. Essa “contiguidade territorial inescapável” também os tornam vítimas da truculência policial, que os considera coniventes com os bandidos que agem na sua vizinhança (idem:13).

Alba Zaluar foi uma das pioneiras no estudo da violência urbana no Brasil, tendo criticado as análises que reduzem esse fenômeno às questões associadas à pobreza e à desigualdade social. Segundo a autora, ambas as propriedades por si só não esclarecem as razões da crescente violência na sociedade brasileira, dando o exemplo da Índia (e de outros países asiáticos), nações bem mais pacíficas apesar dos altos índices de miséria e desigualdade social<sup>59</sup>. Ela sugere a necessidade de articular o forte aumento da violência às novas formas de criminalidade urbana, trazendo à tona as redes internacionais do tráfico de armas e drogas (principalmente de cocaína), naquilo que a autora chama de “globalização do crime” (Zaluar, 1996:60). Ora, não se pode restringir o estudo da violência à dimensão local, sendo essencial estender a análise para fora das fronteiras nacionais, inclusive associando o crime organizado a certos políticos, empresários e negociantes de diferentes quadrantes sociais, responsáveis por levar drogas e armas às favelas e periferias brasileiras e açambarcar a maior parte desse lucrativo comércio transnacional (Zaluar, 2004a).

Os persistentes estereótipos que culpabilizam os pobres pela violência vivida nas cidades brasileiras atrasa a formulação de políticas de segurança pública eficazes. Simultaneamente, legitima uma desigualdade (de justiça) social que enche as cadeias de pequenos e médios traficantes de drogas – habitantes das favelas e periferias urbanas –, deixando impune os verdadeiros “barões da droga”. Para Zaluar, torna-se urgente uma postura epistemológica que rompa com dois extremos do espectro ideológico dos discursos de senso comum. O primeiro, mais conservador, transforma os territórios associados à pobreza numa “fábrica de criminosos

<sup>59</sup> A pesquisadora refere, também, que em meados de 1980 houve uma grande redução dos homicídios nos EUA, período que coincide com cortes volumosos nas verbas destinadas às políticas sociais e de combate à pobreza durante o governo Reagan. Não que a diminuição da pobreza e da desigualdade social não ajude a criar uma sociedade mais pacífica, apenas que é preciso levar em consideração outras condicionantes na análise sobre a violência como a maior ou menor facilidade de obtenção de armas de fogo, o modo como atua o tráfico de drogas, a corrupção das forças de segurança pública, o funcionamento da Justiça, etc. (Zaluar, 1996).

a encarcerar” (Zaluar, 2009:569). Na outra extremidade estariam os discursos “progressistas” que veem os delinquentes como vítimas passivas de um sistema imoral e injusto e o combate à pobreza como o único meio de pôr fim à criminalidade. Ambas as perspectivas cristalizariam o estatuto do criminoso na figura do jovem pobre e habitante de favela, presumível traficante que deve ser alvo da repressão policial ou de programas sociais que o “resgate” da vida do crime.

Também Gilberto Velho (1996) referiu que a pobreza e a desigualdade social são elementos insuficientes para se compreender o fenómeno da violência urbana, pois não explicariam, isoladamente, os mecanismos de perda de referenciais éticos, morais e afetivos que caracterizariam as interações e condutas de grupos e indivíduos que entram na vida do crime. Luís António Machado da Silva (2008), por sua vez, levantou a hipótese de que o estilo de vida de alguns traficantes instalados nas favelas e periferias das cidades brasileiras, nomeadamente no Rio de Janeiro (onde existe um histórico domínio territorial das quadrilhas do tráfico), teria criado uma sociabilidade distinta – a “sociabilidade violenta”, em que a linguagem e a interação social basear-se-iam na força – da praticada pelos moradores comuns.

“Na 'sociabilidade violenta', quem tem mais força usa os outros, assim como artefactos (armas, etc.), para impor sua vontade, sem considerar princípios éticos, deveres morais, afetos, etc.” (Machado da Silva, 2008:21)

Nas sociedades complexas contemporâneas cabe ao Estado e às suas instituições políticas, nomeadamente a Justiça, mediar as disputas entre os diferentes interesses presentes na sociedade, zelando para que os conflitos não se tornem violentos. Seria a legitimidade conferida pelos cidadãos às instituições políticas e a partilha de um mínimo valor de justiça que tornariam as negociações possíveis e credíveis. Do contrário, a reprodução social não se sustenta, abrindo caminho para revoltas e revoluções com maior ou menor grau de violência física (Velho, 1996).

A crença nos valores do individualismo e da cidadania formam um dos mais importantes alicerces das sociedades modernas, designadamente nos países europeus e da América do Norte, responsáveis por espalhar para várias regiões do globo estes ideais pretensamente universais. A cidadania sustenta-se em torno da ideia de que todos os indivíduos são cidadãos e possuem os mesmos direitos e deveres, logo, seriam merecedores de um tratamento digno e

igualitário pelo Estado e pela Justiça. Esta ideologia, cujo marco fundacional foi a Revolução Francesa, nasceu num contexto de afirmação dos valores individuais em detrimento dos de caráter hierárquico. Significou a rutura com os privilégios de uma classe aristocrática (nobreza) que se sustentava mediante uma rígida hierarquia que impedia o pleno desenvolvimento das forças produtivas<sup>60</sup>. Segundo Gilberto Velho e Alba Zaluar (1996), a ideologia da cidadania não estaria plenamente desenvolvida no Brasil, que viveria uma combinação singular dos valores hierárquicos e individualistas, dependendo dos contextos e domínios particulares<sup>61</sup>. Na mesma linha argumentativa, Roberto DaMatta explicou existir em simultâneo no Brasil uma cidadania universalista, fundada a partir dos papéis modernos ligados ao Estado e a um mercado, e outra essencialmente relacional, construída a partir de mediações tradicionais (1997a:86). Esta última seria predominante, segundo o autor, dado ser a relação com pessoas ou instituições de prestígio o que permitiria ao indivíduo não ser tratado como um qualquer e aceder a privilégios. Daí a importância do “ritual de reconhecimento” nas relações sociais, capaz de repor a ordem em situação de disputa e conflito, pois:

“(...) humaniza e personaliza as situações formais, ajudando todos a hierarquizar as pessoas implicadas na situação. Quando isso pode ser feito de modo imediato, tudo se resolve com grande facilidade, não havendo nem mesmo o conflito. Pertence à nossa consciência social a distinção do tratamento por meio da regra geral (e dos seus respetivos papéis sociais) como um modo de negar ou inferiorizar alguma coisa ou alguém” (1997:80).

Embora a noção de cidadania seja mediatizada pelos meios de comunicação de massa e pelas instituições políticas, o modelo hierárquico mantém-se em grande parte das relações sociais brasileiras. Esta persistência deriva-se tanto dos processos históricos que o país atravessou – em que a herança da escravidão é um dos seus pilares – como da sua conjuntura sócio-económica atual, marcadamente desigual e injusta.

Entre os brasileiros há uma profunda desconfiança da Justiça, das instituições políticas e das forças de segurança pública. Esse sentimento é ainda mais generalizado nos extratos mais

---

<sup>60</sup> A ênfase no indivíduo dada pelas sociedades modernas contemporâneas contrapõem-se às ideologias das sociedades tradicionais ou hierárquicas, cujas unidades mais significativas são as tribos, linhagens e clãs (Velho, 1996).

<sup>61</sup> Obviamente, esta relação deve ser entendida como um tipo-ideal, pois em todas as sociedades subsistem valores e ideologias individualistas e hierárquicas que se combinam entre si em diferentes graus consoante a sociedade em causa, o território em vista ou a situação específica.

baixos da estrutura social, nomeadamente entre os habitantes das favelas e periferias, representados como párias urbanos por amplos setores da sociedade. Esses moradores “sentem na pele” que a justiça não funciona para eles. Por um lado, são destituídos de legitimidade para mediar reivindicações sociais ou denúncias de violência policial, dado os estigmas que lhes são associados. Apresentados como “cúmplices dos bandidos” por parte significativa dos *media* e das instituições políticas pelo facto de habitarem áreas dominadas pelo tráfico de drogas, aos moradores das favelas é atribuída, ainda, uma “moralidade duvidosa” que os priva do pleno acesso à justiça e os culpabiliza pelos problemas da violência na cidade (Leite, 2008:117). Por outro lado, essa diferença de tratamento atinge o ápice quando se trata da juventude pobre e negra, criminalizada previamente por amplos setores da sociedade e vítima de uma política de extermínio por parte das forças de segurança pública. Essa ideia se coaduna com a ideologia, muito difundida pelos *media* e pelas autoridades políticas, de que “bandido bom é bandido morto”, tolerada por amplos setores da sociedade civil<sup>62</sup>. Sob a justificativa de que algumas áreas da cidade estariam em guerra civil, a morte de inocentes passa a ser desculpabilizada, e os excessos da polícia entendidos como inevitáveis no combate ao crime. Simultaneamente, o extermínio de integrantes das quadrilhas do tráfico, maioritariamente jovens e adolescentes, passa a ser legitimado por uma criminalização da pobreza sem precedentes (Silva e Barbosa, 2005).

Essa segregação intensifica-se quando sobrepõem-se simultaneamente as discriminações de classe, raça e moradia, criadoras de uma “superposição de vulnerabilidades” que restringiria o acesso dos moradores à cidade, confinados nos chamados territórios da pobreza (Fridman 2008:81). Os estudiosos Machado da Silva e Márcia Leite lançaram a ideia de “cidadania de geometria variável” para pôr em causa a suposta univocidade de direitos que existiria no Brasil (Machado da Silva e Leite 2008:54). De acordo com esta ideia, a qualidade da cidadania varia conforme o nível salarial, o lugar de moradia, a cor da pele e a escolaridade, entre outros atributos. Essa desigualdade aviva um sentimento generalizado de descontentamento e injustiça nas populações das classes mais baixas, cuja consequência na

---

<sup>62</sup> Não é raro deputados e outros políticos brasileiros utilizarem esse tipo de retórica, que também integra os discursos de muitos apresentadores de programas sensacionalistas que exploram o fenómeno da violência urbana em busca de maior audiência televisiva. De acordo com uma pesquisa realizada em 2008 pela Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, 43% dos brasileiros concordam (total ou parcialmente) com a expressão “bandido bom é bandido morto”. Para mais informações consultar: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/noticia/2008/12/bandido-bom-e-bandido-morto-43-dos-brasileiros-concordam-com-a-expressao-2329250.html>

atitude e no comportamento dos jovens (embora heterogêneas e de difícil previsão) poderá ter alguma influência na escolha de carreiras ligadas ao crime como alternativa para obter reconhecimento e *status* social<sup>63</sup>.

A ideologia individualista gerada durante a modernização brasileira foi incentivada, em grande parte, pela industrialização e expansão da economia de mercado e pelo florescimento da indústria cultural, criadores de uma sociedade de consumo (Velho, 1996). A rápida urbanização que o Brasil atravessou aliada ao fim da ditadura (a transição democrática favoreceu a difusão dos valores da cidadania) e a uma evolução sem precedentes na escolaridade média das gerações mais novas incrementaram essa mudança<sup>64</sup>, enfraquecendo as formas de dominação tradicionais associadas a uma visão de mundo hierarquizante em termos de classe, raça e sexo.

A década de 1980 pode ser considerada o marco a partir do qual a influência dos meios de comunicação de massa na juventude das camadas populares no Brasil aumentou exponencialmente, colocando-a em contacto com os múltiplos estilos de vida e as possibilidades de consumo oferecidos pela globalização capitalista<sup>65</sup>. De acordo com Livio Sansone (2007), um dos efeitos da globalização no Brasil foi a incorporação simbólica de padrões e modos de vida próximos da classe média por amplos setores da juventude pobre. Diferente da maior parte dos seus pais, cresceram com televisão e Internet (no caso das gerações mais novas), o que permitiu o emparelhamento das aspirações e expectativas dos jovens de polos opostos na hierarquia de classe. Mas esse desejo de ser alguém e de consumir produtos específicos e distintivos representou um recrudescimento do sentimento de privação relativa dos mais desafortunados, num quadro histórico de desigualdade cujo acesso ao consumo mantém-se concentrado numa minoria da população. A inadequação entre a

---

<sup>63</sup> A história de um lendário chefe do tráfico de drogas, Jorge Luís, da favela de Acari, no Rio de Janeiro, narrada por Marcos Alvito (2001), faz da desonra provocada por uma agressão policial (tapa na cara) a justificativa para o seu ingresso na vida do crime. Pese o teor mitológico dessa história, são comuns os relatos de pessoas que dizem ter entrado no tráfico de drogas em função de experiências de violência policial ou institucional.

<sup>64</sup> Um dos maiores exemplos do aumento da escolaridade média dos brasileiros foi a forte queda do analfabetismo verificado nas últimas décadas. Atualmente, apenas 9,6% da população com 15 anos ou mais é analfabeta, segundo o Censo 2010, enquanto o analfabetismo atingia 50,6% dessa população em 1950 e 25,9% em 1980 (Inep, 2003). Todavia, o Brasil segue como o país da América do Sul com a menor média de anos de estudo, segundo o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pndu). Para maiores informações consultar: <http://noticias.universia.com.br/atualidade/noticia/2013/03/14/1011067/media-do-tempo-estudo-no-brasil-e-do-continente.html>

<sup>65</sup> A própria história do break dance no Brasil, que será abordada no terceiro capítulo, é exemplar das transformações acima enunciadas.

estrutura de oportunidades dos mais pobres e as suas aspirações (em termos de qualidade de trabalho, consumo e lazer) produziu frustrações e uma enorme crise de expectativas nas novas gerações (Sansone, 2007:50). A maior percepção das injustiças e desigualdades sociais, a forte segregação e criminalização dos jovens nos territórios da pobreza e o abismo entre expectativas e qualidade de vida (em termos laborais, financeiros e de estilo de vida) são fundamentais para compreender os motivos pelos quais um crescente número de jovens sente-se atraído por grupos criminosos. Para alguns deles o envolvimento com a delinquência seria um caminho legítimo para aceder ao consumo e conquistar respeito num meio onde predomina a sensação de ausência de dignidade pessoal dado os estigmas que lhes são imputados<sup>66</sup>.

Gilberto Velho (1996) associa as transformações económicas e culturais que o Brasil atravessou para debater o agravamento do fenómeno da violência urbana no país. O fortalecimento da ideologia individualista na sociedade brasileira alterou o sistema de reciprocidade que vigorava até então, baseado numa perspectiva hierárquica da dominação social. De acordo com o autor, a patronagem, o clientelismo, o coronelismo e o compadrio configuravam expressões do tradicional modelo de dominação, que, apesar de injusto, produziu valores capazes de legitimar a extrema desigualdade daquela época, ao menos durante algum período de tempo. Para este autor, a sociedade brasileira ainda não teria encontrado mecanismos eficazes de reciprocidade, num contexto em que a “cidadania não se impôs como um valor” (Velho, 1996:14). Tampouco foi capaz de desenvolver um sistema político democrático passível de proporcionar ascensão social e um mínimo sentido de justiça para a maioria da população do país. Embora os valores tradicionais e hierárquicos tenham perdido vigor, principalmente nas novas gerações, devido ao ascenso de uma ideologia individualista (associada à ideia de cidadania), as desigualdades e hierarquias de outrora mantiveram-se sob novas roupagens. O véu que cobria (e legitimava) as injustiças e desigualdades sociais dissipou-se, sem que novos valores e expectativas de reciprocidade superassem essa contradição. Como resultado, afirma Gilberto Velho:

---

<sup>66</sup> Considero mais difícil a compreensão das razões que fazem com que a esmagadora maioria dos jovens das favelas e periferias brasileiras não opte por carreiras criminosas. A tese de doutoramento *Por que uns e não outros*, de Jailson Silva (1999), embora não tenha como foco a perspectiva da delinquência, aborda algumas das razões biográficas e contextuais (objetivas e subjetivas) que torna possível alguns jovens da Maré (Rio de Janeiro) desenvolverem percursos escolares bem sucedidos em detrimento de outros cujas condições de vida são, aparentemente, muito próximas entre si.



“(...) a natureza do individualismo na sociedade brasileira vem assumindo características tais que a tornam palco de um capitalismo voraz com uma dimensão selvagem, relegando a segundo plano as referidas preocupações com equidade e reforma social.” (1996:19)

As consequências para as novas gerações são nefastas, nomeadamente entre os mais pobres, que já não aceitam passivamente um modelo sócio-económico que frustra os seus sonhos e os condena a nascer e morrer sob um estatuto de subalternidade.

Num contexto em que as políticas públicas voltadas para o combate à pobreza são extremamente precárias – o Brasil nunca teve um Estado social que se aproximasse minimamente do modelo europeu – e verifica-se o fortalecimento das funções repressoras do Estado, são os jovens pobres e negros que moram nas favelas e periferias urbanas os principais afetados pelo incremento da violência: como vítimas e perpetradores. Segundo uma nova reorientação ideológica das atribuições do Estado, a pobreza deixou de ser identificada como uma ameaça aos valores morais e civilizatórios – em que o pobre deveria ser reeducado para viver consoantes padrões considerados civilizados – para ser tratada como assunto de polícia, derivada de uma nova correlação de forças em que o neoliberalismo tornou-se hegemónico e o Estado-Penitência, a referência a seguir. A ascensão deste modelo de Estado para Loic Wacquant (2008) visa controlar e disciplinar as camadas populares, punindo aqueles que não acatam a desigualdade social vigente, designadamente nas zonas mais pobres da cidade. À criminalização da miséria, somam-se inúmeros mecanismos de repressão e banimento que servem para neutralizar e incapacitar os mais vulneráveis de qualquer ação organizada, o que poderia pôr em risco o brutal acúmulo de bens e recursos nas mãos da burguesia dominante. É nesse sentido que este autor encara a constituição do hipergueto norte-americano<sup>67</sup> e analisa a política penal dos EUA, responsáveis por confinar e punir os “rejeitados da sociedade de mercado” (Wacquant, 2008:107).

Nas favelas e periferias urbanas brasileiras a “demonização” dos seus moradores legitima aos

---

<sup>67</sup> Para Loic Wacquant (2008), a partir de meados do século XX assistiu-se nos EUA à transição do “gueto comunitário” para o chamado “hipergueto” contemporâneo. Dois processos marcam a passagem para o hipergueto: descivilização e demonização. O primeiro é resultado do progressivo dismantelamento do estado social nesses espaços, consequência do declínio generalizado das instituições públicas e dos programas sociais que compunham uma espécie de “colchão social” aos mais desfavorecidos. A consequência desse processo foi o aumento brutal da violência – o espaço público tornou-se um local a ser evitado –, a fuga do comércio e das instituições locais (associações de bairro, igreja e serviços públicos) e o colapso da economia formal. A “demonização” dos moradores do gueto dá-se, segundo o autor, pelo aumento exacerbado da estigmatização e criminalização do sub-proletariado negro, que passa a ser culpabilizado pelas suas más condições de vida (Wacquant, 2008:33).

olhos de grande parte da população os excessos da polícia, naturalizando as práticas autoritárias e violentas como um todo (idem:33). O combate à criminalidade tornou-se uma argumentação plausível para consecutivas infrações aos direitos de cidadania, ao mesmo tempo em que desvia a atenção do cidadão comum de outros problemas fundamentais com que se vê confrontado no dia a dia: desemprego, baixo salário, corrupção, saúde e educação precárias, etc. A violência estrutural exercida pelo Estado segue uma orientação de hierarquização do valor da vida que torna “matável” uma parcela significativa da população mais pobre<sup>68</sup> (Fridman, 2008:83). À estigmatização a que os habitantes mais vulneráveis são relegados, especialmente a juventude das favelas, associa-se um aumento da violência que mina os mecanismos de reciprocidade local e integração na vida associativa (Wacquant, 2008:34). Ambos os mecanismos são fundamentais na luta por reivindicações coletivas que exijam melhores condições de vida, assim como na construção de uma sociabilidade enriquecedora, dotada de capital cultural e controlo social informal. O esfacelamento dos laços familiares e das organizações vicinais dos trabalhadores pobres das favelas cariocas – equipas de futebol, associações de moradores, escolas de samba – foi problematizado por Alba Zaluar, que entende essas mudanças como expressão de uma rutura (ou involução) do processo civilizador nos termos de Norbert Elias<sup>69</sup> (Zaluar, 1997:41). Nesse contexto, as quadrilhas do tráfico de drogas ganharam maior peso na socialização dos jovens (idem:50), incentivando uma “cultura de terror” que tornam rotineiras as demonstrações de violência (Bourgois, 2010:62).

A clara violação dos direitos humanos que se faz em nome da repressão ao crime obstrui as tentativas de construção de uma sociedade mais justa e pacífica, servindo-se dos discursos que desumanizam os marginalizados urbanos para ocultar e despolitizar as raízes históricas da

---

<sup>68</sup> Não é coincidência o facto de os maiores episódios de violência ocorridos nos últimos anos no Brasil terem as forças policiais como protagonistas, nomeadamente nas chacinas de Vigário Geral e da Candelária, ambas cometidas, em 1993, no Rio de Janeiro. Na primeira foram executados 21 moradores de uma favela, enquanto na segunda 8 jovens sem-abrigo (6 deles menores de idade) foram mortos enquanto dormiam em frente a um dos principais monumentos religiosos da cidade. No massacre do Carandiru (Casa de Detenção de São Paulo), 111 presos foram assassinados pela polícia militar após uma rebelião em junho de 2001.

<sup>69</sup> Para Norbert Elias, as sucessivas transformações nos hábitos e costumes socialmente aceites ao longo da história caminharam em direção a um controlo mais severo das emoções e dos afetos, resultado de um processo civilizador. A “interiorização individual das proibições” permitiu um refinamento dos comportamentos e um refreamento dos impulsos, capazes de evitar o desprazer das pessoas e, acima de tudo, pacificar a sociedade (Elias, 2001:20). A sociedade civilizada, nos termos de Elias, não precisa coagir os seus habitantes a seguir determinados regras, pois há um condicionamento psíquico que os induz a seguir um padrão comportamental condizente com o bem-estar coletivo.

desigualdade social brasileira. Simultaneamente, o mesmo Estado que disciplina, reprime e assassina os mais vulneráveis mantém impunes aqueles que verdadeiramente se beneficiam da ilegalidade das práticas criminosas, designadamente do tráfico de drogas e armas.

Parafraseando Alba Zaluar (1996), o lucrativo negócio do tráfico de drogas não diminuiu em nada a desigualdade social, tampouco permitiu algum tipo de melhoria de renda entre os moradores das favelas, retratados como os maiores responsáveis (e beneficiados) pela venda e difusão desse comércio milionário. Os jovens das favelas que aparecem nas televisões com sandálias havaianas nos pés e fuzil nas mãos continuam entregues a uma vida de pobreza, com o agravante de a maioria não alcançar os 20 anos de idade. Devido à barbárie da violência brasileira morrem antes: executados pela polícia, por quadrilhas rivais ou mesmo pelo próprio grupo de que fazem parte. Portanto, não tem cabimento continuarem a ser os mesmos jovens os (quase) únicos alvos da repressão policial e do controlo da Justiça brasileira, quando se sabe que os grandes beneficiados (e detentores) desse comércio milionário vivem em condomínios de luxo nas áreas nobres das cidades brasileiras ou no exterior. Nesse sentido, a ideia de “delinquência útil” de Michel Foucault tem grande pertinência ao pôr em relevo os mecanismos de dominação e punição do Estado e a sua relação nada pudica com as elites económicas e políticas (1977:246).



**Figura 1: Jovem a aquecer antes dos treinos de break dance**

## Capítulo 2. Das Ruas de Nova Iorque à Difusão Global. Breve história do hip hop

Quando participei do Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS 2011) em Recife, uma questão levantada pelo pesquisador brasileiro Juarez Dayrell intrigou-me bastante: por que tantas pesquisas sobre o hip hop na atualidade?

Concordei com a premissa da pergunta. Na presente investigação encontrei dezenas de trabalhos escritos por cientistas sociais de várias partes do mundo sobre este tema. Mais difícil do que encontrar bibliografia sobre o hip hop foi selecioná-la e descobrir estudos que trouxessem algo de inovador. Interessante foi notar que, apesar do vasto número de obras sobre o hip hop, não existiam muitas pesquisas focadas no break dance, designadamente em língua portuguesa. Na maioria dos casos, o break dance era abordado de modo ligeiro e superficial, parte de uma já “mastigada” história do hip hop, reproduzindo ideias amplamente conhecidas ou mesmo mitificadas entre os adeptos do estilo. Também sobre a história do hip hop, na maior parte das vezes, deparava-me com abordagens que pecavam pelo excesso de romantismo. O recurso à bibliografia norte-americana e a visualização de documentários foram importantes para conhecer em maior profundidade a emergência deste movimento cultural urbano na década de 1970 e evitar perspectivas generalistas ou mecanicistas.

Voltando à interrogação de Juarez Dayrell, creio que uma das pistas para lhe responder foi dada por Jeff Chang, em seu livro *Can't Stop Won't Stop: a history of the hip-hop generation* (2005). Como o próprio título indica, o autor considera que o processo de surgimento do hip hop simbolizaria uma mudança geracional: a denominada “geração hip hop”. Isto porque a emergência deste movimento urbano e a sua difusão por todos os cantos do globo assinalou uma era de transformações que afetou de forma significativa a visão sobre a juventude e os seus modos de vida. Como explica Jeff Chang:

“My own feeling is that the idea of Hip-Hop Generations brings together time and race, place and polyculturalism, hot beats and hybridity. It describes the turn from politics to culture, the process of entropy and reconstruction. It captures the collective hopes and nightmares, ambitions and failures of those who would otherwise be described as 'post-this' or 'post-that'.” (2005:2)

A ideia “geração hip hop” não pretende dar uma visão unitária da juventude, tampouco de

que os jovens interagiriam com o mundo como membros de uma geração social, fruto de um estilo de vida comum (Pais, 2003:48). Todavia, poderá ser proveitoso analiticamente pensar a “geração hip hop” como uma metáfora para assinalar um conjunto de transformações operadas em nossa sociedade a partir do final da década de 1960 em que os jovens foram os seus protagonistas. Por um lado, essa geração marca a instauração da cultura e dos estilos de vida como eixo principal de construção dos valores, anseios, sonhos e ideologias de toda uma juventude. A atuação política nos moldes tradicionais – centrada em partidos políticos, sindicatos e outras organizações de classe, cuja ambição era transformar radicalmente a sociedade e as suas instituições – torna-se-ia mais difusa<sup>70</sup>. Como refere Jeff Chang (2005), a partir de finais da década de 1960 as lutas dos afro-americanos pelos direitos civis perde força<sup>71</sup>, ao mesmo tempo em que emergem várias expressões estéticas, mais tarde unificadas no hip hop: um movimento cultural urbano que em poucos anos atingiria uma dimensão transnacional.

O fenómeno da globalização não é recente, mas passou a adquirir uma nova faceta ao tornar a interconexão cultural e económica do mundo mais ampla e dinâmica (Hannerz, 1998:35). Antes do hip hop existir já havia culturas juvenis de carácter transnacional: o rock é exemplo disso. No entanto, a emergência do hip hop é emblemática de uma nova era informacional, na qual a experiência de diversidade cultural dos indivíduos ampliou-se substancialmente (Castells, 2007), tal como a sua capacidade para “manejar tipos simbólicos diferentes” e/ou criar produtos culturais híbridos a partir de múltiplas combinações possíveis (Hannerz, 1998:37). Presentemente, ouve-se rap no mundo inteiro cantado nos mais variados idiomas, há campeonatos de break dance de Marrocos à Coreia do Sul, e não há capitais no

---

<sup>70</sup> Após o forte engajamento dos jovens dos EUA nas contestações políticas de meados da década de 1960 – das mobilizações estudantis contra a guerra no Vietname às lutas pelos direitos civis dos negros e das mulheres –, as representações sobre os jovens voltariam aos parâmetros construídos logo após a 2ª Guerra Mundial quando eram associados ao conformismo, à docilidade ou à ideia de “rebeldes sem causa”. A desmobilização política e sindical observada a partir de meados de 1970 pode ser explicada, pelo menos parcialmente, pelos processos de reestruturação produtiva iniciados nessa década como resposta à crise económica internacional. A deslocalização de fábricas, a flexibilização dos direitos sociais, o desmonte do Estado Providência contribuiu para uma explosão do desemprego juvenil, perda progressiva da consciência de classe e prolongamento das relações de dependência dos jovens com as suas famílias (Feixa, 1999; Calvo, 2011).

<sup>71</sup> O aparecimento de uma classe média negra, fruto das vitórias alcançadas nas lutas pelos direitos civis dos afro-americanos, contribuiu, paradoxalmente, para enfraquecer esse movimento. Ao estarem divididos em distintas classes sociais, os afro-americanos passaram a ter objetivos e perspetivas diferentes. Simultaneamente, o assassinato das suas principais lideranças deixou os seus ativistas órfãos de personalidades que assegurassem unidade ao movimento negro norte-americano (Wacquant, 2008; Felix, 2005).

planeta que não tenham graffiti em seus muros. Pyongyang poderá ser uma das poucas exceções. Portanto, o “excesso” de trabalhos sobre o hip hop deverá ser compreendido como reflexo do seu alastramento por todo o planeta.

Outro fator que torna as pesquisas sobre o hip hop tão apetecíveis é a importância das suas múltiplas práticas (rap, break dance, djing e graffiti) na vida dos jovens. Para muitos deles não se trata de um mero passatempo, mas de um estilo de vida que incute um conjunto de valores, ideologias e imaginários que os ajuda a interpretar e atuar no mundo em que vivem. Retiram do hip hop materiais simbólicos que proporcionam uma ética e uma visão de si próprio capazes de dar sentido às suas vidas, pondo em causa o seu lugar social e subvertendo estigmas e preconceitos. Como explica Kool Herc, considerado um dos principais pioneiros do hip hop:

*“It has given young people a way to understand their world, whether they are from the suburbs or the city or wherever (...) It brings white kid together black kids, brown kid with yellow kids. They all have something in common that they love. It gets past the stereotypes and people hating each other because of those stereotypes.”* (Herc, 2005:XI).

Longe de querer compor uma narrativa historicista que legitime um mito fundacional do hip hop e do break dance, importa aqui conhecer a vasta gama dos discursos e opiniões, os seus personagens mais importantes e o contexto (político e social) de onde emergem essas expressões artísticas. Parte das pesquisas elaboram uma concepção excessivamente coerente do hip hop, não se importando com as contradições e improvisações comuns a qualquer processo histórico localmente situado (Fradique, 2003). Uma preocupação desmedida com as origens ou a “essência” corre o risco de limitar a pluralidade deste fenómeno cultural, retirando-lhe a “multiplicidade, impureza e hibridez” que lhe é característica (Gilroy, 1994:51). Na maior parte das vezes a história é contada pelos “vencedores”, responsáveis por instituir uma determinada visão sobre um evento histórico, não destituída de interesses e projetos específicos. A linearidade do processo histórico costumar ser menor do que as narrativas mitificadoras nos fazem crer, apesar destas serem fontes fundamentais para a sua compreensão.

Para evitar as armadilhas de uma temática tão discutida e revisitada como é o caso do hip hop, tomarei como inspiração metodológica as três linhas de ação que Abu-Lughod sugere para evitar noções de cultura demasiado estáticas e homogêneas que acabam por subtrair a sua

real complexidade (Lughod in Hannerz, 1998:58). Primeiro, não esquecer as diferentes interpretações e mal-entendidos da cultura, o que remete não só para interesses distintos (por vezes em disputa) mas também para contingências, improvisações e serendipidades; segundo, enfatizar a ideia de culturas (no plural) e as suas várias conexões, dado não se tratar de unidades isoladas – como comprova o caso do hip hop, um produto híbrido criado a partir da mescla de múltiplas influências, tal questão é incontornável; por último, desconfiar de generalizações e priorizar as trajetórias dos indivíduos contextualizados no tempo e no espaço. Acrescento uma quarta linha de ação relacionada com a importância de se realizar constantes mediações entre a escala local e global no estudo das práticas culturais (Ferro, 2011).

## 2.1 Crise no Gueto

Antes de abordar o processo de surgimento do hip hop nos anos 1970, vale a pena fazer um breve enquadramento sobre as profundas transformações ocorridas no Bronx, Nova Iorque, após a Segunda Guerra Mundial. Este bairro, “berço” de um conjunto de práticas artísticas que iriam revolucionar a estética e o modo como os jovens produziram cultura, tornou-se alvo de intervenções urbanísticas radicais que alterariam profundamente as sociabilidades dos seus moradores, principalmente os mais jovens.

No início da década de 1960 vivia-se o auge das lutas pelos direitos civis dos afro-americanos, e líderes como Malcom-X e Marthin Luther King davam esperança a toda uma geração que não queria viver como cidadãos de segunda categoria. Nesta época, todas as principais cidades do norte dos EUA (Nova Iorque, Chicago, Cleveland, Boston, Detroit) possuíam bairros habitados (quase) exclusivamente por afro-americanos – os chamado guetos negros –, única área possível (e permitida) para um negro viver. A sua homogeneidade não tinha paralelo com outros bairros étnicos<sup>72</sup>, funcionando como verdadeiras “cidades negras dentro das cidades” (Wacquant, 2008:19). No seu interior existiam igrejas, jornais, sociedades de assistência mútua, associações culturais e políticas, bares e locais de diversão, empresas e

---

<sup>72</sup> Diferente dos chamados bairros étnicos que possuíam uma ampla heterogeneidade – no bairro “Pequena Irlanda” em Chicago, por exemplo, 1/3 dos habitantes eram irlandeses (abrigava apenas 3% da população de ascendência irlandesa da cidade) –, o gueto negro de Chicago era (e continua a ser) exclusivamente negro, onde vivem mais de 90% dos habitantes negros da cidade (Wacquant, 2008).

uma grande variedade de comércio<sup>73</sup>.

Maioritariamente judeu na década de 1940, o Bronx era habitado por populações diversas étnica e culturalmente. Com a construção da *Cross Bronx Expressway* (autoestrada que corta o bairro ao meio e liga Manhattan aos subúrbios), entre 1948 e 1972, mais de 60 mil residentes perderam as suas casas, dando início a uma rápida e agonizante deterioração do bairro<sup>74</sup> (Chang, 2005:11). Incentivada pelo *boom* imobiliário e por intervenções urbanísticas desastrosas, metade da população branca abandonaria o *South Bronx* até o final da década de 1960, levando consigo parte significativa dos empregos<sup>75</sup>. Simultaneamente, afro-americanos e imigrantes do Caribe (principalmente porto-riquenhos) vieram ocupar as antigas residências, num processo que alterou significativamente a composição populacional do bairro.

Bronx entraria num novo patamar de destruição e desamparo, quando milhares de edifícios foram incendiados criminosamente: em menos de dez anos 43 mil residências foram destruídas pelas chamas (Chang, 2005:14). Os proprietários das habitações perceberam ser mais lucrativo incendiá-las, com vista a ficarem com o dinheiro do seguro do imóvel, do que fazer obras de manutenção para arrendá-las. A partir da década de 1970, o bairro (principalmente a sua parte sul) transformou-se num aglomerado de ruínas, destroços e prédios abandonados. Uma paisagem apocalíptica, típica de uma cidade bombardeada, destituída da vitalidade comercial de outrora. A insegurança cresceu substancialmente, motivada pelo desemprego e por uma avalanche de drogas que fez crescer uma economia predatória que faziam das habitações abandonadas “salas de chuto”.

Naquela época, a economia norte-americana atravessava uma reestruturação que converteu Nova Iorque, outrora uma cidade industrial, num poderoso centro administrativo e financeiro orientado para o setor de serviços<sup>76</sup>. Tal mudança deteriorou a qualidade de vida das

---

<sup>73</sup> O gueto negro surge no norte dos EUA a partir das primeiras migrações vindas do sul do país em princípios do século XX. Segundo Loic Wacquant (2008), o gueto é um instrumento institucional que serve para enclausurar um grupo subordinado, definido a partir de certas características étnicas e raciais, facilitando o seu controlo pelo grupo dominante.

<sup>74</sup> Aqueles que tinham melhores condições financeiras – nomeadamente norte-americanos brancos (de origem irlandesa, italiana ou judaica) – aproveitaram a indemnização para ir viver nos subúrbios de Nova Iorque. Os afro-americanos e latinos, em geral bastante mais vulneráveis economicamente, não tinham outra escolha senão aceitar o realojamento em conjuntos de prédios isolados e de alta densidade populacional (alguns com mais de 1700 apartamentos), inspirados no arquiteto modernista Le Corbusier (Chang, 2005).

<sup>75</sup> Foram extintos milhares de empregos no Bronx devido ao encerramento de fábricas e o declínio do comércio local, fazendo a taxa de desemprego juvenil disparar para mais de 60% no início da década de 1970 (Chang, 2005:13).

<sup>76</sup> Entre 1950 e 1990, o número de empregos industriais em Nova Iorque diminuiu em dois terços, enquanto no



populações mais pobres, principalmente dos jovens, ao reduzir brutalmente as suas possibilidades de obter trabalho no setor industrial, para muitos deles a única hipótese de ter um emprego legal e com direitos<sup>77</sup> (Bourgois, 2010). Este processo também foi abordado por Tricia Rose:

“(...) a nova população imigrante e os habitantes mais pobres da cidade pagaram um preço altíssimo pela “desindustrialização” e pela reestruturação da economia. Essas comunidades ficaram entregues aos “donos da favela”, aos desenvolvimentistas, aos refúgios de traficantes, aos centros de reabilitação de viciado, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transporte inadequados.” (Rose, 1997:199)

Para a juventude do Bronx – empobrecida e excluída das decisões de poder e do acesso aos lazeres típicos da sua idade –, aderir aos gangues era o principal meio de ingresso na sociedade, uma maneira de se defenderem da agressão de grupos rivais e desafiarem as instituições convencionais que não ofereciam qualquer garantia de dignidade. Esta adesão correspondia também à necessidade que qualquer jovem tem de contrariar o isolamento através da integração num grupo de pares e afirmar uma identidade positiva frente à marginalização quotidiana. Portanto, os gangues proporcionavam abrigo, respeito e conforto, constituindo-se num importante instrumento de defesa contra a violência da polícia e dos ataques de *junkies*, além de ser uma criativa forma de sociabilidade e organização juvenil (Costa, 2006a).

A história dos gangues do Bronx tem o seu apogeu entre 1968 e 1973, quando mais de uma centena desses agrupamentos disputavam o espaço público do bairro. Os seus membros totalizavam mais de dez mil indivíduos, principalmente porto-riquenhos e afro-americanos<sup>78</sup>, um número que evidenciava a importância desse modelo de organização para a juventude do bairro naquela época, para muitos um rito de passagem que marcava o fim da infância (Chang, 2005:51). Qualquer jovem era obrigado a levar em conta as divisões territoriais que

setor de serviços duplicou (Bourgois, 2010:137).

<sup>77</sup> Philippe Bourgois explica em seu livro *En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem* as consequências desse processo para a juventude de origem porto-riquenha, sacrificada e desiludida por não se adaptar à precariedade, à maior exigência escolar e às regras de trabalho dominantes no ramo de serviços, cujas características de subordinação e feminilidade chocavam-se com o seu sentido de dignidade (Bourgois, 2010:157).

<sup>78</sup> Os Black Spades e os Savage Skull eram os maiores gangues negros e porto-riquenhos, respetivamente, tendo cores próprias, gritos de guerra e sedes para os seus encontros. Embora os confrontos entre os gangues fossem frequentes, estes também serviam como fóruns de discussão sobre os problemas do bairro, a violência da polícia e as preocupações comuns à juventude. Alguns deles desenvolviam, inclusive, ações sociais, como é o caso do Ghetto Brothers, que organizava pequenos-almoços grátis para as crianças do Bronx (Chang, 2005).

os gangues impunham para circular no Bronx, dado o risco de ser agredido por bandos rivais daquele que controlava a sua área de residência<sup>79</sup>.

Numa altura em que as bases do hip hop ainda não tinham sido geradas, a rivalidade entre gangues no Bronx fez a violência disparar “em flexa”. Mas, partiu desses próprios agrupamentos, nomeadamente do Ghetto Brothers, o esforço precursor para haver união e harmonia entre a juventude do bairro, quando as lideranças dos principais gangues assinaram um tratado de paz em 1971. No entanto, o esforço para uma vivência pacífica teria uma duração breve. Como assinala Chang (2005), ações consecutivas da polícia levaram à prisão as principais lideranças dos gangues com vista a desarticulá-los. Não interessava às elites políticas e económicas da altura a coesão interna no gueto. Iniciou-se um processo de fragmentação dos gangues do Bronx, levando a maioria ao desaparecimento.

## **2.2 A invasão do hip hop**

Os dj's foram decisivos na criação de um conjunto de práticas culturais no Bronx, mais tarde unificadas naquilo que se convencional chamar “cultura hip hop”. Esta expressão incorpora os quatro elementos que estruturam este movimento urbano: rap, djing, break dance e graffiti. Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grand Master Flash formam a tríade dos mais importantes dj's, responsáveis pela criação de um conjunto de ritmos e técnicas, em meados da década de 1970, que permitiram o surgimento da música rap. Lançaram as bases fundacionais de um movimento que tinha como um dos principais objetivos canalizar o descontentamento e a violência dos jovens (organizados em gangues) para as diversas produções artísticas e estéticas do hip hop: música, dança e pintura.

A música rap (e o hip hop) foram avaliados por muitos pesquisadores enquanto produto de reelaborações da influência musical africana, marcada pela tradição oral, produzindo uma perspetiva limitada desta expressão cultural (Felix, 1995; Contador e Ferreira, 1997; Rose, 1994; Toop, 2000). A sua associação a uma fórmula pouco clara em torno das “raízes” africanas permitiu legitimar discursos que tentaram fazer da música rap um resultado direto e previsível das manifestações musicais afro-americanas, cujos protagonistas eram marcados

---

<sup>79</sup> Altamente territorializados, os gangues do Bronx também obedeciam a padrões étnicos, o que tornava extremamente perigoso para um jovem negro aventurar-se por zonas maioritariamente latinas ou brancas (e vice-versa), independente de pertencer ou não a um gangue rival.

pela especificidade de serem negros. Se é correto associar a música rap às tradições (culturais e musicais) africanas e afro-americanas – que vão dos *griots*<sup>80</sup> do tempo da escravidão e dos *work songs* até o *spirituals*, *blues*, poesia de rua (Watts Prophets, Last Poets, entre outros), jazz, soul e funk –, a sua “sobredefinição” induz a uma perspectiva essencialista e rígida do fenômeno<sup>81</sup> (Fradique, 2003:53). Mais do que fruto de uma evolução linear da música afro-americana, o rap (e o hip hop) é um fenômeno cultural marcado pela hibridez, consequência das inovações tecnológicas e da efervescência cultural e política que se vivia no Bronx. Desta forma, a música rap contém elementos remotos e locais, constituindo-se como produto cultural sincrético e diversificado, a aglutinar uma grande variedade de influências musicais. É o que afirma Paul Gilroy:

“O rap é uma forma híbrida enraizada nas relações sociais sincréticas do sul do Bronx onde a cultura do sound-system Jamaicano, transplantada durante os anos 70, estabeleceu novas raízes e, em conjugação com inovações tecnológicas específicas, colocou em marcha um processo que viria a transformar o sentido que a América negra atribui a si própria, assim como uma vasta área da indústria da música popular.” (1993:125)

A figura de Kool Herc é incontornável no período que antecede a emergência da música rap, o responsável pelo surgimento das *block parties*, festas ao ar livre inspiradas no *sound system* jamaicano<sup>82</sup> (Contador e Ferreira, 1997; Leal, 2007). Nascido em Kingston, na Jamaica, Kool Herc foi para o Bronx aos 12 anos para juntar-se à sua mãe, emigrada anos antes para fugir da crise econômica e política de seu país. Apesar de ser ainda muito novo, Herc trazia consigo as influências do *toast* jamaicano e da manipulação sonora do *dub*<sup>83</sup>. Munido de uma poderosa aparelhagem de som que pertencia à seu pai, responsável por uma

<sup>80</sup> Um *griot* é uma espécie de contador de história ou cantor que narra histórias, testemunhos ou mitos, uma prática muito comum na difusão do conhecimento e da tradição em África (Silva, 1998).

<sup>81</sup> Como explicitou Teresa Fradique (2003), a historicização da música rap, apoiada numa retórica afro-centrada, tende a instaurar um mito fundador marcado pela rigidez, deixando não só protagonistas fundamentais de fora – como é o caso dos porto-riquenhos e outros latinos –, como importantes manifestações culturais.

<sup>82</sup> O *sound system* passou a ser uma alternativa para a população de baixa renda da Jamaica, sem dinheiro para pagar entradas em bares e discotecas, quando dj’s passaram a promover festas nas ruas dos bairros pobres da capital com enormes equipamentos de som, muitas vezes acoplados a veículos (Leal, 2007; Contador e Ferreira, 1997).

<sup>83</sup> O *dub* é um conjunto de técnicas de intervenção sonora, criada na Jamaica na década de 1960, produtora de um fundo musical diferenciado por via de mixagens e manipulação de gravações pré-existentes de base reggae. Retira-se os vocais do tema musical para se enfatizar o baixo e a bateria, e acrescenta-se efeitos sonoros diversos: desde ecos a passagens repetidas do mesmo trecho da música. Nas festas ao ar livre de Kingston, o *dub* constituía o fundo musical dos *toasters*, que cantavam por cima (*talk-over*) dos instrumentais (Leal, 2007; Silva, 1998; Contador e Ferreira, 1997).

banda local de *rhythm and blues*, Herc começou a organizar festas no bairro e a pôr em prática o sonho de ser dj. Após um início um pouco desastrado, Herc notou que a vibração do público era muito maior durante alguns instrumentais dos êxitos do soul e do funk, quando as batidas e os graves eram mais intensos: os chamados *breaks* da música. Herc passou, então, a priorizar nas suas festas as músicas que continham *breaks* longos que, complementados pelos seus gritos e versos no microfone, produziu um sucesso arrebatador. Inspirados no *sound system* jamaicano, Herc decidiu fazer uma festa ao ar livre no verão de 1974 (Chang, 2005). Era o início das *block parties*, momento de forte criatividade artística e cultural que marcaria para sempre aquela geração de jovens do Bronx. Nessas festas, Herc compreendeu ser mais vantajoso ter pessoas específicas a animar os seus bailes, pois até então ele também acumulava essa função. Decide contar com o apoio do amigo Coke La Rock no microfone, que passa a dar as primeiras rimas e improvisos da história do hip hop.

Os dançarinos ganharam um forte protagonismo nas *block parties*, e aguardavam certas partes da música – os *breaks* – para pôr em práticas os seus movimentos. De modo a alongar o êxtase dos dançarinos e do público, Herc passou utilizar duas réplicas do mesmo disco mixadas alternadamente em dois toca-discos, estendendo os *breaks* das músicas indefinidamente. Batizado de *breakbeat*, um novo ritmo foi criado a partir do prolongamento dos *breaks* e da possibilidade de fundi-lo com sons diversos (Chang, 2005). Essa sonoridade abriu novas possibilidades aos dançarinos para, nos momentos de maior excitação, criar passos que dariam origem a uma dança singular. Eram os b-boys, abreviatura de break-boys, nome dado por Herc devido aos seus praticantes dançarem na quebra rítmica das músicas. Como recorda Grand Master Caz (antigo mc e dj):

“Herc costumava tocar uma parte do disco que tinha um “break down” nele. E é por isso que chamam a música de *breakbeat* agora. Era a parte de qualquer disco que tinha um “break down”, onde toda a música saía e só ficava a batida. E estas batidas eram tão emocionantes e tão frenéticas que quando a música saía (só a batida) todo mundo enlouquecia.” **[Grand Master Caz. *The Freshest Kids*, 2002]**

As festas de Herc tornaram-se ainda mais populares com o sucessos dos *breakbeats*, e novos dj's despontaram no panorama musical do Bronx, aderindo ao novo estilo de “discotecagem”. Um dos que mais revolucionaram esta arte foi Grand Master Flash, famoso

pelas inovações que introduziu nas técnicas de djing<sup>84</sup>. Ele formou uma das primeiras bandas de rap da história, Furious Five, precursora na composição de versos completos, dado que até então os mc's só rimavam palavras de ordem e frases soltas para serem cantadas pelo público (Leal, 2007). As bases do djing estariam completas após a descoberta acidental do *scratch* por Grand Wizzard Theodore, na época um adolescente de 13 anos. Como ele explica no documentário *Scratch*:

“Um dia, depois da escola, eu estava ensaiando. A música estava um pouco alta, e minha mãe bateu na porta: 'se não baixar o volume vou desligar'. Então, enquanto ela estava na porta gritando comigo, eu continuei girando o disco para frente e para trás. Quando ela saiu eu pensei: que grande ideia. Então passei a fazer experiência por um tempo com discos diferentes. Quando fiquei feliz com o resultado, dei uma festa e apresentei pela primeira vez o *scratch*.” [Grand Wizzard Theodore. *Scratch*, 2001]

Em meados da década de 1970, vários gangues tinham se desintegrado, e as *block parties* constituíam-se no novo rito de passagem dos jovens do Bronx, um espaço de celebração onde o reconhecimento era disputado através da dança, das rimas e da arte do djing (Herc, 2005). Os jovens estavam arrebatados com o estilo que encontravam nessas festas ao ar livre, que punham em confraternização pessoas de vários territórios do Bronx, subvertendo as barreiras impostas pelos gangues. A luta passou a ser pela supremacia musical e estética.

A nova geração do Bronx deixava paulatinamente de se organizar em gangues para criar crews de dançarinos, dj's, mc's e grafiteiros. Influenciados pelas *block parties*, os jovens do Bronx faziam da estética uma forma de reelaborar e orientar as suas experiências quotidianas, algumas delas de carácter desagregador. Emergia uma nova hierarquia em que ser *cool* era associado à aptidão na dança, em saber vestir-se, perceber de música ou ser conhecido pelos graffitis inscritos no metro. Vivia-se uma era de celebração e otimismo, em que os jovens do gueto queriam deixar de ser invisíveis ou considerados “feios, porcos e maus<sup>85</sup>”.

<sup>84</sup> Desenvolveu uma técnica de medição dos *breaks* baseada na ideia dos ponteiros do relógio de modo a estes se encaixarem um no outro na perfeição. Para isso, também foi importante a invenção do *crossfade*, no princípio um interruptor (on / off) que permitia que a música se alternasse de um gira-discos para outro, passando de uma sonoridade para outra (o som anulado era transferido para o auscultador). Tais inovações permitiram o desenvolvimento do *backspin*, que consiste em produzir repetições múltiplas do mesmo instrumental ao alternar a música de um gira-discos para outro, retrocedendo o normal andamento do disco com vista a manter uma linha rítmica constante (Chang, 2005).

<sup>85</sup> Marina Antunes (2002), em sua tese de doutorado sobre o bairro Estrela D'África, fez uso do termo “feios, porcos e maus” para abordar os mecanismos de etiquetagem social de que eram alvo alguns jovens negros descendentes de imigrantes africanos do concelho da Amadora, área metropolitana de Lisboa. A autora inspirou-se no filme de 1976 do realizador italiano Ettore Scola, intitulado: *Brutti, sporchi e cattivi*.

Esse processo de mudança confunde-se vivamente com a história do dj Afrika Bambaataa, tido como o maior responsável pela unificação dessas diversas expressões artísticas sob uma mesma “bandeira” e ideologia: a cultura hip hop. Descendente de pais vindos da Jamaica e de Barbados, Bambaataa integrou o Black Spades, um dos maiores gangues de Nova Iorque. Influenciado pelo tratado de paz de 1971, Bambaataa utilizava o seu talento de mediador para fazer vale a paz entre os gangues. Todavia, o Black Spades não foi imune à aniquilação generalizada que se assistiu entre os gangues do Bronx (Chang, 2005). Com a ascensão das festas discos e o surgimento das *block parties* organizadas por Kool Herc, Bambaataa tornou-se dj, aprendendo a técnica com alguns ex-membros do seu antigo gangue.

Uma revolução estética exprimia esse tempo de mudança como assinala Bambaataa:

“It was no more where you had the Hell's Angels looking type jackets or you rolling around in dirt-stank shit just to show you were an outlaw and you could be the most dirtiest bastard out there. (...) It almost flipped back to the fifties gangs where they was wearing the nice satin jackets and the nice names. As you got into the graffiti artists, then you had the aerosol paintings on the jackets. People was getting more cool. It just started switching the whole culture around into this whole 'party and get down' atmosphere.” (Chang, 2005:101)

No centro desse turbilhão, Afrika Bambaataa cria a Zulu Nation (anos depois Universal Zulu Nation), organização que tem como objetivo reunir as várias expressões artísticas nascidas nas ruas do Bronx numa única manifestação cultural e afastar os jovens da violência entre gangues. Pretendia orientar a raiva e a frustração da juventude do gueto para o mundo artístico, onde poderia desenvolver em pleno as suas potencialidades e expressar a rivalidade de forma teatral e simbólica. Apesar de não haver uma ligação formal entre essas várias vertentes, constituíam experiências estéticas protagonizadas por negros e latinos do Bronx, que reivindicavam o espaço público e partilhavam problemas, símbolos e vivências comuns (Felix, 2005).

Concomitante ao sucesso das *block parties*, a missão pacificadora da Zulu Nation fez amadurecer um conjunto de princípios filosóficos que ressaltavam o conhecimento, a sabedoria e a aceitação mútua. Sob o lema “paz, amor, unidade e diversão”, Bambaataa quis subverter o ódio entre negros, brancos e latinos, convidando todos às suas festas, independentemente de serem afro-americanos ou porto-riquenhos e do local onde viviam. Principal ativista do hip hop, Bambaataa priorizou a cultura (mais que a política) como eixo

de mobilização e consciencialização dos jovens<sup>86</sup> (Chang, 2005). Iria fazer da sabedoria o 5º elemento do hip hop<sup>87</sup> no final da década de 1970, criando as bases ideológicas para transformar esse movimento urbano numa referência cultural e política incontornável na vivência da condição juvenil, nomeadamente entre os mais desfavorecidos.

No final da década de 1970, o Bronx fervilhava. Jovens que durante tanto tempo foram invisibilizados e subalternizados começavam a ter reconhecimento através do modo inovador como se exprimiam artisticamente e a conquistar o “poder da palavra”. Talvez tenha sido essa invisibilidade associada à forte heterogeneidade étnica e cultural do bairro, na “cidade global” que era Nova Iorque (Sassen, 1991), a responsável por criar as condições para que o hip hop tivesse origem justamente no Bronx, e não noutra qualquer (Chang, 2005). A miséria e o abandono a que os moradores do Bronx eram relegados (no país mais rico do mundo) fizeram com que a música, e os seus próprios corpos (no caso da dança), fossem um dos poucos capitais culturais de que dispunham. Daí a sua criatividade na produção de novas práticas culturais que misturavam lazer e entretenimento, e invocavam formas alternativas de prestígio e reconhecimento. Impulsionadas pelas crews de b-boys, as *block parties* passaram a juntar negros, brancos e latinos, algo inimaginável anos atrás. Também as vertentes do hip hop passaram a misturar-se mais, e muitos daqueles que antes grafitavam passaram também a dançar, e alguns que se tornaram mc's ou dj's haviam sido b-boys anteriormente. Como aponta Jeff Chang (2005), o Bronx não foi só o bairro onde essas expressões foram criadas, mas um dos poucos locais onde estas eram vividas conjuntamente.

Para os jovens de outros bairros de Nova Iorque o que ocorria no Bronx não passava despercebido. As fitas K-7 de Herc, Bambaataa, Flash e outros dj's circulavam de mão em mão e expandiram o movimento para novas paragens (Brooklyn, Harlem, etc.), despertando o interesse comercial pela musicalidade criada no Bronx. Tais fatores foram fundamentais para que as expressões artísticas do hip hop não desaparecessem, uma possibilidade plausível no final da década de 1970, segundo Jeff Chang (2005), quando o movimento passou a decair no Bronx. As *block parties* já não eram tão animadas como antes, e estavam a ficar fora de moda,

---

<sup>86</sup> Importa ressaltar que a origem social de Bambaataa poderá tê-lo influenciado a seguir o caminho do ativismo cultural e político. Apesar de a sua biografia estar envolta em mistério (desconhece-se a sua data de nascimento, por exemplo), sabe-se que parte da sua família esteve fortemente envolvida na luta pelos direitos civis dos afro-americanos durante os anos 1960 (Chang, 2005).

<sup>87</sup> Os quatro elementos originais que compõem o hip hop é o rap, djing, break dance e graffiti.

o que refletia não só um certo amadurecimento do público (entretanto mais velho), mas também a nova “onda” *disco*.

A música rap já não estava circunscrita ao gueto, e saiu do circuito *underground* após o sucesso obtido em diversas discotecas de Nova Iorque, onde sobressaía a figura do dj Hollywood. Contudo, a difusão do rap para um público mais vasto só ocorreria com o lançamento do álbum *Rapper's Delight* do grupo *The Sugarhill Gang*, uma banda criada por Sylvia Robinson (antiga cantora soul e dona da editora *Sugarhill Gang*). Considerado o primeiro single da história do rap<sup>88</sup>, este álbum superou as melhores expectativas e vendeu mais de dois milhões de cópias só nos EUA (75 mil na primeira semana). Definitivamente, a música rap e o hip hop não seriam mais os mesmos, ao adquirir uma projeção nacional e internacional impensável pouco tempo atrás (Chang, 2005; Contador e Ferreira, 1997).

Os interessantes desdobramentos posteriores da música rap e do hip hop não serão abordados na presente tese, por não serem objeto desta investigação. No entanto, vale a pena registar que, com a entrada da música rap nos meios de comunicação de massa (acompanhada da conquista de um público muito mais amplo), a hipótese do hip hop desaparecer e passar à história tornou-se inconcebível. A superação das fronteiras nacionais fez com que a adesão ao hip hop adquirisse um carácter transnacional e se transformasse no “veículo de uma experiência imaginada” para milhões de jovens em todo o mundo (Fradique, 2003:22). A partilha de identificações visuais, musicais e territoriais e de posicionamentos sociais e políticos passou a integrar os seus adeptos numa vivência identitária comum, constituindo-se como parâmetro existencial e orientador para a construção de um mesmo estilo de vida. Provavelmente para muitos desses jovens a ideia de “geração hip hop” ultrapasse a simples metáfora.

### 2.3 A globalização do break dance

Os b-boys tiveram um papel preponderante nos contornos iniciais do hip hop. Não só

---

<sup>88</sup> O grupo *The Sugarhill Gang* causou espanto no circuito de hip hop, pois ninguém os conhecia. Esta formação surgiu pelas mãos de Sylvia Robinson – juntou para o efeito três pessoas que nunca tinham feito música em conjunto – com o objetivo de oferecer um produto novo para o mercado fonográfico. O mais interessante foi que essa banda só foi criada devido a recusa de Grand Master Flash em produzir um álbum com a *label* de Sylvia Robinson. Não acreditava que a venda de álbuns de rap pudesse render lucros satisfatórios, um erro corrigido posteriormente por Flash com o lançamento de *Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*, em 1981, considerado o primeiro vinil a apresentar o estilo de forma fiel à musicalidade que se fazia no Bronx (Leal, 2007; Chang, 2005).



constituíam parte fundamental da festa, como foram os primeiros a organizar-se em crews. Foram estas estruturas informais que permitiram o aprofundamento do diálogo entre as várias experiências estéticas dos jovens do Bronx. Apropriavam-se da realidade imediata – o quotidiano em que viviam – para reelaborá-la e reinventá-la por via da arte, fazendo da estética (movimento, roupa e estilo) uma forma de afirmação e disputa<sup>89</sup>.

Embora as bases do break dance tenham tido origem nas *block parties* – quando os dançarinos aproveitaram o prolongamento das bases rítmicas de Kool Herc (*breakbeats*) para conceber uma nova dança –, a grande inspiração para eles foi o estilo funk: James Brown em particular. Mito à parte, os movimentos que James Brown executava nos seus concertos contagiaram inúmeros jovens que passaram a copiá-los, contribuindo para a elaboração de novos passos de dança (Chang, 2005).

O break dance é considerado uma modalidade que envolve vários estilos de dança: breaking ou b-boying, *uprocking*, *locking*, *popping* e *boogaloo*<sup>90</sup>. O primeiro é, sem dúvida, o estilo mais célebre entre todos os seus congéneres, e costuma ser apresentado como a expressão do break dance por excelência. A sua performance envolve o seguinte padrão de movimentos: *toprock* – *footwork* – *freeze*<sup>91</sup>. São os “fundamentos” do breaking, um termo bastante utilizado pelos seus praticantes para se referir à base (ou essência) desta dança. Todavia, não há obrigatoriedade em adotar essa fórmula, sendo comum os b-boys iniciarem a performance com uma acrobacia ou movimento de giro (*power moves*), o que também pode ocorrer no meio ou no final da apresentação.

O *uprocking* foi exemplar da influência funk das décadas de 1960 e 1970, uma dança que parecia um “combate ritmado”, obtendo grande sucesso entre os membros das gangues do Brooklyn, bairro de Nova Iorque. Sua aparente agressividade tinha na teatralidade o principal

---

<sup>89</sup> Tal perspetiva distanciava-se das conceções de arte tradicionais – contemplativa e distante do vivido – dada a vivência quotidiana ser uma das principais matérias-primas do hip hop, produzindo uma arte engajada, cujo envolvimento estético e ideológico são indissociáveis (Silva, 1998).

<sup>90</sup> Nas bibliografias consultadas não havia uma perspetiva única sobre esse assunto. Se uns não mencionavam o *uprocking* como parte do break dance (Felix, 2005; Noronha, Pires e Toledo, 2005; Ferreira e Contador, 1997), outros incorporavam o *boogaloo* como um dos seus estilos (Leal, 2007; Silva, 1998). No circuito de hip hop o mais habitual é invocar apenas o breaking, *popping* e o *locking*, apesar de não existir um consenso sobre o tema. Entretanto, a maioria dos autores e praticantes consideram que o break dance integra vários tipos de dança, diferente da perceção de senso comum que o associa apenas ao breaking, estilo mais famoso e disseminado.

<sup>91</sup> O *toprock* é a parte da dança feita em pé numa cadência funk estilizada; os passos executados no chão, cujas mãos servem de apoio, são chamados de *footwork*; e o *freeze* é quando o dançarino “congela” um determinado movimento numa pose difícil.

recurso, pois envolvia dançarinos que se confrontavam através de mímicas e gestos que representavam agressões de várias ordens: facadas, murros, tiros, etc<sup>92</sup>. Os estilos *locking* e *popping* também foram danças que surgiram no *boom* da música funk, passando a integrar, posteriormente, o break dance. O primeiro foi criado em Los Angeles, em meados da década de 1960, de forma acidental. De acordo com Fred Berry, um antigo dançarino de *locking* conhecido como “The Penguin”, o dançarino Don Campbell estava a tentar fazer uma dança conhecida como *Funky Chicken* (cujos braços mexem-se de modo a imitar uma galinha), quando acabou por “tropeçar” nos movimentos que deram origem ao estilo<sup>93</sup>. Também incorporou movimentos criados por James Brown, passos de sapateado, além de expressões faciais cómicas. Derivada do *locking*, o *popping* explorou até o limite movimentos inspirados em robôs. Ao contrário do *locking*, os passos do *popping* são de dentro para fora, e simulam corporalmente uma descarga elétrica que segue o ritmo da música. Considerada uma variação do *boogaloo*<sup>94</sup>, o *popping* surge pela primeira vez em Fresno, cidade entre Los Angeles e São Francisco, a partir de *Boogaloo Sam* e seus irmãos, que criam a crew *Electric Boogaloo* em 1977 com vista a difundir o estilo de dança por todo o país (Leal, 2007).

Segundo depoimento de Marcelinho Back Spin, um dos b-boys brasileiros mais antigos, o termo break dance foi criado erroneamente pelos *media* para generalizar os vários estilos de dança que emergiam nas ruas dos EUA.

“O *locking* e o *popping* surgem na Califórnia no começo da década de 1970. O *b-boying* surge junto com o hip hop em Nova Iorque. Os *media*, em 1981, viram o pessoal fazendo *locking*, *popping* e *b-boying* e chamou tudo de break dance, mas foi um erro. No *locking* e no *popping*, a música é o funk. No *b-boying* é o *breakbeat*, que é o rap mais *underground* e tem uma batida dançante mesmo. O b-boy também dança no funk porque o *breakbeat* sai do funk. (...) Já o *popping* e o *locking* são coisas do funk mesmo e foram englobados depois pelo hip hop. Tanto que o *popping* e o *locking* são conhecidos como *Funk Styles*, estilos de funk. São coisas distintas mesmo, tanto que um cara não pode estar dançando *locking* e, na mesma sequência, fazer o *popping* e vice-versa.” (Noronha, Pires e Toledo, 2005:119).

---

<sup>92</sup> Elaborada no fim dos anos 1960 por Rubberband Mar e Apache, os seus pioneiros misturaram passos de Fred Astaire e Gene Kelly, da salsa e do rock’roll. Apesar do *uprocking* ter sido originalmente uma dança distinta do break dance, alguns movimentos do *uprocking* foram incorporados pelos b-boys, como é o caso de algumas variações do *toprock* (Leal, 2007; Chang, 2005)

<sup>93</sup> Informação retirada do documentário *The Freshest Kids: a history of the b-boy*.

<sup>94</sup> Muitas vezes confundido com o *popping* devido a semelhanças em termos de movimentos e origens (também foi criada por *Boogaloo Sam*), o *boogaloo* acaba por ser mais dinâmico: o corpo e os passos mudam constantemente de direção, acompanhados de movimentos corporais mais soltos e menos “robóticos”. Para mais informações ver o documentário *The Freshest Kids: a history of the b-boy* (2002).

Os primeiros b-boys e b-girls não estavam isolados das múltiplas influências culturais e sonoras. Pelo contrario, viviam em Nova Iorque, um dos principais centros de “ecúmene global”, num bairro que era um fervilhante caldeirão cultural e étnico (Hannerz, 1998). Quando adquiriu projeção nacional a partir da sua entrada no cinema, em reportagens televisivas, de revistas ou jornais, o breaking não apenas conquistou os jovens da costa Oeste norte-americana, mas também foi influenciado pelas danças de rua que lá existiam: *locking*, *boogaloo* e *popping*. Por esta razão, conceber o break dance como uma moderna forma de bricolage<sup>95</sup> tem a vantagem de chamar a atenção para o seu carácter híbrido e para as múltiplas influências culturais, sonoras e performativas dos seus praticantes. Estas foram base de inspiração para (re)criarem não apenas novos movimentos, mas danças singulares que se influenciaram mutuamente, mais tarde unificadas no contexto do hip hop.

Inicialmente, o breaking era bem menos acrobático do que nos dias de hoje. A dança era mais simples e composta essencialmente por variações de *toprock*, com algumas rápidas descidas ao chão (*footwork*). A luta através da dança (“batalha”) era ainda mais evidente na fase inicial, pois os dançarinos estavam sempre em posição de combate (braços em riste) e com expressões faciais “de poucos amigos” numa ritualização das rivalidades, herança que ainda hoje se mantém. Mesmo não tendo a força de outrora, a influência dos gangues permanecia muito forte, inspirando os dançarinos nos seus confrontos performáticos.

Se os afro-americanos foram os precursores dos primeiros passos de breaking nas animadas *block parties* do Bronx, coube aos latinos (designadamente os porto-riquenhos) a responsabilidade de difundir a dança e dar forma à sua atual configuração. Como afirmou Michael Holman, um dos pioneiros da cena artística do hip hop:

“Esses meninos *blacks* inventaram o breaking como o conhecemos, como o entendemos. Mas foram os meninos porto-riquenhos que colocaram os breakers [b-boys] nas suas costas.”  
[Michael Holman. *The Freshest Kids*, 2002]

Com a difusão das *block parties* pelo Bronx novas nacionalidades aderiram ao breaking,

---

<sup>95</sup> O conceito de *bricoleur* formulado por Lévi-Strauss (2005) poderá ser de grande ajuda para nos afastar de um mito fundador do break dance e conferir uma ideia de processo sobre o modo como os seus vários tipos de dança vieram à tona. Importante meio para compreender os significados dos objetos e símbolos utilizados pelos vários estilos juvenis, a ideia de bricolage dá ênfase à ampla mescla de combinações produzidas a partir de influências culturais diversas. Nesta ótica, invertem-se os significados usuais dados a um conjunto de objetos, transforma-se os objetos produzidos anteriormente por outros grupos sociais ou mesmo exagera-se o significado destes (Feixa, 1999).

que deixava de ser algo exclusivamente afro-americano. Simultaneamente, as crews de dançarinos multiplicaram-se a partir de meados de 1970 fortalecidas não só pelo prestígio dessas festas ao ar livre, mas também pela possibilidade de circularem por todo Bronx com o intuito de conhecer e confrontar outros b-boys sem medo de represálias. Ser um b-boy tornou-se motivo de orgulho, um modo de afirmarem as suas virtuosidades não apenas na dança, mas também através do bom gosto estético. A originalidade das suas roupas compunha uma “fachada cultural” mais ampla (integrada por gestos, posturas, calão, corte de cabelo) que os distinguia da multidão (Pais, 2003:121), elevando a autoestima dos seus aderentes, transformados em referência para as novas gerações. Um estilo b-boy começava a entrar em cena, ideia que vai de encontro ao depoimento de Mr. Freeze, antigo dançarino da *Rock Steady Crew*:

“Esses meninos eram tão incríveis, eram como estrelas saindo. Estes irmão saíam arrumados, sabe? Não como um vagabundo, mas como um b-boy tipicamente vestido. Estes caras estariam bem arrumados e ao saírem eram como estrelas. “Aí vai o Jojo, aí vai o Spy, lá vai Jimmy D... O Trac 2 vai logo ali com aquela fivela grande com o nome dele. Eles são os irmãos que inventaram os passos, todos os passos que você vê hoje em dia vêm das raízes dessas pessoas.” [Mr. Freeze. *The Freshest Kids*, 2002]

Nesta época, os porto-riquenhos tornaram-se majoritários no breaking, suplantando os afro-americanos como principais protagonistas. E um conjunto de inovações estéticas irromperam motivadas pela explosão do estilo entre a juventude do Bronx. Novos movimentos foram elaborados, e a dança de forma geral tomou a direção do chão, dando origem às primeiras variações de *footwork*<sup>96</sup>. Um dos que mais contribuíram para essa redefinição foi o b-boy Spy, conhecido como o “homem dos mil movimentos”, por ser-lhe atribuída a criação de alguns dos passos mais importantes desta dança<sup>97</sup> (Chang, 2005).

No final dos anos 1970, o crescimento do breaking chegaria ao fim e começaria uma lenta agonia. Por um lado, as *block parties* já não eram tão fortes, ressentindo-se dos efeitos da nova moda *disco* que lhes “roubava” o público. Por outro lado, os b-boys da geração mais antiga retiravam-se paulatinamente da dança, pressionados pelas responsabilidades da vida

---

<sup>96</sup> Os irmãos Nigga Twins foram os primeiros dançarinos a levar o break dance para o chão, dando origem aos primeiros movimentos de *footwork*, segundo o documentário *The Freshest Kids* (2002).

<sup>97</sup> Alguns dos movimentos por ele criado são: *Six-Step*, *CC Rock*, *Swipes*, *Baby Freeze*, etc. Informações recolhidas no site: <http://bboyoriginal.wordpress.com/2011/05/20/our-appreciation-goes-out-to-b-boy-spy-from-the-bronx/> O documentário *The Freshest Kids* confirma essa informação.

adulta que tornavam inconciliáveis o tempo de trabalho e o tempo de lazer. No Documentário *The Freshest Kids* (2002), o b-boy Crazy Legs explica que os b-boys “reformavam-se” muito cedo naquela época, pois com 16 ou 17 anos a maioria abandonava a dança. Uns entravam no mercado de trabalho, outros casavam e saíam do Bronx, e vários acabavam presos ou envolvidos na vida do crime.

A *Rock Steady Crew*, fundada em 1977 pelos dançarinos Jimmy D e Jojo, desempenhou um papel importantíssimo num período em que os b-boys estavam a desaparecer. Não obstante, os antigos membros desta crew não resistiram às pressões da vida adulta, e Crazy Legs, um b-boy da segunda geração da *Rock Steady*, viu-se solitário no seu interior em 1979. Para piorar a situação, Legs tinha-se mudado para Manhattan, distante da Crotona Avenue, palco dos antigos encontros entre os dançarinos da sua crew no Bronx. Contrariando a tendência de desagregação que atravessava o breaking, Crazy Legs assume a liderança da *Rock Steady* para desempenhar a difícil tarefa de reagrupar na sua crew os b-boys que continuavam a dançar (Chang, 2005).

“Quando me mudei para Manhattan sempre tentava voltar para o Bronx e ir para o *jams*. Fazia o que era possível para voltar num fim de semana, ficar na avenida Crotona. (...) Meu primo Lenny Len e eu viajávamos para todos os lados, 'batalhando' o pessoal e depois começamos passar tempo e curtir com eles. Quando você passa tempo com essas pessoas, fica-se a saber de outras que poderiam estar fazendo breaking em outro local. Como: 'fixe, vamos para lá, quero batalhar contra eles'. É como nos filmes de artes marciais onde: 'eu já ouvi que seu estilo é bom. Mas o meu é melhor!'. E você vai lá e faz um teste ao estilo deles, e esse era meu jeito de recrutamento (...) Foi assim que basicamente conheci os demais que acabaram fazendo parte da *Rock Steady*.” [Crazy Legs. *The Freshest Kids*, 2002]

Alguns dos mais famosos b-boys da *Rock Steady* foram recrutados desse modo: Lil Crazy Legs, Take One, Frosty Freeze, Doze, Ken Swift, entre outros. Muitos deles integravam crews anteriores, a maior parte em estágio de fragmentação. Ao conseguir atrair os dançarinos remanescentes, a *Rock Steady* uniu-os numa super crew que, em pouco tempo, se tornaria o mais importante grupo de break dance. Passaram a fazer apresentações públicas no Times Square que juntavam centenas de curiosos. Notaram que o espetáculo era bem mais atrativo quando imbuído de movimentos espetaculares (*power moves*), passando a incorporá-los sob a influência do Kung-Fu, da ginástica olímpica, etc. Muitas vezes descobriam novos passos acidentalmente, como foi o caso do *backspin*, segundo Crazy Legs. A dança tornou-se mais longa, rápida e deslumbrante. Novos *freezes* foram desenvolvidos, assim como movimentos

de giro (*headspin, backspin, handspin*), saltos e outros *power moves* como é o caso do moinho de vento (*windmills*) (Chang, 2005). Aos poucos, a *Rock Steady Crew* impunha um conjunto de regras e fundamentos à dança, institucionalizando e definindo a prática do breaking.

Sob a liderança de Crazy Legs, a *Rock Steady Crew* deu visibilidade ao breaking, ao tornar-se alvo de reportagens de jornais, revistas e televisões e ser convidada a fazer performances da dança em locais nobres da cidade, como é o caso do Lincoln Center, quando batalhavam entre si (Chang, 2005). O breaking estava a transpor as fronteiras do gueto, ganhando um público vasto e heterogêneo em termos territoriais ou de classe. Esse sucesso mediático não deve ser desenquadrado do êxito comercial do álbum de rap *Rapper's Delight*, que ajudou a dar visibilidade às várias expressões artísticas do hip hop. Novas crews de breaking surgiram nesse período, algumas impulsionadas por antigos membros da *Rock Steady*, contribuindo para que este estilo de dança desse “voos mais altos”. Algumas dessas crews inovaram em termos de movimentos, nomeadamente a *New York City Breakers* e a *Dynamic Rockers*, que optavam por um estilo mais atlético ao estarem munidas de majestosos *power moves*, tornando-se ferozes concorrentes da *Rock Steady*. As batalhas entre essas crews na discoteca Negril (um dos primeiros clubes de hip hop no centro de Nova Iorque) a partir de 1982 eram exemplares dessa forte competitividade, muito bem captada no documentário *Style Wars* (1983).

Em 1982 foi lançado o primeiro filme sobre o hip hop: *Wild Style*. Um ano depois, a *Rock Steady Crew* participaria do filme *Flashdance*, quando esta dança tornou-se “febre” nos EUA, contagiando jovens da Costa Leste a Oeste. Em 1984 viriam os filmes *Breakin'* e *Beat Street*, este último marcante na história do break dance, responsável por lhe conferir um cariz internacional. No curto período entre 1982 e 1984 o break dance explodiu. Por todo os EUA nasciam novas crews de break dance, um estilo que não só se transformou num fenómeno mediático de proporções inimagináveis, como passível de proporcionar lucros vultosos para a indústria cultural. A abertura dos jogos olímpicos de Los Angeles em 1984 foi o supra-sumo da internacionalização do break dance, quando a performance dos b-boys do *New York City Breakers* foi vista por centenas de milhões de telespectadores em todo o mundo.

O Brasil também foi contagiado pela globalização do break dance (e do hip hop) na primeira metade dos anos oitenta. O *Beat Street* representou um marco para a penetração do

hip hop no Brasil, pois foi através deste filme que muitos jovens entraram em contacto com o estilo pela primeira vez. Inclusive, muitos dos primeiros b-boys brasileiros atribuem ao *Beat Street* o crédito por terem ingressado na dança. É o que debatarei no próximo capítulo.



**Figura 2: Jovem a treinar saltos mortais na Maré**

### Capítulo 3. Hip hop “Tupiniquim”. Um fenômeno global?

Os bailes *black* que animavam os jovens das periferias nas principais capitais brasileiras foram os responsáveis pela entrada no Brasil de algumas das vertentes que compõem o hip hop, designadamente a música rap e o break dance. Popularizada pelo termo *black music*, a música funk e soul começava a fazer sucesso nos anos 1970 entre a juventude negra e suburbana. Desde 1964 a ditadura militar dominava a política institucional brasileira, e as liberdades democráticas eram muito restritas, designadamente para a população mais pobre. Os primeiros bailes *black* emergiram nessa atmosfera repressiva, motivados não só pelo ambiente lúdico direcionado para uma juventude com poucas opções de lazer, mas também pela forte identificação com os cantores funk e soul daquela época. Era raro no Brasil os negros serem apresentados como protagonistas da arte e da cultura, muito menos se vinculados às ideias relativas ao orgulho ou à estética negra. Daí os bailes *black* desse período terem tido uma forte influência no despertar da identidade negra, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo (Felix, 2005; Vianna, 1997b).

No Rio de Janeiro, os bailes *black* tiveram início no começo dos anos 1970 no Canecão, uma casa de espetáculos localizada em Botafogo, área nobre da cidade (Vianna, 1997b). Chamados “bailes da pesada”, essas festas tocavam preferencialmente soul e funk, embora o rock e o pop não fossem excluídos. O êxito dos “bailes da pesada”, mais tarde transferidos para clubes do subúrbio, logo fez multiplicar essas festas, acompanhadas pela formação de novas equipes de som, responsáveis pelo aparato sonoro e logístico. A partir de meados da década de 1970 os bailes *black* estavam espalhados por todo o Rio de Janeiro, e equipas de som como a Soul Grand Prix, Black Power ou Furacão 2000 dinamizavam festas em diversos bairros suburbanos todas as semanas. Hermano Vianna, no seu livro *O mundo Funk Carioca* (1997), relata que era habitual nesses bailes abordarem a temática da negritude através da projeção de cenas de filmes sobre a realidade dos afro-americanos nos guetos dos EUA, além de fotografias de ícones negros (como James Brown) e suas expressões artísticas. Sob o prisma da cultura, esses bailes continham uma perspectiva política de consciencialização, cuja inspiração provinha dos movimentos afro-americanos pelos direitos civis. Uma nova estética contagiava os seus frequentadores que, influenciados pelas informações diversas que



absorviam, usavam cabelos afro, calças boca de sino, sapatos de sola alta e roupas coloridas (Vianna, 1997b). Vivia-se a era do Black Rio<sup>98</sup>, quando o significado da expressão *black is beautiful* adquiriu todo o sentido. Embora a maior parte das músicas tocadas nessas festas viesse dos EUA, alguns cantores brasileiros adaptaram o soul ou o funk à língua portuguesa com o apoio da indústria fonográfica: Tim Maia, Tony Tornado, Gerson King Combo, Black Rio<sup>99</sup>. O sucesso dos bailes *black* nas principais cidades brasileiras e a sua associação à luta anti-racista foi assim abordada pelo emblemático jornal de esquerda *Versus* em 1978:

“Black Rio, Black São Paulo, Black Porto e até Black Uai [Minas Gerais]! Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca da libertação do espírito negro através do Soul. As roupas coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum (...) Num segundo momento, uma consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começam a receber destaque.” (Vianna, 1997b:29)

Na década de 1980, os bailes *black* passaram a tocar também música rap, conhecida em São Paulo como “tagarela”, pois para os seus ouvintes “mais se falava do que cantava” (Felix, 2005:68). Ao mesmo tempo, assistiu-se a uma progressiva diminuição da temática do orgulho negro, o que poderá estar relacionado com o enriquecimento das até então precárias equipas de som, integradas numa próspera indústria cultural (Vianna, 1997b). Foi nesse contexto que alguns dos passos de break dance começaram a ser reproduzidos por dançarinos, e a música rap ganhou destaque (Dayrell, 2005; Felix, 2005; Silva, 1998). A noção de hip hop ainda não existia, e as suas expressões artísticas eram apenas conhecidas por uma minoria bem informada, algo que iria mudar a partir de meados dos anos 1980 com o sucesso do filme *beat street*. A estreia deste filme no circuito comercial foi fundamental para a explosão do break dance no Brasil, quando o estilo de vida de jovens pobres do Bronx foi projetado de modo a suscitar encanto e fascinação.

### 3.1 O break dance entra em cena

O break dance foi a vertente do hip hop que mais conquistou adeptos na sua fase inaugural. Muitos dos primeiros rappers, dj's e grafiteiros do Brasil foram inicialmente b-boys

<sup>98</sup> Este nome foi dado pela imprensa para designar o circuito artístico e cultural criado pelos bailes de música soul e funk que contagiaram a juventude pobre e negra dos subúrbios do Rio de Janeiro (Vianna, 1997b).

<sup>99</sup> De acordo com Hermano Vianna foram poucas as bandas brasileiras que não se revelaram um fracasso comercial. Tim Maia foi das poucas exceções entre os músicos (1997b).

ou b-girls, fundadores de um movimento cultural urbano que iria contagiar a juventude de norte a sul do país. Os bailes *black* foram responsáveis pela emergência dos primeiros dançarinos de break dance, designadamente em São Paulo, cidade que se assumiu como vanguarda do hip hop no Brasil (Felix, 2005; Silva, 1998). Embora alguns dos primeiros b-boys de São Paulo fossem antigos frequentadores dos bailes *black* – onde se familiarizaram com o rap e o break dance –, rapidamente a rua tornou-se o seu espaço de referência<sup>100</sup>. As rodas dinamizadas pelos b-boys para pôr em prática os seus movimentos eram desestimuladas pelos organizadores dos bailes que alegavam prejuízo, preferindo que os clarões abertos pelos dançarinos fossem ocupados por mais frequentadores. Diante do boicote dos organizadores e de festas cada vez mais lotadas a dificultar os seus movimentos, os b-boys transferiram-se para a rua (Felix, 2005; Silva, 1998). Até o princípio da década de 1980, os grupos de break dance estavam circunscritos aos mais importantes centros urbanos brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília), onde a exposição da juventude aos *media* era mais intensa, e a influência da dança inovadora, vinda dos guetos norte-americanos, despertava<sup>101</sup>. Um dos mais emblemáticos foi o *Funk & Cia*, liderado por Nelson Triunfo, um pernambucano que migrou para São Paulo, em 1977. Considerado o primeiro b-boy brasileiro, ou melhor, *breaker* (como eram nomeados naquele período), Triunfo montou o *Funk & Cia* para dançar nos bailes *black* (Leal, 2007; Felix, 2005). Mais tarde, fascinados pelos passos que viram na televisão e pelas informações que alguns amigos trouxeram dos EUA, os seus membros transformaram-no num grupo de break dance<sup>102</sup>. Como explica Billy, antigo integrante do *Funk & Cia*:

“Em 1983, por intermédio de amigos nossos que iam buscar discos 'lá fora' [no estrangeiro], a gente ficou sabendo do break e toda aquela história do hip hop (que hoje a gente sabe que é hip hop). Mas, na verdade, na época a gente não sabia o nome de nada, a gente só sabia que era uma dança robotizada e que se dançava na rua. Então a gente resolveu levar essa dança para a rua e começamos a desenvolvê-la do modo que a gente achava que era na época. A primeira vez que a

---

<sup>100</sup> Vários autores apontaram os bailes *black* como responsáveis pela propagação do break dance e da música rap em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e outras cidades onde a “música negra” também teve sucesso (Dayrell, 2005; Vianna, 1997b). Contudo, dada a diversidade e o tamanho continental do Brasil, levanto a hipótese de que muitos dos b-boys precursores poderão não ter passado pelos bailes *black*, designadamente após a rua ter adquirido um papel central.

<sup>101</sup> Informação recolhida no documentário *Nos tempos da São Bento* (2010).

<sup>102</sup> De acordo com Sérgio Leal (2007), o apresentador do programa de auditório Sílvio Santos passou a promover concursos de break dance na televisão em 1983, um desafio aceite por Nelson Triunfo que se torna um fiel divulgador da dança.

gente dançou break na rua em São Paulo foi em frente ao Teatro Municipal. Depois a gente achou melhor migrar para a rua 24 de Maio que já era um ponto histórico de encontro de *blacks* e tal.” [Billy. *Nos Tempos de São Bento*, 2010]

Após uma breve temporada na frente do Teatro Municipal de São Paulo, o grupo *Funk & Cia* passou a treinar na rua 24 de Maio, próximo da “Galeria do Rock<sup>103</sup>”, chamando a atenção dos transeuntes no tumultuado centro paulistano. Esse *point* foi importante para dar visibilidade ao break dance, e permitiu o diálogo e a troca de informações entre praticantes de diferentes locais da cidade. Exemplo disso foi a presença do b-boy Ricardo em algumas apresentações na rua 24 de Maio, a exibir algumas técnicas desconhecidas para os demais, dado ter aderido ao break dance em Nova Iorque, cidade onde viveu. Posteriormente, ele criaria o grupo *Electric Boogies* e faria apresentações de dança em programas de TV (Leal, 2007).

Em 1984 integrantes do *Funk & Cia* foram convidados pela Rede Globo para fazer a abertura da telenovela “Partido Alto”. Com o break dance no horário nobre na principal rede de televisão brasileira já não havia como ignorá-lo. No entanto, essa efêmera fama não foi suficiente para o reconhecimento desta dança pelo poder público, pois as performances do grupo na rua 24 de Maio eram constantemente interrompidas pela polícia, que, por vezes, levava os seus integrantes para a esquadra. Esses episódios foram assim descritos por Nelson Triunfo:

“A gente tinha problemas porque a polícia baixava, prendia a gente, dispersava. Eles pediam carteira de trabalho. Eu virei freguês da delegacia. Tinha um delegado que gostava de mim e quando eu chegava lá ele perguntava: ‘Por que trouxeram esse cara aí de novo? Vai embora’. O cara estava de saco-cheio de mim.” (Dip, 2006)

As apresentações no espaço público também não eram bem aceites pelos comerciantes locais, pois consideravam-nas concorrentes dos produtos expostos nas montras de suas lojas. Às vezes chamavam a polícia para reprimir os dançarinos, noutras sabotavam o local de apresentação com creolina, um produto de limpeza com odor intenso e desagradável (Felix,

---

<sup>103</sup> A Galeria do Rock foi um dos primeiros centro comerciais a serem construídos no Brasil (1963). Chamado inicialmente de Shopping Center Grandes Galerias, este espaço ficou famoso por servir de ponto de encontro para diferentes culturas juvenis. Desde os anos 1970, concentra inúmeras lojas de disco e outros estabelecimentos direcionados para os fãs do rock – daí a designação Galeria do Rock – e, atualmente, também abriga lojas voltadas para outras “tribos urbanas”, designadamente as identificadas com a cultura hip hop. Para mais informações aceder à página: <http://www.galeriadorock.com.br/blog/>

2005; Silva, 1998). No final de 1984, o *Funk & Cia* deixou de treinar na rua 24 de Maio em função de um esgotamento físico do seu líder. Todavia, a contribuição do grupo para o desenvolvimento do break dance em São Paulo já havia sido dada. Por um lado, agregou os dançarinos que estavam dispersos na cidade, por outro, tirou o break dance do anonimato, conquistando novos adeptos.

A importância dos mediadores no intercâmbio de informação e bens culturais (nomeadamente aqueles com algum tipo de vínculo com os EUA), numa altura em que não existia Internet e no Brasil persistia um certo fechamento comercial e político, foi decisiva. Nos bailes *black* de São Paulo e do Rio de Janeiro a atualização da discografia dos dj's já era garantida por eles, que se adiantavam ao lançamento no mercado nacional, como revelaram José Silva (1998) e Hermano Vianna (1997b) em seus trabalhos. Nesta primeira fase, os praticantes de break dance também conviviam com uma acentuada escassez de informação. Portanto, não havia outra solução senão redefinir a dança e os seus significados segundo as suas experiências locais e as poucas ligações internacionais que conseguiam obter. Nesse processo de tradução do break dance à realidade brasileira, os nomes dos movimentos diferiam, a ideia de “cultura hip hop” ainda não existia, tal como havia um amplo desconhecimento sobre a história desta expressão cultural (Silva, 1998). A atuação desses intermediários era um dos poucos recursos que detinham para incrementar as trocas culturais com uma cultura juvenil ainda bastante recente nos EUA. A dificuldade em obter informações foi bem evidenciada nos depoimentos recolhidos para o documentário *Nos tempos da São Bento*, um dos quais transcrevo a seguir:

“A gente descobriu um diamante, mas a gente tinha de lapidar. A gente teve que reinventar o break. Porque o break foi inventado nos EUA, mas não teve ninguém que veio de lá para cá na época para a gente poder treinar, pegar a fita [técnica] dos caras. A gente via eles dançando uma ou outra vez num clipe e a partir daí a gente teve que reinventar o break no Brasil.” [Mr. Mistério. *Nos Tempos de São Bento*, 2010]

Como explica Stuart Hall (2002), as manifestações culturais globais são apropriadas, construídas e legitimadas através de práticas quotidianas de âmbito local, não podendo ser compreendidas fora do seu contexto. Por sua vez, a globalização altera e produz significados, valores e identidades muito diversos no interior das culturas locais. Portanto, há uma interdependência dos fenómenos locais e globais, o que remete para uma conceção híbrida e

dinâmica da ideia de cultura. As culturas juvenis são exemplares na visualização dessa interdependência dado muitas das suas práticas serem produtos da fusão de uma variedade de referências culturais, o que remete para a ideia de “globalização da diversidade” (Simões, 2002:23). Além disso, certas práticas culturais locais – como é o caso do break dance (num primeiro momento restrito ao Bronx) – são passíveis de se transformarem num produto global consumido em múltiplas partes do mundo. Quando isso ocorre, existe a hipótese de os seus significados e práticas serem “reinterpretados, reorganizados ou até recusados” (Hannerz, 1998:51).

A difusão do break dance (e do hip hop) é interessante por realçar o maior acesso das pessoas a um “inventário cultural do mundo”, resultado de uma maior interconexão global (Hannerz, 1998:45). No entanto, Ulf Hannerz salienta que é na experiência quotidiana (vivida localmente) que se experimenta em pleno a realidade, mesmo quando uma determinada prática cultural é configurada a partir do exterior. Daí a importância de não menosprezarmos a experiência local, e percebermos as particularidades vividas pelos b-boys brasileiros, que sentiam o break dance como algo verdadeiramente emanado deles, e não uma mera reprodução.

### 3.2 São Bento: o santuário do break dance em São Paulo

O capítulo seguinte da história do break dance no Brasil fixou morada em São Bento, estação de metro localizada no centro de São Paulo. Foi de João do Break a ideia de irem treinar lá, e a partir de 1985 o pátio do lado de fora da estação (hoje um pequeno jardim) tornou-se o palco para os seus ensaios. Tiveram de negociar a partilha do espaço tanto com a direção do metro quanto com os punks que já frequentavam o local. Estes acabaram por habituar-se à presença dos b-boys, tendo se dispersado nos anos seguintes<sup>104</sup>.

A veiculação de filmes como *Flash Dance* (1983) e *Beat Street* (1984) e de clipes (principalmente do Michael Jackson) converteu o break dance na dança do momento, alvo de várias reportagens, inclusive tema de uma série televisiva produzida pela TV Cultura em 1986, *Lucy Puma. A gata da pesada*. Essa moda teve fortes repercussões nos treinos em São Bento, cujo número de frequentadores explodiu<sup>105</sup>. Os treinos de sábado passaram a agregar

<sup>104</sup> Informação recolhida no documentário *Nos tempos da São Bento* (2010).

<sup>105</sup> Ter uma estação de metro como point para os b-boys de São Paulo era motivante, e correspondia ao

“gângues” de diferentes partes de São Paulo, entre as quais: Back Spin, Crazy Crew, Nação Zulu, Street Warrior. Esses grupos de dançarinos dividiam o espaço nem sempre de forma pacífica. Por vezes, quando as “batalhas” (ou “rachas”) de dança entre os b-boys não eram suficientes para resolver certos desentendimentos o conflito real sobrevinha. Nesse período, o termo gângue era o mais habitual entre os b-boys brasileiros, uma denominação proveniente dos filmes norte-americanos, artigos de jornais e revistas<sup>106</sup>. Todavia, este termo só tinha a função de identificar os agrupamentos informais, e nunca cumpriu estratégias de ação territorializada ou voltada para fins criminais. Tampouco os gângues de b-boys brasileiros eram dotados de uma hierarquia interna bem definida como os seus homólogos do Bronx. Constituíam apenas um símbolo de afirmação identitária e diferenciação entre os dançarinos, maioritariamente provenientes do subúrbio e/ou das classes baixas. Convertiam um termo negativo (entendido como desviante) num emblema capaz de conferir respeito e reconhecimento (Costa, 2006a).

No final da década de 1980, São Bento já não era só um ponto de encontro para b-boys e b-girls, pois rappers, dj's e grafiteiros passaram a frequentá-lo, alguns deles antigos dançarinos<sup>107</sup>. Configurava-se o mais importante polo do hip hop de São Paulo, um espaço de criatividade cultural e sociabilidade para os seus frequentadores. A fama de São Bento ultrapassou as barreiras geográficas, tornando-se no “farol” do hip hop em todo o Brasil, principalmente para os dançarinos de break dance. B-boys e b-girls de múltiplas partes do país viajavam para São Paulo com o propósito de conhecer São Bento, um espaço aglutinador numa altura em que as redes de contacto entre os praticantes brasileiros quase não existiam. O depoimento abaixo ilustra bem o importante papel da São Bento no esboço de um primeiro circuito de hip hop no Brasil:

“Quando a gente dançava aqui em Belo Horizonte [Minas Gerais], a gente não sabia se existia hip hop noutros estados, a gente tinha suspeitas, mas sempre ficava na dúvida. Aí, graças a um amigo nosso que foi em São Paulo em 1987 (ele conhecia um pessoal nas Galerias da 24 de Maio), ele ficou sabendo que tinha um lugar onde o pessoal se encontrava que era São Bento. Até então a gente não sabia o que era São Bento: se era uma praça, um bairro, uma rua. Então a

---

imaginário que havia sobre o hip hop de Nova Iorque: os brasileiros também tinham a sua própria estação de metro para a prática.

<sup>106</sup> Diferente dos b-boys dos EUA que abandonaram a noção de gângue por implicar a ideia de rivalidade e violência, o termo crew só mais tarde seria predominante entre os dançarinos brasileiros (Silva, 1998).

<sup>107</sup> O rapper Thaíde, o mc Jack, o dj KLJay (do grupo Racionais MC's) e a dupla de grafiteiros Gêmeos são exemplos dessa “conversão”, pois foram primeiramente b-boys.

gente não tinha ideia do que era São Bento. Aí nós fomos na semana santa de 1987 para São Paulo conhecer São Bento. Chegando em São Paulo, a gente ficou um dia praticamente andando com o *decorflex* [tapete de material sintético apropriado para a dança] nas costas, e a gente abria no centro de São Paulo (nos lugares que a gente achava que era legal de dançar) e ficava dançando na esperança de encontrar algum hip hopper, alguém que fizesse parte da cultura passar e nos informasse onde era São Bento. (...) São Bento foi muito importante, esse contacto que a gente teve lá, ver de perto, foi muito legal e foi uma injeção de ânimo para Belo Horizonte. (...) A amizade é que foi legal, a gente chegando, depois os caras vieram para cá, os caras recebendo a gente, depois a gente voltando para São Bento de novo. Foi foda. Muito bom lembrar isso, porque essa ida a São Bento foi como ter descoberto vida noutra planeta.” **[Roger Dee. *Nos Tempos de São Bento*, 2010]**

Quase inexistente até então, a participação feminina em São Bento ampliou-se ligeiramente, mas sem deixar de ser residual, o que está relacionado com a maior dificuldade das mulheres em aceder ao espaço público. Creio que outro fator a contribuir para essa desproporção de género poderá ser a estética envolvida nas performances do break dance. Nas “batalhas” que travam com outros dançarinos, b-boys e b-girls devem usar expressões ásperas e pouco cordiais, e a componente teatral emprega mímicas que simulam atos de violência, como cortes de cabeça, tiros e facadas. Apesar da violência dos gestos dos dançarinos ser de natureza fictícia, as performances acabam por ser mais atrativas aos rapazes do que às raparigas, talvez por se coadunarem com a imagem de masculinidade vigente na sociedade<sup>108</sup>.

Com a crescente participação das outras vertentes do hip hop, em São Bento, especialmente rappers, alguns jovens quiseram ter um espaço próprio, menos voltado para o break dance. Interesses distintos motivaram uma cisão, e um grupo maioritariamente composto por rappers abandonou São Bento para promover encontros na Praça Roosevelt, também no centro da cidade. Alguns dos depoimentos recolhidos por Sérgio Leal (2007) dão ênfase à perspetiva racial, central para alguns dos frequentadores de São Bento, que não viam lá um espaço confortável de discussão e tomada de consciência. Outras entrevistas recolhidas por ele e por José Silva (1998), mencionam as rivalidades entre os grupos que conviviam na São Bento e a marginalização dos frequentadores mais recentes, postos de lado pelos mais antigos, como uma das justificativas da cisão. Independentemente de quais os fatores foram mais determinantes (o que dependerá da experiência de cada um), importa ressaltar que a música rap adquiriu uma maior relevância no contexto do hip hop de São Paulo. Daí que na

<sup>108</sup> Segundo Carles Feixa e Francisco Ferrándiz, é preciso “desjuvenilizar a violência” presente nos rituais de certos estilos juvenis, pois estes expressariam muito mais uma determinada noção de masculinidade do que de juventude (2005:10).

ótica de muitos rappers, continuar em São Bento – um espaço onde a prática do break dance imperava – significava restringir o desenvolvimento do rap (Leal, 2007; Silva, 1998).

Se as primeiras experiências fonográficas ocorreram em 1984 – quando a influência do break dance era predominante na sua sonoridade<sup>109</sup> –, só no final da década de 1980 assistiu-se ao lançamento das primeiras gravações realizadas por rappers. As coletâneas *Ousadia do Rap* (Kaskata, 1987), *Som das Ruas* (Chic Show, 1988) e *Hip hop Cultura de Rua* (Eldorado, 1988) foram algumas das mais importantes produções da época, abrindo passagem para que o movimento rap crescesse e ganhasse maior visibilidade. O período na Roosevelt cumpriu um papel fundamental no lançamento das bases do estilo rap que dominaria a década seguinte. As conversas em torno da produção musical norte-americana – sobre os grupos Public Enemy, KRS One e NWA, entre outros – logo passaram a ser enquadradas no contexto brasileiro, e as temáticas do racismo e da violência policial vieram à tona (Felix, 2005). A decisão de criar o Sindicato Negro em 1989, a primeira “posse” de São Paulo<sup>110</sup>, surgiu nesse ambiente de maior engajamento político, dando maior consistência às experiências do grupo. A formação dessa “posse” teve um significado simbólico poderoso, tanto que alguns autores a invocam como marco do início do hip hop no Brasil, como é o caso de João Felix (2005). Apesar de o Sindicato Negro ter se desagregado poucos anos depois, não se pode menosprezar o papel que desempenhou na definição dos parâmetros políticos e organizativos do movimento hip hop, influenciando a própria produção da música rap. Como sublinha José Silva (1998), até os anos 1990 houve duas experiências no processo de entrada no mercado fonográfico entre os rappers. A primeira foi resultado dos concursos de rap realizados nos bailes *black*, cujas letras eram bem humoradas e pouco interventivas em relação aos problemas vividos pelos jovens pobres e/ou negros dos subúrbios paulistanos. As coletâneas que ilustram esta tendência foram lançadas entre 1987 e 1990, entre elas as duas primeiras já citadas. A segunda experiência desenvolveu-se na rua (São Bento e, a seguir, Roosevelt), e os grupos originados estavam integrados no contexto do hip hop. As suas letras eram muito mais politizadas e tinham como principal temática o dia a dia na periferia de São Paulo, dando especial destaque ao racismo, às especificidades locais onde viviam e à violência policial. Embora o primeiro registro

---

<sup>109</sup> Os grupos Black Juniors, Villa Box e Electric Boogies foram formados por b-boys que aproveitaram a recém chegada moda do break dance para gravar os seus discos (Leal, 2007; Silva, 1998).

<sup>110</sup> No decorrer da década de 1990, houve uma multiplicação de “posses” em São Paulo, a maioria delas agregando os vários elementos da cultura hip hop (Silva, 1998).



fonográfico seja de 1988 com o *Hip hop Cultura de Rua*, este estilo de rap só ganhou força no início dos anos 1990 (designadamente com o lançamentos dos álbuns do grupo Racionais MC's), quando passou a ser dominante<sup>111</sup>.

O maior relevo da música rap esvaziou a prática do break dance na São Bento, dado muitos b-boys terem deixado a dança para se tornarem rappers ou dj's. Simultaneamente, um maior número de dançarinos optou por treinar nos seus próprios bairros. De modo a inverter essas lógicas alguns dos b-boys mais respeitados, em conjunto com a ONG Geledés – Instituto da Mulher Negra<sup>112</sup>, organizaram a I Mostra Nacional de hip hop na São Bento em 1993. Grupos de todo o Brasil compareceram a esse encontro, que reuniu milhares de pessoas, tendo uma forte difusão nos meios de comunicação. O sucesso da Mostra não foi suficiente para impedir o fim dos encontros na São Bento, que culminaram com a proibição pela direção do Metro, sob a alegação de que os dançarinos atrapalhavam o fluxo dos pedestres. O fim dos encontros na São Bento não significou o enfraquecimento do break dance no Brasil, mas apenas o fim de um ciclo (Leal, 2007). Todavia, nunca mais houve um lugar que conseguisse reunir tantos b-boys e b-girls de diferentes locais da cidade (e do Brasil) como São Bento, identificada como o “santuário” do break dance. Essa função aglutinadora passou a ser desempenhada pelos campeonatos de break dance e encontros de hip hop, cada vez mais frequentes com a maior penetração da indústria cultural.

Se o início da música rap e do break dance, no Brasil, deu-se no contexto dos bailes *black* na periferia das grandes cidades, o amadurecimento dessas expressões artísticas, em São Paulo, ocorreu após a sua transferência para as ruas do centro: rua 24 de Maio, Estação São Bento e Praça Roosevelt. Contrariamente à experiência norte-americana, na qual o hip hop sempre teve os bairros como locais privilegiados, em São Paulo essa centralidade só aconteceria posteriormente (Felix, 2005). A partir das experiências do Sindicato Negro e do fim dos encontros na São Bento, o hip hop pulverizou-se no subúrbio. Organizado nos bairros periféricos da cidade através das “posses”, o hip hop ganhou uma projeção de massas,

---

<sup>111</sup> As equipas de som que realizavam os bailes *black* foram fundamentais para difundir a música rap pois contavam com experiência e estrutura organizacional, fatores que permitiram uma rápida penetração no mercado fonográfico. Contudo, até o início dos anos 1990 havia uma rejeição por parte dos organizadores desses bailes às produções artísticas feita por rappers e b-boys no contexto da cultura de rua (Silva, 1998).

<sup>112</sup> Essa ONG teve um importante papel ao fazer parcerias com rappers e b-boys de São Paulo, como por exemplo o apoio à edição da *Pode Crê*, a primeira revista voltada para o hip hop no Brasil, publicada entre 1991 e 1994 (Felix, 2005).

conquistando autoridade e legitimidade (cultural / política) junto da sociedade<sup>113</sup>. Atualmente, quando autointitulam-se porta-vozes da periferia, os rappers não falam à toa, mas apoiados num movimento cultural que influencia milhões de jovens em todo o país.

### 3.3 Breve panorama do hip hop no Rio de Janeiro

Conforme já vimos, os bailes *black* foram um dos pilares para a difusão da música rap e do break dance no Rio de Janeiro na primeira metade da década de 1980, o que também ocorreu noutras capitais brasileiras. Frequentados maioritariamente por negros e mestiços dos subúrbios, nesses bailes forjou-se uma nova estética e identidade negra (batizada de *Black Rio*), alimentada pela influência musical e cultural norte-americana. Variantes da chamada *black music* eram tocadas nessas festas, desde funk, rap, soul ao electro-funk (uma versão eletrónica do funk). Tais estilos não ficaram imunes às influências da musicalidade brasileira, e aos poucos foram sendo traduzidos para a realidade carioca pelos seus protagonistas, o que deu origem a novos ritmos. O charme, um funk mais melodioso (influenciado pelo soul e o R&B), foi exemplar desse processo, tal como o funk carioca (Martins, 2010).

Tema de reportagens, concursos e filmes em todo o país, o break dance foi a vertente precursora do hip hop no Rio de Janeiro. A exibição do filme *Beat Street* foi emblemática dessa ampla exposição mediática e influenciou muitos jovens a aderirem ao estilo (Costa, 2002). A Baixada Fluminense<sup>114</sup> foi um dos locais onde se formaram alguns dos primeiros coletivos de breaking no Rio de Janeiro<sup>115</sup>, em meados da década de 1980, segundo Luck, líder da crew Grupo de Break Consciente da Rocinha (GBCR). Era nos bailes funk que a maioria dos b-boys encontrava-se, num período em que os ritmos do rap e do funk (de James Brown) ainda predominavam nessas festas.

O break dance no Rio de Janeiro nunca mobilizou tantos jovens como em São Paulo. A

---

<sup>113</sup> Se em Nova Iorque rappers e b-boys organizaram-se, primeiramente, nos bairros em que moravam (guetos) para só depois conquistarem os locais privilegiados do centro da cidade, em São Paulo sucedeu-se o contrário. Embora estas vertentes tenha emergido nos bailes *black* da periferia, mc's e dançarinos de break dance organizaram-se a partir do centro da cidade para só mais tarde fazer dos bairros em que moravam, maioritariamente nos subúrbios, os espaços principais das suas práticas artísticas.

<sup>114</sup> A Baixada Fluminense não é uma região administrativa, mas uma denominação que agrupa vários municípios vizinhos ao município do Rio de Janeiro. Inserida na Área Metropolitana do Rio de Janeiro, a Baixada Fluminense é representada como local violento, pobre e carenciado (Costa, 2006b).

<sup>115</sup> Denilson Oliveira (2006) e Lo Bianco (2004) também apontaram a Baixada Fluminense como um primeiros territórios a congregar grupos de b-boys no Rio de Janeiro, tal como os bairros da Tijuca e de Botafogo.

cidade nunca teve um local tão agregador para os dançarinos como foi São Bento, o que dificultava a expansão desta prática dada a maior fragmentação. Por outro lado, a maioria dos bailes *black* converteu-se em bailes funk ao privilegiar o *Miami Bass*, uma sonoridade próxima do rap e do electro-funk, cuja batida era mais rápida e intensa. Diferente de São Paulo, esses bailes, paulatinamente, distanciaram-se da música rap e do chamado funk original, criando uma estética própria que abafou o desenvolvimento das expressões artísticas associadas ao hip hop. Hermano Vianna presenciou essa passagem quando fazia a sua pesquisa de mestrado sobre o funk carioca em meados dos anos 1980<sup>116</sup>. Nesta fase, os bailes ainda preservavam forte influência do hip hop, e a música rap era parte integrante da trilha sonora. No entanto, o processo de hibridização do funk estava em pleno, e refrões de rap como “You walk too much” (do grupo norte-americano *Run-DMC*) eram cantados nos bailes como “taca tomate”, tornando a música conhecida como “Melô do tomate”. Os frequentadores dos bailes usavam onomatopeias que imitavam a sonoridade das palavras em inglês (que não entendiam), e inventavam refrões em português salpicadas de palavras jocosas ou de conotações sexuais, cujos significados eram radicalmente diferentes da letra original (Vianna, 1997b). Ao mesmo tempo que a língua portuguesa passou a adquirir uma maior centralidade – rapidamente o funk em português tomou conta dos bailes –, a música rap e o chamado funk original (de James Brown e outros) foram postos de lado<sup>117</sup>(Sá, 2007).

Somada a essas mudanças, a rivalidade entre os participantes nos bailes funk agudizou-se, muitas vezes instigada pelos próprios organizadores que, por vezes, dividiam o salão de dança em duas grandes galeras: “lado A” e “lado B”. Separadas por uma linha imaginária, funkeiros de ambos os lados dançavam ao mesmo tempo que lutavam numa encenação dramática do lúdico que projetava um “ethos guerreiro<sup>118</sup>” (Zaluar, 2004b:26). O grande número de pessoas nessas festas tornara impraticável o break dance, obrigando os b-boys a procurarem novos espaços.

No final dos anos 1980, o break dance no Rio de Janeiro entrou em declínio, em virtude

<sup>116</sup> Publicou o livro *O mundo funk carioca*, em 1988, baseado nessa pesquisa.

<sup>117</sup> Esse processo de hibridização, também chamado de “nacionalização do funk”, teve uma forte contribuição das novas tecnologias (Sá, 2007:11). As primeiras letras do funk carioca foram compostas por cima das batidas sonoras (*beats*) de músicas do Miami Bass, que eram “sampleadas” por via das caixas de ritmo, também chamados de *sampler*.

<sup>118</sup> Algumas pesquisas consideram existir três tipos de bailes funk: baile de corredor, baile normal e baile de comunidade. Aquele que descrevi sucintamente é o baile de corredor, também chamado de baile de galera, onde a briga é organizada. Para mais informações ver o artigo de Fátima Cecchetto (1997).

das alterações havidas nos bailes funk, que já não comportavam os “espaçosos” passos dos b-boys, deixando também de tocar a sua “trilha sonora”. Esse período foi descrito pelo b-boy Luck:

*No início dos anos 1980 até 1987-1988 tinha um movimento legal de vários grupos de breaking, depois disso sumiu. Começou a entrar o funk (esse funk de galera), os bailes começaram a mudar muito, a galera em vez de vir para dançar vinha para pular, dividir território, gritar o nome da galera (Urubu, Rocinha, Adidas). Nessa época a música era a mesma, o mesmo electro, só que as pessoas faziam versões “vou, vou dar porrada eu vou”, cantando em cima dos eletrônicos, instrumentais. Os bailes começaram a ficar um pouco pesados, começou a haver rivalidades de galeras. As equipas de som (como a Furacão 2000) incentivavam as rivalidades: “lado A, lado B”. Gincanas de galera: “galera que fizer isso ganha”. Ficou aquela competição entre elas, e a porradaria começou a comer; aí veio outras equipas (ZZ Clube) que começaram a incentivar mesmo porradaria: “5 minutos de alegria”, quando os seguranças saíam do salão. Pronto, o baile começou a impossibilitar da gente estar dançando, porque a gente ia para curtir, abrir uma roda e dançar o breaking. E o que a gente fez? Começámos a ir para a rua mesmo, como no filme Beat Street. A gente já fazia isso antes, mas não sempre porque tinha baile sexta-feira, sábado e domingo, então não precisávamos ir para a rua, a não ser treinar para dançar nos bailes. Aí começámos a ir para a rua mais frequentemente; teve o Largo da Carioca (em 1988 e 1989) em que a galera se reunia lá; o dj Marlboro chegou a botar umas pick-ups montadas na rua (umas duas vezes ele fez isso). Pronto, foi o primeiro encontro de rua que teve do hip hop (que eu tenha conhecimento). Lá foi um dos lugares que se encontrava todo mundo do Rio de Janeiro, e em 1988 o Thayde estava lançando o vinil “Hip hop Cultura de Rua”, e ele fez turné no Brasil inteiro, apresentou-se no Circo Voador, na época a gente foi, fizeram uma batalha entre Rio x São Paulo. Havia breaking em vários lugares porque houve a ‘febre do breaking’ em 1984, tinha revistas, a novela “Partido Alto” com cenas de breaking. [Luck, 42 anos. Entrevista, 15 de setembro de 2010].*

Os encontros na estação de metro do Largo da Carioca em 1988 tentaram impulsionar o break dance e o hip hop no Rio de Janeiro, numa altura em que algumas das primeiras coletâneas de rap foram lançadas em São Paulo. O dj Marlboro, um dos mais importantes dj's do funk carioca, apoiou a iniciativa, inclusive convidando alguns dos b-boys a dançar nos bailes que promovia. No entanto, esses encontros no ano seguinte deixaram de existir, o que refletia a fraca capacidade de mobilização dos dançarinos, destruída após a explosão do funk carioca (Costa, 2002). Os bailes charme tornaram-se um dos poucos refúgios para os apreciadores do hip hop no Rio de Janeiro, designadamente as festas no viaduto de Madureira bairro do subúrbio carioca (Oliveira, 2006). Muitos abandonaram a dança nesse período, e aqueles que continuaram restringiam-se aos seus bairros de residência. Vivia-se uma fase de declínio do break dance em que o que mais importava era resistir. Luck foi um desses resistentes. Deixou a Baixada Fluminense em 1991 para morar na favela da Rocinha, onde

organizou um dos poucos locais de treino da cidade com alguns dos b-boys que restavam do seu antigo gangue denominado Legião Radical<sup>119</sup>.

Foi preciso aguardar até 1993 para que o hip hop carioca emergisse novamente, fruto da tentativa em criar uma organização para o movimento no Rio de Janeiro. A ATCON (Associação Hip Hop – Atitude Consciente) surge da aproximação de alguns grupos de rap com uma ONG (CEAP – Centro de Articulação de Populações Marginalizadas), cujo foco eram as demandas e produções culturais da população negra. Parecido com a experiência do Sindicato Negro, a ATCON foi formada por rappers preocupados em refletir a posição do negro na sociedade brasileira, tal como o cotidiano de opressão vivido pelos moradores das favelas cariocas (Leal, 2007). Não se pode esquecer que o ano de 1993 pôs em evidência o contexto de violência e desigualdade em que o Rio de Janeiro (e o Brasil) estava mergulhado, quando as chacinas da Candelária e de Vigário Geral horrorizaram o mundo.

A primeira coletânea do rap carioca, *Tiro Inicial*, resultou desta experiência organizativa, e contou com a participação de diversos grupos: Geração Futuro (do qual o MV Bill era líder), NAT, Filhos do Gueto, Consciência Urbana, Damas do Rap, Gabriel O Pensador, entre outros. Na sequência, este último lançou um disco solo produzido pela Sony Music, cujos êxitos *LôraBúrra* e *Retrato de um Playboy* abriram caminho a uma carreira de sucesso<sup>120</sup>. Vários eventos foram organizados durante a curta existência da ATCON, entre os quais dois festivais de hip hop na Cidade de Deus (conjunto de favelas que deu origem ao mítico filme do mesmo nome) e outro, chamado “Voz Ativa”, na Vila do João, uma das favelas que compõem a Maré (Oliveira, 2006).

Pouco tempo depois, a ATCON seria desfeita dadas as divergências de opiniões sobre a estética e o modo de apropriar-se do rap entre os aderentes. Mas o hip hop carioca já tinha superado a fase de declínio, aproveitando-se da onda de sucesso de vários grupos de rap brasileiros, principalmente de São Paulo. Projetos foram erguidos em várias áreas da cidade, o que deu um caráter pulverizado ao movimento, que nunca contou com uma estrutura unificadora. Na Baixada Fluminense, formou-se o Fórum local de hip hop, inspirado na

<sup>119</sup> Em 1995, Luck mudaria o nome da sua crew para GBCR (Gangue de Breakers Consciente da Rocinha), aproveitando-se do facto de os novos integrantes serem moradores da favela. Anos depois o termo “gangue” seria alterado para “grupo”, fruto da generalização da ideia de crew entre os adeptos do hip hop no Brasil.

<sup>120</sup> Antes deste primeiro disco, Gabriel O Pensador já tinha “estourado” nas rádios com a polémica música “Tô feliz, matei o presidente”, proibida de tocar dias depois pela Justiça brasileira.

experiência do Fórum Social Mundial; e, na Cidade de Deus, o rapper MV Bill criou a CUFA (Central Única das Favelas). O GBCR passou a agregar dezenas de dançarinos na Rocinha e, posteriormente, passou a desenvolver oficinas de hip hop noutros bairros do Rio de Janeiro, entre os quais a Maré. O caráter multifacetado do hip hop carioca teria na Lapa, bairro boémio do centro da cidade, o seu ponto de convergência, dada a facilidade de transporte para os vários bairros do Rio de Janeiro. Se os projetos artísticos do hip hop estavam fragmentados e de costas voltadas entre si, a Lapa serviu para os reunir nos múltiplos eventos que tinham lugar nas suas casas de espetáculos<sup>121</sup>, incentivando os seus protagonistas a conhecerem-se. Esta ideia está aprofundada no documentário *L.A.P.A.*:

“A Lapa, na verdade, serviu para agregar porque em cada cantinho tinha um pessoal fazendo rap e o pessoal achava que era absoluto, soberano, eu achava. No Catumbi [bairro carioca] eu já tive a prepotência de naquela época achar: 'acho que só eu, você e mais dois canta rap aqui, ninguém faz rap no Rio'. Aí outro pessoal achava a mesma coisa, na Cidade de Deus nêgo achava a mesma coisa. Quando todo mundo convergiu para a Lapa e se encontrou: 'pô, tu faz rap também? Tu faz? Tu faz?'. Aí foi a convergência, todo mundo se encontrou na Lapa e descobriu que tinha uma cena naquele momento. Graças à Lapa, isso em noventa e lá vai pedrada” [Buiú. *L.A.P.A.*, 2008].



**Figura 3: Encontro de break dance no centro do Rio de Janeiro (Session XV)**

---

<sup>121</sup> A festa Zoeira foi exemplar do papel agregador desempenhado pela Lapa, ao juntar vários mc's e adeptos do hip hop da Área Metropolitana do Rio de Janeiro.

## Capítulo 4. Do Rio de Janeiro à Maré. Críticas à “cidade partida”

Ainda estava a decidir em que bairro iria fazer a pesquisa etnográfica quando participei na “1º Conferência Livre sobre Segurança Pública na Maré”, organizada pela ONG Redes<sup>122</sup> conjuntamente com outras 21 instituições locais e supra-locais.

Ao chegar à Nova Holanda, uma das dezasseis favelas que compõem o bairro, avistei vários policiais armados de fuzis (espingardas) e metralhadoras, a maioria deles parada em frente ao Centro de Artes da Maré (local da conferência), onde também estavam estacionadas três carrinhas da polícia militar. Para o meu espanto, vi mais à frente (na direção do interior do bairro) o Caveirão, um conhecido veículo blindado das forças de segurança pública. Todo esse aparato era, afinal, para garantir a segurança do evento, mais precisamente dos policiais convidados a participar da conferência. Contudo, esta grande operação securitária teve o efeito contrário: poucos minutos antes de eu chegar, houve um intenso tiroteio entre a polícia e os traficantes locais, provocando a insegurança de todos os participantes.

Estavam cerca de 200 pessoas na conferência, a maioria delas moradoras do bairro, além de diversos representantes de instituições da sociedade civil e pesquisadores da área de direitos humanos. A conferência focava os problemas decorrentes da violência policial, e os discursos apontavam para a importância da valorização da vida na política de segurança pública. A inscrição da t-shirt de uma das participantes – “Cabral, chega de extermínio!” – era um exemplo dessa reivindicação, referindo-se ao Governador do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho. No grupo de trabalho (GT) em que estive presente, foram muitos os discursos e depoimentos a revelar a brutalidade policial. Não eram relatos sobre desconhecidos, mas narrativas na primeira pessoa que envolviam filhos, sobrinhos, irmãos ou vizinhos. Quase todos os participantes deste GT tinham parentes (ou pessoas próximas) assassinadas pela polícia ou pelas quadrilhas do tráfico de drogas. Nesta conferência, percebi que a violência na Maré não era excepcional, mas cotidiana, e atravessava várias dimensões da vida dos seus moradores. Reproduzo aqui algumas das intervenções dos presentes:

---

<sup>122</sup>A Redes (Redes de Desenvolvimento da Maré) é uma das ONGs de referência do bairro, cujas ações e projetos dirigem-se à área da educação, cultura, desenvolvimento local, mobilização social, etc. É de destacar o sucesso dos cursos preparatórios para as provas de acesso às universidades e às escolas de referência do ensino médio organizados pela Redes, responsáveis pelo ingresso de muitos jovens do bairro no ensino superior (uma média de oitenta alunos por ano). Para mais informações consultar a página da Redes: <http://redesdamare.org.br/>

- *Você não pode tratar a violência de uma forma no Leblon [bairro nobre] e de outra na Maré;*
- *E as pessoas que mataram Matheus? E as pessoas que mataram o Felipe<sup>123</sup>? Os policiais foram presos?*
- *A Patrícia que mora na Barra da Tijuca [bairro nobre] teve os policiais presos. E os policiais que mataram o Matheus? Foi um preto favelado que morreu, aí já não conta;*
- *Os responsáveis pela segurança pública devem respeitar os moradores. Somos muito discriminados por viver na Maré;*
- *Eu quando estudava na faculdade tinha vergonha de dizer que morava na Maré. Eu dizia que morava em Bonsucesso;*
- *As pessoas dizem que a gente tem medo de denunciar os abusos da polícia, mas quando a gente corre atrás [de justiça] somos ameaçados;*
- *A Maré é um bairro como outro qualquer. Isso aqui não é uma prisão, e nós somos livres e não prisioneiros*

**[Diário de Campo, 28 de junho de 2009]**

Alguns dos fenômenos que pretendia abordar para a presente pesquisa (violência, estigma e segregação) foram ricamente debatidos nesta conferência, e os moradores da Maré eram os seus principais protagonistas, o que evidenciava a mobilização de uma parte do bairro para recusar o modelo de segurança pública dominante. Durante o evento conheci vários moradores da Maré que integravam algumas das inúmeras organizações que atuam no bairro. Aí soube da existência de alguns grupos informais de jovens ligados ao hip hop e a outras atividades culturais. A Maré revelava-se um interessante laboratório de resistência e criatividade cultural, e a decisão de escolher este bairro como terreno de pesquisa amadurecia.

Os relatos dos moradores da Maré nessa conferência não podem ser descurados do contexto de segregação da cidade do Rio de Janeiro, em que as favelas são apresentadas como áreas “contaminadas” pela degradação ecológica e moral, “geografia do caos” que espalha a delinquência indiscriminadamente sobre os espaços legítimos da cidade (Ferrándiz, 2002:6). Tais pressupostos condicionam o modo como a violência é combatida pelas forças policiais e vivida pelos habitantes do Rio de Janeiro, o que torna a designação “cidade partida<sup>124</sup>” muito comum nos discursos midiáticos e de senso comum. Embora esta metáfora fortaleça um mito que não considera a longa tradição de misturas e trocas culturais entre habitantes de diferentes

---

<sup>123</sup> Matheus (8 anos) e Felipe (17 anos) foram mortos em 2008 e 2009, respectivamente, durante operações da polícia. Testemunhas e familiares das vítimas acusaram a polícia de execução.

<sup>124</sup> Título do livro de Zuenir Ventura (1994), narra a sua experiência em Vigário Geral, Rio de Janeiro, logo após a chacina ocorrida nesta favela, quando foram mortas 21 pessoas por um grupo de extermínio formado por polícias em agosto de 1993.



áreas (e origens sociais) da cidade, o seu êxito no imaginário do cidadão prende-se com o facto de chamar a atenção não só para a desigualdade social e territorial, mas também para a profunda diferença de tratamento das forças policiais (e da Justiça) consoante o lugar de moradia. Nas favelas cariocas, há um claro desrespeito pelos direitos humanos dos seus moradores, pois as garantias constitucionais que condicionam a ação da polícia são desconsideradas. Assassinato de inocentes, agressões gratuitas, revistas humilhantes e prisões injustas (com acusações de crime de tráfico falseadas) tornaram-se habituais nas favelas. Para além da ação truculenta da polícia, parte significativa dos seus moradores vive sob o domínio territorial de grupos armados (quadrilhas do tráfico de drogas ou milícias), o que influencia decisivamente tanto as suas rotinas como a própria circulação pelo bairro.

Rever o modo como historicamente a categoria favela foi sendo manipulada pelo Estado e cristalizada no imaginário do cidadão carioca será importantíssimo para entender a força do estigma territorial na vida quotidiana destes moradores, em particular da juventude. O sentimento de indignidade pessoal daí advindo ergue verdadeiros “muros simbólicos” que afetam negativamente o acesso aos círculos sociais e repertórios culturais da cidade e dificultam as oportunidades no mercado de trabalho. O surgimento e as transformações ocorridas nas favelas da Maré servirão para ilustrar algumas dessas lógicas, tal como para debater as insuficiências no processo de representação social desses territórios.

#### **4.1 A insistência no mito favela**

Definida como um problema praticamente à “nascença”, a favela é parte integrante do processo de urbanização do Brasil. As primeiras favelas de que se têm registo surgiram no final do século XIX na antiga capital federal (Rio de Janeiro), um tipo de moradia que se multiplicou nas décadas seguintes, dada a ausência de políticas habitacionais voltadas para as camadas populares<sup>125</sup>. Batizada como a primeira favela carioca<sup>126</sup>, o morro da Favella (atual morro da Providência) foi responsável por dar visibilidade a este novo tipo de ocupação habitacional popular, tendo generalizado o termo para outros conglomerados de moradias

<sup>125</sup> Não obstante a grave crise habitacional que o Rio de Janeiro atravessava, devido a um forte crescimento populacional no início do século XX, a primeira iniciativa efetiva de construção de moradias populares só surgiu na década de 1940 com a construção dos Parques Proletários (Leeds e Leeds, 1978).

<sup>126</sup> Convencionou-se na literatura ser o morro da Favella (1890) a primeira favela carioca, embora já houvesse registo de habitações precárias nos morros da cidade anteriormente (Valladares, 2008).

similares<sup>127</sup>. Localizado nas traseiras da Central do Brasil, ganhou notoriedade por ter sido ocupado inicialmente por soldados da guerra de Canudos com o objetivo de pressionar o Ministério da Guerra a pagar os seus soldos em atraso (Valladares, 2008).

Durante o século XX, em especial na sua segunda metade, milhões de pessoas migraram do interior para as cidades – especialmente do Nordeste para o Sudeste – para fugir da fome e das más condições de vida. Em cerca de 40 anos, o Brasil tornar-se-ia um país urbano, invertendo a relação urbano / rural, naquele que foi um dos maiores movimentos populacionais da história da humanidade (Velho, 2008:11). Se em 1940 os moradores das cidades eram aproximadamente 30% do total do país, esta percentagem cresceu para 68% em 1980, segundo os Censos do IBGE. Em 2010, a taxa de urbanização era já de 84,4%. Esta intensa urbanização produziu um crescimento caótico das cidades, provocando a explosão de favelas e o agigantar das periferias urbanas. Hoje, o Rio de Janeiro tem mais de seis milhões de habitantes<sup>128</sup> (11.711.233 milhões de habitantes na área metropolitana), dos quais aproximadamente 23% vivem numa das suas 763 favelas<sup>129</sup> (Cavallieri e Vial, 2012).

Na figura 4 é possível visualizar a distribuição das favelas na cidade do Rio de Janeiro (em manchas vermelhas), assim como identificar as favelas da Maré, cujos limites, por mim acrescentados, estão em amarelo.

---

<sup>127</sup> Há duas hipóteses para explicar a origem do nome “favela”. A primeira refere uma planta do mesmo nome muito comum tanto na vegetação que cobria o município baiano de Monte Santo (palco da guerra de Canudos), como no morro da Favella; a segunda hipótese é a existência de um morro da Favella nesse campo de batalha, cuja conquista pelas tropas do exército representou uma reviravolta decisiva na guerra de Canudos (Valladares, 2008). A Guerra de Canudos foi o confronto entre o exército brasileiro e integrantes de um movimento popular de carácter religioso, liderado pelo carismático António Conselheiro, ocorrido nos anos de 1896-97 no sertão baiano.

<sup>128</sup> São quinze as cidades brasileiras com mais de um milhão de habitantes. O Rio de Janeiro é a segunda mais populosa do país, atrás apenas de São Paulo. Para ver a lista das maiores cidades e áreas metropolitanas consultar: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/12/confira-o-ranking-das-maiores-regioes-metropolitanas.html>

<sup>129</sup> O total de 763 favelas na cidade do Rio de Janeiro foi avançado pelo IBGE (2011) num estudo sobre os aglomerados subnormais baseado no Censo Demográfico 2010. No entanto, este número é apenas uma estimativa, pois está dependente da definição de favela utilizada.

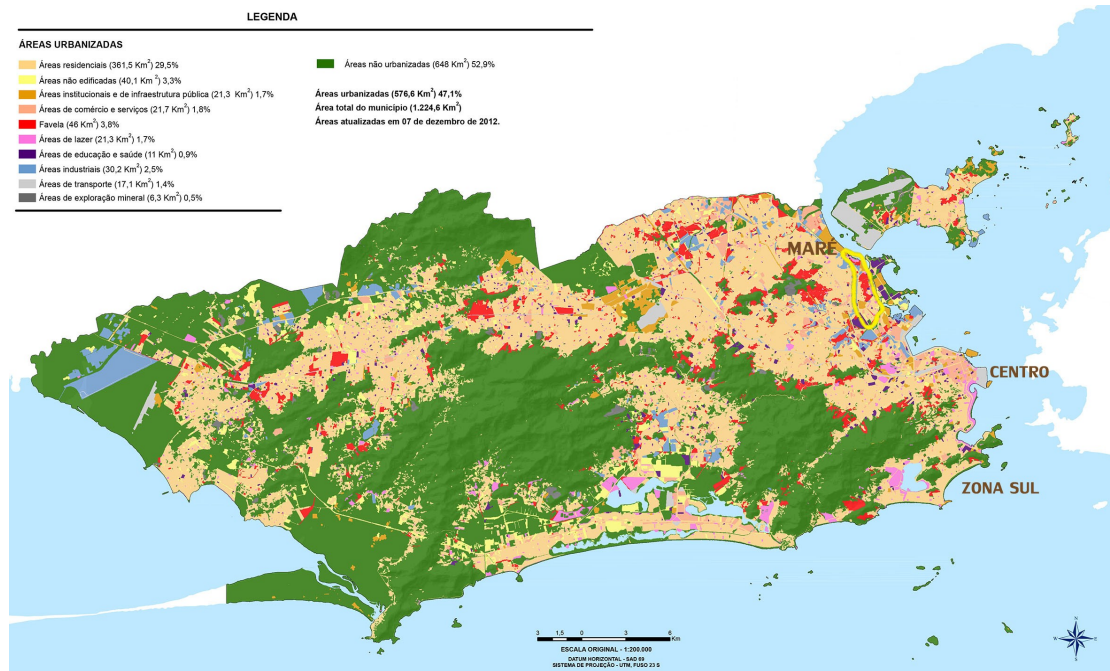


Figura 4: Mapa da Cidade do Rio de Janeiro – Uso do Solo (2011). Fonte: Instituto Pereira Passos

A premissa de que más condições ecológicas favoreceriam comportamentos não civilizados e marginais pautou grande parte dos discursos midiáticos e das políticas habitacionais. Recorreu-se às teorias psicologizantes e ao essencialismo cultural para rotular certos estilos de vida e práticas culturais como desviantes, transformando-se a favela no lugar por excelência do “outro” na cidade<sup>130</sup>. Distintos dos residentes de territórios mais abastados, portadores de uma identidade urbana civilizada, os habitantes das favelas passaram a ser representados como pré-cidadãos, almas carentes de uma “pedagogia civilizatória” que os preparasse para viver em sociedade (Burgos, 2006:29). Tal perspectiva justificou múltiplas ações de controlo social e reeducação por parte do Estado, cujo alto grau de autoritarismo e de violência fez gerar, por vezes, a resistência organizada da população.

<sup>130</sup> Alvo de campanhas higienistas, como a de 1907, sob a direção do médico sanitarista Oswaldo Cruz, o Morro da Favella começou a ser representado pelos jornais da época como um novo “mal” a ser combatido, a antítese de um modo de vida urbano (Valladares, 2008). Em meados dos anos 1920, aproximadamente 100 mil pessoas habitavam as favelas no Rio de Janeiro, o que correspondia a cerca de 9% da população total. Foi nessa década que ocorreu a primeira grande campanha contra a favela, período em que esse fenómeno habitacional se expandiu para o conjunto da cidade. O seu principal dinamizador foi o médico e jornalista Augusto de Mattos Pimenta, que a apresentava como “lepra da *esthetica*”, um problema de saúde pública (Silva e Barbosa, 2005).



Figura 5: Oswaldo Cruz limpando a imundice do Morro da Favella. Fonte: Oswaldo Cruz Monumenta Histórica, tomo 1, CLXXXVIII

Os preconceitos que sustentam a estereotipia das favelas foram construídos em torno de discursos que as caracterizavam como problema social, moral ou de saúde pública, legitimando as tentativas do Estado para erradicá-las. No entanto, as políticas remocionistas revelaram-se um fracasso, pois o efeito conseguido foi diametralmente oposto ao esperado<sup>131</sup> (Valladares, 1978). As tentativas de eliminação das favelas via decreto ou por políticas de realojamento não conseguiram impedir a sua afirmação na cidade. Definitivamente, as favelas venceram. Conquistaram a legitimidade de existir ao alterar a legislação (que previa a sua remoção<sup>132</sup>), passaram a constar nos mapas da cidade, e hoje o Rio de Janeiro não pode ser

<sup>131</sup> No período em que esta orientação foi levada a cabo mais intensamente (1962-73) – quando quase 140 mil pessoas foram removidas e transferidas para conjuntos habitacionais (Silva e Barbosa, 2005) –, o crescimento das favelas e do número de seus moradores não cessou. Pelo contrário, efeitos não previstos do realojamento alimentaram esse crescimento. Como observou Lícia Valladares (1978), o sonho da casa própria atraiu novos moradores para a favela na esperança de poderem ter acesso às unidades habitacionais. E muitos dos removidos retornaram às favelas após venderem as suas casas nos conjuntos habitacionais devido à má qualidade das construções, os insuficientes equipamentos públicos, a distância do local de trabalho e a impossibilidade de arcar com as prestações.

<sup>132</sup> A partir de 1992, a favela carioca passa ser reconhecida pelos órgãos oficiais como local legítimo de residência e surgem propostas concretas para a sua oficialização. No artigo 44 do Plano Diretor Decenal da Cidade do Rio de Janeiro consagra-se a “não remoção das favelas e a inserção das favelas e loteamentos irregulares no planejamento da cidade com vista à sua transformação em bairros ou integração com os bairros em que se situam” (CEASM, 2003).

pensado sem referenciar algumas das suas mais famosas favelas<sup>133</sup>.

*As favelas são um património do Rio de Janeiro e deveriam ser vistas assim. (...) É só você pensar o que seria do Rio de Janeiro se não tivesse o Cartola [da Mangueira], sem o Bezerra da Silva [morro do Cantagalo], sem o Romário, lá do Jacarezinho. A favela é sempre vista como um problema, porra nenhuma. Se os caras começarem a olhar a favela com um outro olhar, e começarem a entender que esses caras são foda, a ponto de construir um local como esse, que é funcional, mesmo com todos os problemas. Ela tem comércio, ela tem vida, ela tem lazer, e com quase nenhum investimento público. Favela é isso: é essa riqueza de diversidade, cultural, social, é um grande património dessa cidade. O Rio de Janeiro não seria o Rio de Janeiro sem as favelas. O povo do Rio de Janeiro não seria conhecido mundialmente como um povo alegre, sorridente, e que consegue superar as dificuldades se não fossem as favelas. Tenho certeza.*  
**[Marcelo, 34 anos. Entrevista, 12 de Janeiro de 2010]**

A maior parte das pesquisas académicas sobre as favelas alimenta percepções obsoletas, não levando em conta mais de um século de história e transformações. Os três dogmas que Lícia Valladares (2008) assinalou – ausência, carência e homogeneidade – mantêm-se mais vivos do que nunca na literatura sobre esses territórios<sup>134</sup>. As transformações verificadas em algumas favelas do Rio de Janeiro – urbanização, desenvolvimento de um rico comércio local, emergência de uma classe média baixa – não foram incorporadas no imaginário dos cariocas, persistindo uma ideia anacrónica e preconceituosa. Esta crise de representações não só cristalizou a imagem dos moradores de favelas como pobres incivilizados, mas também acabou por fomentar artificialismos duais e metáforas que favorecem concepções estigmatizantes. A designação “cidade partida” para descrever as desigualdades territoriais presentes na cidade, ou a polarização “asfalto – favela”, oferecem uma leitura da realidade pouco complexa da segregação carioca, em que a possibilidade de mistura, ambiguidades e trocas culturais entre indivíduos que ocupam hierarquias distintas na cidade seria quase

<sup>133</sup> Como o Rio de Janeiro sediará o Mundial de Futebol de 2014 e as Olimpíadas de 2016, o atual governo do Estado voltou a ter como parte integrante das suas políticas públicas a remoção de favelas. Sob a justificação de preparar a cidade para os futuros “megaeventos”, famílias estão a ser removidas de suas casas para dar lugar a equipamentos desportivos, vias expressas e projetos de requalificação de carácter duvidoso. O “apetite” voraz da especulação imobiliária está a incentivar remoções arbitrárias e pouco transparentes com o intuito de multiplicar as oportunidades de lucro. De acordo com o Comitê Popular Rio da Copa e das Olimpíadas (2012), cerca de 7.185 famílias (cerca de 0,5% do total da população da cidade) terão de deixar as suas casas (a grande maioria moradores de favelas e de outros bairros pobres) até 2016, um número ainda subestimado reconhecem os seus organizadores. Como alternativa, essas famílias receberam indemnizações reduzidas ou imóveis na Zona Oeste da cidade – justamente a área que apresenta os piores indicadores de infraestrutura, serviços, mobilidade e emprego –, uma política que visa ressituar o lugar dos pobres na cidade.

<sup>134</sup> Segundo a autora há um consenso em torno de três características essenciais: i) ausência – um território urbano destituído de serviços, equipamentos, leis e Estado; ii) carência – *locus* de pobreza criador de uma espécie de “cultura da favela” que condiciona o comportamento dos seus habitantes; iii) homogeneidade – um universo reduzido a uma categoria uniforme e pouco dinâmica (Valladares, 2008:150-151).

inexistente. O intercâmbio cultural entre grupos sociais de classes distintas no Rio de Janeiro sempre ocorreu, e os pobres (moradores ou não de favelas) nunca deixaram de circular pelas zonas ricas da cidade. Afinal, sempre foram eles que ocuparam os postos de trabalho do vigoroso comércio do Leblom, Ipanema ou Copacabana. O problema central não seria a falta de mobilidade dos moradores de favelas e dos subúrbios, mas a “engessada” posição social que eles ocupam no espaço urbano. Os pobres sempre tiveram dificuldade em romper com as “amarras simbólicas e materiais” que os mantêm presos a uma posição subalterna. Nas áreas ricas da cidade a sua presença é aceite enquanto porteiro de edifício, empregada doméstica, padeiro, pedreiro ou motorista. Representações que não os colocam numa posição de potência. De outro modo a sua presença é rejeitada e, por vezes, criminalizada, especialmente quando se trata de jovens negros. Todavia, em certos contextos lúdicos ou desportivos (a música e o futebol são alguns exemplos) as barreiras de classe e de “raça” tendem a ser subvertidas e, não raras vezes, são os negros das favelas os “donos do pedaço”<sup>135</sup>.

Embora os moradores da favela estejam em desvantagem na disputa simbólica pela significação dos territórios onde vivem, constantemente “alvejados” pelos juízos generalizadores e estereotipados dos meios de comunicação e de uma elite conservadora, podemos ter algum otimismo nesta matéria. A abertura democrática brasileira criou novas possibilidades de os seus moradores se afirmarem na cidade. Não só permitiu que se iniciasse um processo de urbanização nas favelas, como abriu caminho para que organizações (estatais e privadas) pudessem atuar de forma mais eficaz, ampliando serviços e oportunidades para os seus moradores. Na Maré atuam algumas das mais importantes ONGs da cidade, entre as quais o Museu da Maré (ligado ao Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM), com uma exposição permanente que narra a história do bairro e dos seus moradores, através de fotografias e objetos doados. Resgatar a história da Maré, com as suas lutas e transformações, incita os moradores a refletir sobre o território onde vivem, aprofundando a compreensão sobre si próprios e o seu lugar no mundo. Esta questão é de particular relevância dado ser comum as populações das classes populares serem apresentadas como destituídas de

---

<sup>135</sup> Hermano Vianna em sua pesquisa sobre o processo de “invenção” do samba (e a sua incorporação como música nacional) enfatizou o grande número de grupos sociais envolvidos – negros, ciganos, compositores eruditos, ricos e pobres –, uma heterogeneidade cultural que não pretende minimizar o papel decisivo dos afro-brasileiros. Segundo o autor, a existência de “mediadores transculturais” foi importantíssimo para que alguns membros da elite brasileira e das classes populares criassem laços entre si em torno desse género musical (2004:122).

passado, presentificadas na luta pela sobrevivência. Como denuncia Marcos Faustini, superintendente da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, em 2011:

*O personagem popular nunca teve a memória como campo de ação. (...) Quem tem a memória como plano e ação dramática? A classe média que faz reminiscências, lembranças... O personagem popular nunca está no campo da memória. A memória é uma grande disputa do mundo contemporâneo: quem produz arquivos, quem produz memória, quem detém os arquivos. Daí a importância de trazer essa operação de memória para a periferia de maneira não folclórica, porque tudo o que vem da periferia também é ainda analisado pela academia como folião, folclórico. O folclore é algo que está no passado, é algo que está dado, consolidado, e o que está no passado não disputa o presente. [Marcos Faustini. Entrevista, 20 de setembro de 2011]*

A Maré também está na Internet. Inúmeros sites de ONGs e outras instituições vinculam informações e notícias que tentam romper com uma visão de senso comum. As sociabilidades inovadoras criadas pelos jovens jogam um papel fundamental na ressignificação dos territórios favelados. A existência de b-boys, *writers*, funkeiros, skatistas, *rappers*, rockeiros, *emos*, adeptos de *street basket* e futebolistas, na Maré, fundamenta a heterogeneidade desses territórios e possibilita a ampliação das suas redes sociais a outros espaços e a indivíduos com percursos biográficos distintos. Estas dinâmicas contribuem para uma nova concepção do urbano, em que a favela não estaria a cercar a cidade civilizada, mas a integrá-la. Resistentes da cidade dual, fragmentada e bipartida, “refundam” o espaço público através de expressões artísticas, culturais e desportivas na tentativa de reivindicar o seu “direito à cidade” (Lefebvre, 2012).

#### 4.2 Favelas da Maré. “A esperança não vem do mar, nem das antenas de TV.”

*Alagados, Trenchtown, Favelas da Maré.  
A esperança não vem do mar, nem das antenas de TV.  
A arte de viver da fé, só não se sabe fé em quê.  
(Música Alagados, Paralamas do Sucesso)<sup>136</sup>*

A Maré não é uma favela, mas um conjunto de 16 favelas criadas em diferentes momentos históricos e políticos, em que a heterogeneidade habitacional e arquitetónica é a marca dominante. Palco de múltiplas experiências habitacionais, coexistem no seu interior desde

<sup>136</sup> Essa música trouxe à ribalta as duras condições de vida dos moradores das favelas da Maré, imortalizando as palafitas com as quais o bairro passou a estar associado.

unidades multifamiliares ou unifamiliares construídas pelo Estado até habitações produzidas por ocupações espontâneas ou planejadas; da favela em morro (com seu emaranhado de ruas labirínticas) aos conjuntos habitacionais “favelizados” de ruas cartesianas em áreas planas. Localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro, à margem da baía de Guanabara, e comprimida por três importantes vias rápidas (Avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela), a Maré é avistada por todos aqueles que chegam ao Aeroporto Internacional, estando a poucos minutos de autocarro do centro da cidade. Considerada um bairro desde 1994 pela prefeitura do Rio de Janeiro (Silva, 2009), é o maior “complexo<sup>137</sup>” de favelas da cidade, onde vivem mais de 130 mil pessoas (CEASM, 2003). Até ao início da década de 1980, a Maré reunia seis favelas: morro do Timbau, Baixa do Sapateiro (as suas primeiras construções datam da década de 1940), Parque Maré, Parque Rubens Vaz e Parque União (década de 1950) e Nova Holanda (década de 1960) (Vieira, 2002). A implantação do Projeto Rio, lançado em 1979 pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), alterou profundamente a paisagem do bairro. Não só dotou a Maré de infraestruturas básicas (água, eletricidade, instalações sanitárias, pavimentação) como erradicou as suas palafitas (barracas fincadas por pilares de madeira no fundo da baía de Guanabara). Estas foram substituídas por conjuntos habitacionais construídos na própria Maré, o que deu origem a novas localidades: Vila do João, Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro e Conjunto Esperança. Com a criação da 30ª Região Administrativa da Maré em 1988, novas localidades foram anexadas: Conjunto Marcílio Dias, Parque Roquete Pinto e praia de Ramos. Estas três localidades, em virtude do isolamento físico em relação ao núcleo original da Maré (há uma via rápida a separá-las) e da sua história particular (não foram abrangidas pelo Projeto Rio), costumam estar menos conectadas ao conjunto do bairro. Posteriormente, o Estado constrói novos conjuntos habitacionais para instalar famílias removidas das áreas consideradas de risco, aproveitando os amplos espaços desocupados na Maré e a sua ótima acessibilidade: Conjunto Bento Ribeiro Dantas (1992), Nova Maré (1996) e Novo Pinheiro (2000), mais conhecido como Salsa e Merengue em alusão à telenovela de mesmo nome, dado o colorido das casas (Silva, 2009).

O território da Maré era originalmente uma região pantanosa de pouco interesse para a

---

<sup>137</sup> Este termo, utilizado para designar conjuntos de favelas, é muito comum no linguajar da polícia e dos meios de comunicação, tendo um forte teor estigmatizante por, originalmente, servir para denominar complexos penitenciários (Alvito, 2001:54). Por esta razão, utilizarei as categorias bairro da Maré, conjunto de favelas da Maré ou, simplesmente, Maré ao longo desta tese.



especulação imobiliária, mas apetecível para quem não tinha opções de moradia. Não foi à toa que os pobres da cidade, muitos dos quais oriundos de outros estados brasileiros, ergueram as suas casas justamente nessas áreas (morros e áreas alagadiças), onde os mecanismos públicos de repressão eram pouco atuantes. O início da ocupação efetiva da Maré está intimamente associado à construção da Avenida Brasil (década de 1940), via rápida que passa a ligar o centro da cidade aos seus subúrbios, criando as condições para o surgimento de um cinturão industrial nos seus arredores. A facilidade de acesso aos locais de trabalho e às áreas centrais da cidade tornou atraente esta região, e foi a partir do morro do Timbau que se iniciou o processo de ocupação<sup>138</sup>.

A paraibana Dona Orosina e o seu esposo foram, na década de 1940, os precursores da ocupação da Maré. Apaixonaram-se pelo local que abrigava a antiga praia de Inhaúma, hoje inexistente devido aos sucessivos aterros promovidos pelo Estado, e foram viver no morro do Timbau.

“Foi ali, aliás, como resultado de um passeio de domingo à praia de Inhaúma que os primeiros ocupantes se apaixonaram pelas características da localidade. Nada existia ali, exceto o matagal que, na linguagem do dia a dia significava que a região estava coberta por espessa vegetação. A praia estava coberta de pedaços de madeira trazidos pela maré, e que pareciam sugerir seu uso para alguma boa finalidade. E foi isto exatamente que uma mulher inteligente fez, ignorando os protestos de seu marido e começando a juntar pedaços de madeira, com o intuito de levantar um barraco naquele ponto deserto que parecia não ter interesse a ninguém. (...) outras pessoas vieram e, olhando para sua casa e para suas plantações, criaram coragem de se mudar para lá também.” (Santos in Vieira, 2002:12)

Descrita num tom quase heróico, a chegada de D. Orosina é apresentada por Carlos Nelson Ferreira dos Santos como um mito fundador da região, que simboliza a força de vontade das famílias da Maré para erguerem as suas casas, contrariando as forças da natureza e as dificuldades em permanecer no local. Já falecida, D. Orosina é uma personagem lendária para os habitantes da região, dando nome ao Arquivo (de fotografias, textos e mapas)

---

<sup>138</sup> A área da Maré era habitada, inicialmente, por índios da tribo Tupinambás, quando cerca de 30 a 40 aldeias margeavam pontos estratégicos da baía de Guanabara. Os nomes Timbau (nos mapas antigos aparecia Tybhau) e Inhaúma, em idioma tupi-gurani, são marcas dessa época, cujo significado é, respetivamente, “entre as águas” e o nome de uma ave preta que possui na cabeça um espículo córneo com 12 centímetros de altura. Por volta de 1570 foi construído um importante porto na praia de Inhaúma para escoar o açúcar e a aguardente produzidos pelos engenhos das adjacências. Há relatos de que a rainha Carlota Joaquina costumava vir de barco até o porto de Inhaúma, após ter adquirido, em 1819, um engenho de cana de açúcar em terras próximas, hoje o bairro Engenho da Rainha. Com a decadência dessas atividades o porto foi perdendo importância até desaparecer no final do século XIX, sobrando uma antiga colônia de pescadores, extinta após sucessivos aterros (Vieira, 2002).

existente no Museu da Maré.

Após a chegada das primeiras famílias, instalou-se um regimento do exército nas proximidades que passou a exercer uma certa fiscalização na região. Diziam ser donos do morro (chegaram a cobrar taxas de ocupação aos seus moradores) e impediam que houvesse melhoramentos na estrutura das habitações. Também o acesso às infraestruturas básicas era reprimido, o que evidenciava as pretensões governamentais daquela época de manter as favelas precárias e provisórias, passíveis de serem erradicadas a qualquer momento<sup>139</sup>. A diminuição de terrenos disponíveis no morro do Timbau, tendência agravada pelo controlo dos militares, fez com que novos moradores passassem a ocupar as suas áreas contíguas, dando origem à Baixa do Sapateiro e, em seguida, ao Parque Maré. Com o fim da oferta de terrenos nas suas margens secas, o processo de expansão transferiu-se para as áreas pantanosas da baía de Guanabara através da construção de palafitas. A estrutura deste tipo de habitação ajustava-se ao ciclo das marés para não ser invadida pelas águas. Os seus alicerces eram formados por quatro estacas verticais de 15 metros fincadas na lama que sustentavam uma base horizontal (constituída de tábuas) a partir da qual as moradias podiam ser erguidas<sup>140</sup>. O processo de formação dessas barracas é melhor explicado pela arquiteta Paola Jacques:

“Os barracos avançavam pelas águas da baía e eram construídos de duas formas distintas: na maioria das vezes, para garantir ao terreno uma área maior, a habitação era erguida na frente do 'terreno', o banheiro nos fundos, a vários metros de distância, e entre eles eram construídas pontes de madeira sobre as águas; os mais pobres, sem recursos para fazer o banheiro, erguiam seu barraco encostado ao vizinho, para poder utilizar a sua ponte.” (2002:36)

Até hoje, algumas das confusas ruelas das localidades da Baixa do Sapateiro e do Parque Maré seguem os traçados das pontes de madeira que conectavam as antigas palafitas. Os aterros eram feitos em regime de mutirão<sup>141</sup> pelos moradores, de forma a contrariar os movimentos da maré, utilizando-se carvão e diversos tipos de materiais de demolição. Os

---

<sup>139</sup> Diante desse forte autoritarismo, os residentes do morro do Timbau criaram, em 1954, uma das primeiras associações de moradores em favelas do Rio de Janeiro (Jacques, 2002).

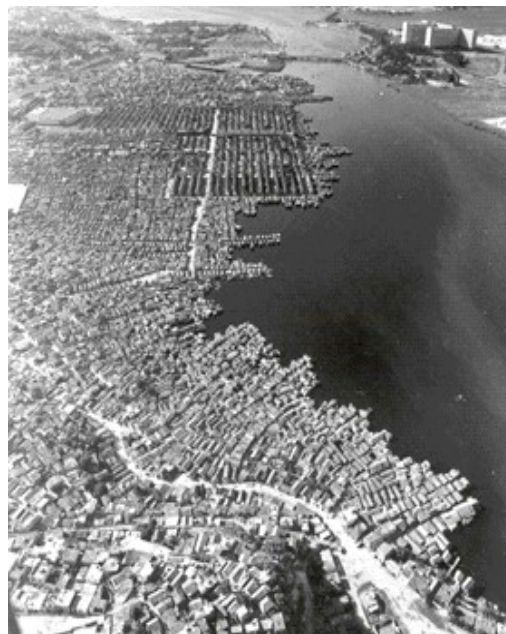
<sup>140</sup> Não é difícil perceber o porquê da escolha “Maré” para o nome do bairro. A centralidade da baía de Guanabara (e dos ciclos das suas marés) na vida da população era total e influenciava desde o modo de edificação das moradias até as práticas quotidianas e laborais, existindo uma forte presença de pescadores em décadas anteriores (Vieira, 2002).

<sup>141</sup> O mutirão é uma mobilização coletiva não remunerada para alcançar um determinado fim que beneficia todos. Muito comum nas favelas cariocas, o regime de mutirão foi responsável pela implementação de importantes infraestruturas básicas nesses territórios.

moradores aproveitavam o facto de trabalharem na construção civil e estarem perto da Avenida Brasil para construírem aterros a partir do entulho que traziam ou era deixado pelos camiões na entrada do bairro (Vieira, 2002).



**Figura 6: Ponte sobre as palafitas da Maré (década de 1960). Fonte: Arquivo Orosina Vieira do Museu da Maré**



**Figura 7: Vista aérea da Maré (década de 1960). Fonte: Arquivo Orosina Vieira do Museu da Maré**

As péssimas condições de habitabilidade dessa época tornavam a vida dos moradores extremamente difícil. Moradores mordidos por ratos e crianças magoadas por caírem das pontes de madeira nas águas poluídas da baía de Guanabara eram casos frequentes. No princípio, a energia elétrica era raridade para os moradores dessas favelas, e esse serviço passou a ser obtido através de ligações clandestinas, o chamado “gato”. A rede de esgoto era inexistente ou implementada pelos próprios moradores em mutirão. A água era recolhida de pequenas bicas clandestinas na Avenida Brasil e trazida até às casas pelo “rola-rola”, um sistema criado pelos próprios moradores que consistia em armazenar a água em barris e latões envoltos em pneus, puxados por uma alça de ferro (Vieira, 2002). A repressão da Guarda Municipal era constante, e os moradores viviam sob a permanente ameaça de perderem as suas casas. Apesar das proibições, a população resistia e ia reconstruindo os barracos derrubados.

A insegurança aumentou ainda mais a partir de 1964, ano do golpe que derruba o governo eleito e implanta uma ditadura militar. Um dos traços que caracterizou o período da ditadura foi a opção pela extinção definitiva das favelas, quando o voto desses moradores deixou de ter relevância. Para implementar uma política única para as favelas e proceder a remoções em massa, o governo federal criou a CHISAM (Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio), para atuar em conjunto com a COHAB (Companhia de Habitação Popular). Ambas as instituições foram as grandes responsáveis pelo programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro que, entre 1968 e 1975, realojou mais de 100 mil pessoas em conjuntos habitacionais, destruindo cerca de 60 favelas (Burgos, 2006).

As favelas da Maré surgiram através de diferentes processos de ocupação. O movimento de ocupação do Parque Rubens Vaz e Parque União deu-se em meados de 1950 e foi espontâneo, com famílias a aproveitar parte de um aterro feito nas margens da Avenida Brasil para construir as suas casas. A invasão do terreno realizou-se durante a noite para evitar que os ocupantes fossem despejados pela polícia. Para aumentar a altura do terreno e reduzir a hipótese de o mar invadir as suas casas, os novos moradores adicionaram mais uma camada de aterro. No Parque União a ocupação foi planeada pelo advogado Margarino Torres, ligado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), que demarcou os lotes e os arruamentos no final da década de 1950. As ruas largas e paralelas entre si, a pouca incidência de becos e vielas e o

maior tamanho dos lotes das casas indicam as intenções deste advogado, que desejava criar um bairro proletário com boas condições de habitabilidade. O nome Parque União advém das várias lutas que ocorreram contra as ameaças de remoção feitas pelo Estado (Vieira, 2002).

A Nova Holanda teve um processo de ocupação completamente distinto dos anteriores, pois foi projetada pelo poder público, na década de 1960, para ser um Centro de Habitação Provisório (CHP). Construída sobre um imenso aterro ao lado do Parque Maré – cuja dimensão, de tão grande, influenciou o próprio nome –, os seus moradores vieram de várias favelas removidas pelo Estado: Esqueleto, Morro do Querosene, Praia do Pinto e Morro da Formiga. Sob a alçada do recém-eleito governador Carlos Lacerda, intensificava-se a política remocionista, tendo sido criada a COHAB com recursos do BNH para pôr em prática um programa massivo de construção de conjuntos habitacionais e CHPs a serem ocupados por moradores de favelas (Perlman, 1977). Semelhante aos antigos Parques Proletários do tempo de Getúlio Vargas, o CHP da Nova Holanda servia como centro de triagem de “favelados”, removidos em massa das áreas ricas da cidade, para serem reeducados e aprenderem cuidados básicos de higiene e “hábitos mais civilizados e urbanos” (Jacques, 2002:40). Segundo esta ideologia, bastava remover a população das favelas para moradias adequadas de baixo custo que a sua incorporação na sociedade moderna e civilizada estaria garantida (Zaluar, 1985). A Fundação Leão XIII era responsável pelo bom uso das moradias, geria o processo de transferência de moradores de favelas para os CHPs, exercendo uma atitude intimidatória e controladora sobre os residentes. Sob a justificativa de serem habitações provisórias, as casas foram construídas em madeira, e as autoridades não permitiam que os seus moradores fizessem melhorias. No entanto, o que era para ser provisório tornou-se definitivo (foram poucas as famílias realojadas para conjuntos habitacionais), tendo ocorrido uma rápida deterioração das moradias.

Com a falência dessa política habitacional, no contexto de uma maior abertura política (que culminaria com o fim da ditadura militar), a partir do final da década de 1970, os moradores passaram a alterar a arquitetura e estrutura das suas casas<sup>142</sup>. Num primeiro momento, as antigas casas de madeira foram substituídas por casas de alvenaria e, depois,

---

<sup>142</sup> Como inicialmente o Estado proibia qualquer tipo de melhoria, algumas reformas foram feitas de forma clandestina no interior das residências. Com o fim dessa proibição, essas remodelações apareceram “da noite para o dia”, porque os moradores limitaram-se a retirar as velhas madeiras que envolviam as casas (Vieira, 2002).

vieram os chamados “puxadinhos” (extensão das casas até aos limites da calçada) ou a construção de lajes, para fazê-las crescer verticalmente, de acordo com as condições financeiras do proprietário. Atualmente, as antigas casas do CHP já não existem, e a heterogeneidade de construções (em altura, arquitetura ou tamanho) tornou as diferenças entre a Nova Holanda e as favelas vizinhas quase impercetíveis, a não ser pelo traçado simétrico das suas ruas.

Foi a partir do Projeto Rio que se iniciou uma mudança no paradigma da política habitacional brasileira, quando o governo federal passou a optar pela urbanização das favelas. Desenvolvido na fase final da ditadura militar, esse projeto tinha a finalidade de sanear toda a orla da baía de Guanabara e previa a remoção de todo os moradores das favelas da Maré para conjuntos habitacionais. No entanto, a mobilização dos moradores contra o autoritarismo na definição e implantação do projeto impediu que as remoções fossem generalizadas, limitando-se às palafitas da região. Essa população foi transferida para conjuntos habitacionais (Vila do João, Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro e Conjunto Esperança), construídos sobre um grande aterro na baía de Guanabara.

As transformações da Maré a partir do Projeto Rio foram gigantescas. Não só se generalizaram infraestruturas urbanas, como se conseguiu que centros de saúde, escolas, praças e áreas de lazer fossem construídos. Mas o não cumprimento de certas diretrizes acordadas (a regularização da propriedade de terrenos é uma delas), a exclusão da sua população na participação do projeto e o atraso na conclusão das obras impulsionaram a organização dos moradores. Alguns deles formaram grupos de oposição às direções tradicionais das associações de moradores, e formou-se a Comissão de Defesa das Favelas da Maré (CODEFAM). Essas organizações tiveram um papel fundamental como veículo de pressão sobre os organismos públicos para que as promessas fossem cumpridas.

### **4.3 Fazendo cidade na Maré**

Se o Projeto Rio significou, em termos gerais, uma melhoria considerável na qualidade de vida dos moradores da Maré, muitos problemas não foram solucionados e outros foram criados. A urbanização com baixos padrões de qualidade como solução para enfrentar a desigualdade urbana teve como consequência a renovação de muitos dos problemas que o

Estado queria solucionar (Rosa, 2009). Um dos mais graves prende-se à má qualidade das habitações construídas, o que obrigou a maioria das famílias a empreender reformas que tornassem as casas menos desconfortáveis. Como recorda Lourenço, morador da Vila do João desde os 12 anos, quando saiu de uma palafita na Baixa do Sapateiro:

“As casas eram péssimas. O telhado de amianto retinha muito calor. As paredes não tinham reboco, e a pintura era feita diretamente sobre o tijolo.” [Lourenço, *Jornal O Globo*, 11 de Maio de 2011<sup>143</sup>]

A criatividade dos moradores ao modificar e expandir (para cima e para os lados) as residências serviu não só para aumentar o bem-estar da família (que estava a crescer), mas também para gerar renda. Em muitos casos, os anexos construídos abrigam comércios informais, podendo também ser vendidos ou arrendados a outros núcleos familiares. Sem projeto prévio, a ampliação das casas segue a lógica da autoconstrução, mesmo nos conjuntos habitacionais projetados pelo Estado. Daí a eterna mutação e a aparência inacabada da maioria das moradias<sup>144</sup>. Tais lógicas evidenciam a incapacidade de arquitetos e urbanistas em incorporar a “cultura construtiva” dos habitantes das classes populares, acostumados a serem eles próprios a construir a sua casa. Alguns autores consideram ter havido um processo de “favelização” nos conjuntos habitacionais da Maré (tal como noutros realojamentos realizados na cidade), ao menos em termos de reconhecimento social. Afinal, as edificações, as dinâmicas locais e os problemas estruturais têm mais semelhanças com as favelas vizinhas do que com os ditos “bairros formais” (Silva, 2009; Jacques, 2002).

A falta de continuidade das políticas públicas, a sua precariedade e o abandono a que os moradores realojados foram sujeitos são os fatores principais que explicam a “favelização”. É essa a opinião de Marcelo, 34 anos, “nascido e criado” na Maré e morador da Vila do João:

*Houve um conjunto de políticas equivocadas do Estado. A falta de continuidade de políticas públicas de qualidade, por exemplo, os projetos foram muito marcados pela descontinuidade. Você tem a Vila do João, que em 1982 era um projeto-modelo para o Brasil inteiro, que incluía acesso a serviços de qualidade, como água, luz, infraestrutura, ruas asfaltadas, escolas de qualidade. Foi construído um posto de polícia, postos de saúde, existia um projeto de desporto,*

<sup>143</sup> Para mais informações consultar o site: <http://oglobo.globo.com/rio/moradores-enfrentam-condicoes-precarias-em-conjuntos-do-bnh-dificuldades-para-pagar-prestacoes-2770721>

<sup>144</sup> Esse processo não foi tão forte nos conjuntos Esperança e Pinheiro, dada a construção em altura dificultar a alteração na estrutura e arquitetura da edificação.

*lazer, de oferta cultural, muito legal. Como não era um projeto de Estado, mas um projeto de governo, com a saída daquele governo as propostas e a política pública foram abandonadas. (...) Você teve aqui a mão do Estado, mas o Estado abandona, e, quando ele sai, deixa em aberto a entrada de outros grupos que querem dominar, e o grupo que vem com mais força nessa disputa pela dominação do território é o grupo armado, é o tráfico de drogas. A violência é o resultado da fragilidade das políticas públicas, mas também do abandono do Estado, de uma política de saúde ruim, de uma política de bem-estar social muito ruim, de uma política habitacional muito ruim, de um conjunto de políticas precárias que acaba resultando no que a gente vê hoje, uma grande quantidade de traficantes, de idades entre 15 a 25 anos, uma juventude negra que mora aqui, que muito mais por falta de oportunidades acaba achando no tráfico uma possibilidade de ascensão social. [Marcelo, 34 anos. Entrevista, 12 de janeiro de 2010]*

A opção pela urbanização das favelas, favorecida pela democratização do sistema político, inaugurou um conjunto de ações, na década de 1980, destinadas a dotar as favelas de serviços básicos e equipamentos sociais. O culminar dessa mudança foi o Programa Favela-Bairro, inaugurado em 1994, que passa a dar uma resposta global às questões da urbanização das favelas, substituindo as intervenções pontuais e pouco articuladas (Burgos, 2006). Hoje em dia, grande parte das favelas do Rio de Janeiro foi alvo de algum tipo de investimento estatal e comunitário, e houve melhorias significativas na vida dos habitantes de favelas, o que é facilmente perceptível no caso da Maré.



**Figura 8: Maré nos dias de hoje**

Embora a Maré seja indiscutivelmente um bairro popular, cuja população é formada por



famílias com renda abaixo da média dos moradores da cidade do Rio de Janeiro<sup>145</sup>, aqueles que ainda pensam as favelas enquanto *locus* exclusivo da pobreza e ausência do Estado surpreendem-se quando entram no bairro. A generalidade das suas casas é de alvenaria e provida de serviços básicos – água, eletricidade, esgoto –, são raras as ruas não pavimentadas e há um conjunto de equipamentos públicos à disposição dos moradores: 16 escolas (das quais 4 são de ensino médio), cinco creches, sete postos de saúde, uma Unidade de Pronto Atendimento (UPA), um posto de atendimento da Companhia de Limpeza Urbana (CONLURB), um da Companhia de Águas e Esgoto (CEDAE), um Centro Comunitário de Defesa da Cidadania, a Vila Olímpica da Maré, a Lona Cultural Municipal Herbert Vianna, o Centro de Artes da Maré, o Museu da Maré, o Piscinão de Ramos (praia artificial formada por uma piscina pública de água salgada), um Batalhão da Polícia Militar, inúmeras ONGs de apoio social e recreativo, etc. (Silva, 2009).

A existência de pequenos e médios comerciantes no bairro, ou mesmo de indivíduos que se tornaram proprietários de vários imóveis, muitos dos quais fizeram da verticalização das suas casas um bom negócio, nega as teorias que generalizam para todos os moradores das favelas o estatuto de pobreza. Há uma classe média baixa emergente na Maré. Basta entrar nalgumas residências e ver os eletrodomésticos novos, as grandes televisões (algumas de plasma) e a qualidade dos seus acabamentos internos. Muitos têm Internet e televisão por cabo (mais baratas por serem clandestinas), o que realça o importante mercado de bens e serviços que as favelas passaram a abrigar. A presença de muitos estudantes universitários na Maré é outro dado que ajuda a desmistificar as representações hegemônicas sobre as favelas<sup>146</sup>. Deste modo, já não se pode pensar nos moradores das favelas, designadamente na Maré (conjunto de favelas com melhores equipamentos e infraestruturas que a maioria), como pertencentes, exclusivamente, às classes mais baixas da sociedade, sob pena de não compreender os inúmeros processos de mudança que a pobreza e a habitação atravessaram nas últimas décadas no Brasil. Apesar dos fortes investimentos na Maré (principalmente em

<sup>145</sup> No Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) municipal, realizado com mais de uma centena de bairros, a Maré estava na quarta pior posição. Para mais informações consultar: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/portalgeo/index.asp>

<sup>146</sup> O aumento significativo do número de estudantes universitários na Maré está associado à dinamização de cursos pré-vestibular por algumas das ONGs que atuam no bairro, cuja presença cresceu vertiginosamente a partir da década de 1990, ajudando a ampliar as oportunidades oferecidas à sua população. Atualmente, entre 5 a 6% dos habitantes do bairro chegaram à universidade contra menos de 1% no fim da década de 1990, segundo Jailson Silva, um dos idealizadores desse cursos.

termos urbanísticos) foram poucas as políticas públicas voltadas para a geração de renda, para o estímulo da economia local ou que garanta um ensino de qualidade. A escola pública continua precária, o micro-crédito não é garantido pelo Estado, os cursos de formação profissional são reduzidos e as opções culturais limitadas. Como explica Jailson Silva, coordenador do Observatório de Favelas<sup>147</sup>, uma das instituições de referência da Maré:

*Nós tivemos uma interferência muito forte, urbana, mas foi um investimento num lugar sem gente, não se investiu nas pessoas. Nós temos muitos equipamentos, temos 16 escolas, 4 escolas de ensino médio até agora. Mas você não faz um trabalho efetivo de qualidade e de investimento na população. Continua um trabalho muito precário, não tem estímulos para a economia local, não se tem mecanismos de melhoria de renda progressiva, você não tem projetos de desenvolvimentos que levem em conta esse trabalho. A qualidade da escola, os equipamentos culturais, de projetos, muito pouco investimento. Em relação à questão ambiental se fez três grandes conjuntos habitacionais na década de 1990 e não tem uma árvore plantada ali. Você ignora completamente a questão ambiental, e o grau de poluição aqui é assustador.*  
**[Jailson Silva. Entrevista, 20 de setembro de 2011]**

A porosidade entre as favelas da Maré e uma área industrial em notória decadência nas margens da Avenida Brasil é visível para todos os que visitam o bairro. Se algumas fábricas abandonadas foram ocupadas para abrigar novas moradias, outras foram adaptadas para servir de equipamentos culturais à sua população. O aproveitamento desse vazio urbano, decorrente da desindustrialização da região, para desenvolver atividades inovadoras e criativas denota um forte caráter de resistência, afirmando a Maré como um rico território cultural (Vaz, 2010). Neste\* processo, as representações dominantes de ausência, homogeneidade, miséria e criminalidade vinculadas ao bairro são contrariadas, ressignificando-o como espaço heterogêneo, de resistência e potencialidades.

Na figura 9 podemos localizar as ONGs e os equipamentos culturais mais importantes, assim como a antiga zona industrial (mancha amarelo) comprimida entre a Maré e a Avenida Brasil.

---

<sup>147</sup> O Observatório de Favelas é uma instituição com sede na Nova Holanda voltada para a pesquisa e elaboração de políticas públicas dirigidas às favelas e outros espaços de origem popular. Para aceder a mais detalhes consultar a página: <http://www.observatoriodefavelas.org.br>

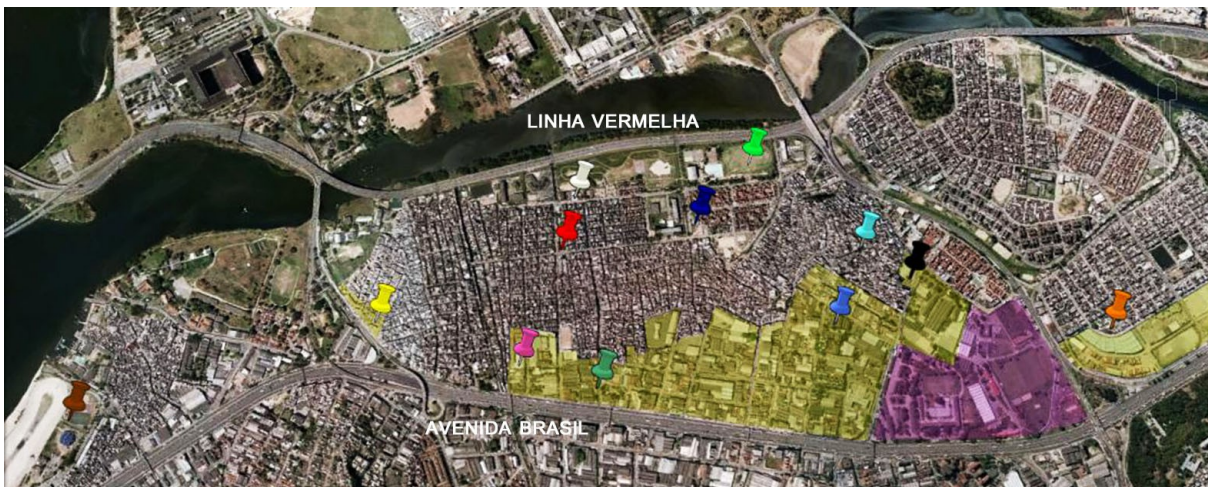


Figura 9: Mapa dos Equipamentos Culturais da Maré. Fonte: CEASM



Antiga zona industrial



Terreno do exército

#### EQUIPAMENTOS CULTURAIS E ONGs



Tecno



Observatório de Favelas



CEASM



Piscinão de Ramos



Luta pela Paz



Capoeira Ypiranga Pastinha



Redes



Vila Olímpica da Maré



Museu da Maré



Centro de Artes da Maré



Lona Cultural Herbert Vianna



Ação Comunitária do Brasil

A explosão de iniciativas culturais formais e informais na Maré, associadas aos múltiplos processos relacionais, políticos e culturais que as atravessam são exemplares das lógicas de “fazer cidade” denominada por Michel Agier (2011:41). A contestação aos discursos de não-civilizado, não-cidadão direcionados àqueles que viveriam numa não-cidade, as favelas, foi acompanhada de intensas lutas da sua população que melhoraram significativamente as condições urbanísticas daquela que já foi uma “cidade nua” (idem:12). Até a década de 1980, as lutas focavam-se nos direitos mais básicos de infraestrutura, dada a extrema precariedade do bairro. Era aquilo que Eliana Silva, diretora da Redes, chamou de 1º geração de direitos da Maré, cuja reivindicação era ter água, esgoto, pavimentação, escola pública, casa de alvenaria, etc. As conquistas nesse período foram tremendas, e levou a que nas décadas seguintes o

trabalho de organização e mobilização comunitária privilegiasse outras demandas de direitos. Instituições culturais e equipamentos urbanos foram criados, naquilo que se configurou a 2º geração de direitos: acesso à cultura, lazer, desporto, educação de qualidade, oficinas artísticas e profissionais. Para Eliana Silva e Jailson Silva, o que estaria em pauta na Maré atualmente seria uma 3º geração de direitos, mais ligada ao reconhecimento da diferença individual e da condição cidadã: direito a ser negro, homossexual, direito das mulheres, liberdade religiosa e, principalmente, a questão da segurança pública.

#### **4.4 “Você está na Área do Vermelhão.” Fronteiras da Maré**

Tinha pouco mais de dois meses de trabalho de campo na Maré quando cometi um erro grosseiro que por pouco não pôs em causa a realização desta pesquisa. Abordado por uma pessoa ligada ao tráfico de drogas, acabei por, involuntariamente, violar um dos códigos de conduta vigentes no bairro. A minha inabilidade para lidar com a disputa territorial entre diferentes fações do tráfico levantou suspeitas sobre os motivos da minha presença na Maré, o que, felizmente, foi solucionado com um rápido “desenrolo<sup>148</sup>”. Caso contrário, as minhas sucessivas visitas ao bairro teriam de ser suspensas em função de uma desconfiança que poderia resultar, inclusive, em punições corporais. A seguir narro a minha desastrada experiência.

Após uma breve visita a uma quitinete (casa de pequenas proporções, geralmente um T0) onde pretendia morar, caminhava sozinho pela localidades da Nova Holanda e Parque Rubens Vaz para me familiarizar com as suas ruas e vielas. Nessa tarde também tinha intenções de visitar o CEASM e o Museu da Maré, instituições que funcionam no morro do Timbau. Esta favela localiza-se na outra extremidade do bairro, a meia hora de distância (a caminhar) de onde me encontrava. Subitamente, ouvi fogos de artifício próximos de mim. Este sinal de alerta invoca em qualquer favela controlada pelo tráfico duas situações possíveis: uma operação policial ou uma tentativa de invasão de quadrilhas rivais. Entrei a correr numa loja de artigos para animais de estimação para me proteger de possíveis confrontos armados, e a atendente explicou-me que um “olheiro<sup>149</sup>” teria visto um carro da polícia nas proximidades,

---

<sup>148</sup> O “desenrolo” é o termo utilizado pelos moradores de favelas para resolver situações de conflito ou certas conversas com os integrantes do tráfico de drogas com vista a evitar mal-entendidos e, conseqüentemente, punições corporais (Leite, 2008:131).

<sup>149</sup> Integrante do tráfico cuja função é alertar (por via de fogos de artifício ou outros meios) os membros da sua

recomendando-me aguardar na loja. Cinco minutos depois resolvi sair pois o fluxo de pessoas nas ruas do bairro parecia ter retomado a normalidade. Mal dei os primeiros passos fora da loja, um rapaz coxo com a minha idade perguntou-me para onde ia. Embora não estivesse armado, percebi que estava ligado (direta ou indiretamente) ao tráfico de drogas, pois vinha de uma das bancas montadas para o efeito. Tentando não demonstrar qualquer tipo de medo, respondi que caminhava em direção à Nova Holanda, o que o fez retrucar que eu já me encontrava nesta localidade. Constrangido, perguntei se era “tranquilo<sup>150</sup>” seguir caminho. Ele disse que sim para, em seguida, voltar a fazer a mesma pergunta. Respondi:

- *Estou indo para o Timbau, você sabe qual o melhor caminho para ir para lá?*
- *Vai fazer o quê lá? Sabe que você está na área do “Vermelhão”? Vai fazer o quê lá?*
- *Vou ao CEASM conhecer o trabalho que eles desenvolvem e visitar também o Museu da Maré, onde existe uma exposição sobre a história do bairro e...*
- *Tá maluco dizer que vai para lá rapá! Aqui é Vermelhão e lá é Terceiro. Você é da onde?*
- *Sou de Niterói.*
- *Tá maluco em dizer que vai para lá! Eu te levo lá.*
- *Tá tranquilo, eu chego lá. O melhor é ir pela Avenida Brasil né? É “sujeira” [perigoso] ir pela Rua Principal até a Baixa do Sapateiro?*

**[Diário de Campo, 4 de setembro de 2009]**

O rapaz concordou comigo e referiu que pela Avenida Brasil era melhor, pois poderia ser perigoso atravessar áreas fronteiriças. Um jovem aproximou-se de nós a discordar, afirmando que era “na boa” ir “por dentro”. Despedi-me dos dois apressadamente e disse que iria em direção à Avenida Brasil. Antes disso o rapaz coxo me alertou:

- *Nunca diga que vai ao Timbau senão ainda percebem errado.*
- *Tem razão sangue bom [companheiro]. Dei mole [errei].*

**[Diário de Campo, 4 de setembro de 2009]**

Segui em direção à Avenida Brasil aborrecido pela minha falta de astúcia. Afinal, como carioca, deveria ter consciência de que é indispensável evitar qualquer referência aos grupos e territórios rivais em favelas onde existe tráfico de drogas, sob pena de haver uma má interpretação de consequências imprevisíveis.

---

quadrilha sobre as operações policiais e tentativas de invasão de grupos rivais.

<sup>150</sup> Esta palavra é muito utilizada pelos moradores das favelas cariocas para referirem-se à inexistência de confrontos armados. Quando o ambiente não está “tranquilo”, convém tomar muito cuidado.

A violência física (ou mesmo a morte) infligida a suspeitos de serem investigadores da polícia ou espiões de quadrilhas rivais não é rara, o que se coaduna com os confrontos sangrentos pelo monopólio da venda de drogas no bairro ou associados à repressão do Estado. Este contexto de perigo exige do pesquisador cuidados especiais que permitam o cálculo dos riscos envolvidos nas suas idas e vindas a campo, antecipando-se a possíveis imprevistos. Ser capaz de localizar as áreas fronteiriças das quadrilhas em disputa, tal como perceber quando há operações da polícia são conhecimentos valiosos que diminuem a exposição do pesquisador aos perigos. “Saber entrar e saber sair” são procedimentos metodológicos essenciais nas áreas dominadas pela criminalidade como bem explicou Alba Zaluar. (2009:566). A compreensão das hierarquias e rivalidades que compõem as “sinuosas” regras elaboradas pelo tráfico de drogas é outro elemento importante a reter, de modo a não perturbar ou levantar suspeitas desnecessárias a traficantes locais.

A Maré não é só dividida em diferentes favelas – com histórias de ocupação bastante originais –, mas também em áreas de influência das várias fações do tráfico de drogas. Basta entrar na Maré para notar a presença de bandos armados, sempre atentos à chegada da polícia e à presença de quadrilhas inimigas “em seu território”, e pressentir a conflitualidade a que estão submetidos os seus moradores. Mas os conflitos não podem ser atribuídos exclusivamente às quadrilhas criminosas, pois a polícia é um importante agente na promoção da violência e no sentimento de insegurança que daí advém. Na opinião de muitos moradores, a polícia realiza investidas sem qualquer planeamento, desencadeando tiroteios que não raras vezes provocam a morte de residentes que nada têm a ver com o tráfico. Roseny, vice-presidente da Associação de Moradores da Nova Holanda, aponta a polícia como a principal culpada pela insegurança dos moradores:

*Quem promove a insegurança aqui é poder público, porque aqui só tem problemas quando a polícia invade, principalmente com o Caveirão [veículo blindado]. Aí tem problemas. Você está na rua e aí de repente vem o Caveirão, aí vem uma troca de tiros. É aquela coisa. Volta e meia há problemas entre as fações [do tráfico], mas é mais raro, mais esporádico. Agora o Caveirão a qualquer momento entra e pode rolar um tiroteio, e tem épocas que isso é muito frequente. (...) O que o Caveirão promove na questão de dar segurança? O Caveirão vem, passa, atua, dá tiro, aí tem o revide. O Caveirão não tem uma atuação específica, um planeamento: “eu vou lá para fazer isso”. Não tem esse papel, não tem um planeamento. O Caveirão é só uma forma repressora. [Roseny, 52 anos. Entrevista, 12 de janeiro de 2010]*

Para tentar evitar o ingresso do Caveirão, traficantes do Parque União abrem enormes

buracos nas entradas da favela, pondo por cima estreitas placas de ferro para que apenas carros e motas possam circular<sup>151</sup>. A polícia, por sua vez, faz operações frequentes com o objetivo de tapar esses enormes orifícios, abertos novamente assim que as forças de segurança pública abandonam o território.

Não só da droga vive o tráfico. Segundo funcionários de ONGs locais, os traficantes aproveitam o seu poder para controlar o mercado de ligações clandestinas de TV a cabo e Internet (chamados pelos moradores de *TVGato* e *GatoNet*, respetivamente), que proporcionam importantes somas financeiras. Também cobram taxas ilegais aos comerciantes locais, impõem um tributo à venda de botijas de gás e participam nos lucros da venda de imóveis na favela e do transporte alternativo realizado através de carrinhas de dez lugares (chamadas de vans ou kombis) e do serviço de moto-táxi.

Quando iniciei o trabalho de campo, havia três fações do tráfico de drogas a dominar distintas localidades da Maré, além da presença de uma milícia (grupo paramilitar composto por polícias, bombeiros e militares que também exerce um controlo violento e territorial). Para marcar simbolicamente esse controlo, inúmeros graffitis com as abreviaturas das respetivas fações podiam ser vistos nas paredes do bairro – CV (Comando Vermelho), TCP (Terceiro Comando Puro) e ADA (Amigos dos Amigos) –, geralmente acompanhadas das alcunhas de traficantes locais.

Na figura 11 podemos ver as múltiplas localidades da Maré com a indicação de alguns dos seus equipamentos mais importantes. Ao lado, na figura 10, é possível perceber a disposição dos grupos armados nas favelas do bairro, em julho de 2009<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Muitos moradores acabam por sofrer as consequências do uso dessa “tática de guerra”, pois um leve descuido faz com que as rodas dos carros caiam num desses buracos.

<sup>152</sup> A figura 10 foi feita por mim a partir das informações recolhidas durante a pesquisa.

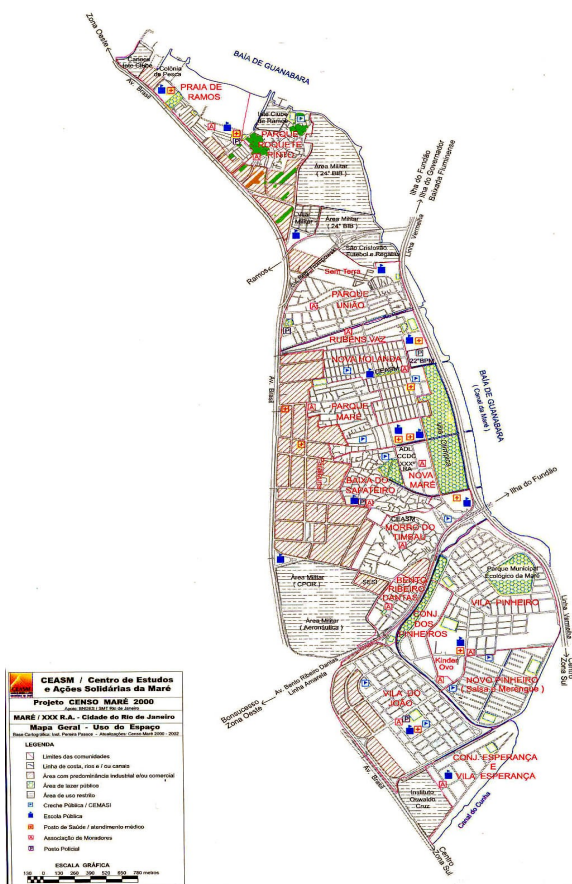


Figura 11: Mapa geral da Maré. Fonte: CEASM

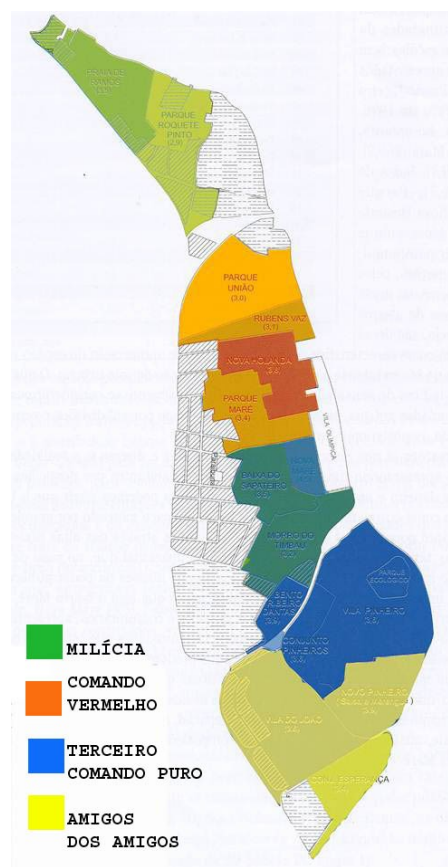


Figura 10: Disposição dos grupos armados na Maré em Julho de 2009

Em verde estão as áreas dominada pelas milícias: Conjunto Marcílio Dias, Parque Roquete Pinto e praia de Ramos. As favelas controladas pela facção Comando Vermelho estão em tom avermelhado: Parque União, Parque Rubens Vaz, Nova Holanda e Parque Maré. O domínio territorial do Terceiro Comando Puro está em azul e abrange a Baixa do Sapateiro, Nova Maré, morro do Timbau, Conjunto Bento Ribeiro Dantas, Vila do Pinheiro e Conjunto Pinheiro. A facção Amigos dos Amigos, por sua vez, está identificada em amarelo e a sua implantação na Maré abarcava as favelas Novo Pinheiro (Salsa e Merengue), Vila do João e Conjunto Esperança.

Os constantes confrontos armados entre traficantes e a ação violenta da polícia produzem fortes condicionamentos na mobilidade e nas redes de amizade dos moradores da Maré, tal como acontece em muitas outras favelas cariocas. Um dos mais evidentes é a dificuldade de



livre circulação pelo bairro. As divisões territoriais impostas pelas diferentes quadrilhas do tráfico forçam grande parte dos moradores, particularmente os jovens, a evitar áreas sob o controlo de bandos rivais. Receiam ser confundidos com membros de uma facção inimiga ou com investigadores da polícia, o que poderia pôr em risco a sua vida. Por outro, sofrem uma submissão, inclusive simbólica, que restringe as suas redes de amizade. A influência que essas quadrilhas exercem sobre os jovens pressiona-os a não se relacionar com outros do mesmo bairro apenas pelo facto de viverem em localidades dominadas por facções diferentes e rivais. Neste processo, o jovem “do lado de lá” é classificado como “alemão”, por outras palavras, uma pessoa não confiável, não merecedora de respeito e malfeitora. A consequência desse processo é a intensificação da “experiência de confinamento territorial” vivida pelos moradores (Machado da Silva 2008:13). O medo reifica-se, e familiares que vivem em lados opostos das fronteiras (do tráfico) evitam frequentar as respetivas casas; o percurso para certas regiões do bairro é alterado de modo a não atravessar áreas fronteiriças; e tradicionais espaços de lazer e de encontro passam a ser evitados, “sufocando” as redes de convivialidade e vizinhança.

Uma das particularidades da Maré que mais me causavam estranheza (e alguma tensão) era a constante circulação de jovens armados, principalmente com fuzil. Os moradores pareciam estar acostumados com isso, o que não significava concordância. Entre as pessoas com quem conversei, a exibição das armas era um dos aspetos mais criticados, tal como a ocorrência de abusos de poder perpetrados pelos integrantes dessas redes criminosas. As chefias que conseguiam minimizar esses problemas costumavam ser mais respeitadas pelos moradores. Ostentar armas tem um significado simbólico que ultrapassa os aspetos associados ao seu uso efetivo, pois é uma forma de demonstrar o poderio bélico da quadrilha local e dissuadir possíveis intenções de invasão da quadrilha inimiga<sup>153</sup>. Além disso, é uma forma de a quadrilha afirmar o seu poder na favela e submeter os moradores a determinadas práticas de regulação social.

A denúncia ou delação do funcionamento do tráfico à polícia ou a grupos rivais – a expressão *emic* nas favelas é “xisnovar” (associada ao termo “X-9”) – constitui a mais grave transgressão à lógica instituída pelas facções criminosas, punida com a morte em grande parte

---

<sup>153</sup> A ação de X-9 (termo “nativo” para espião) para detetar as fraquezas do grupo rival é uma constante na Maré segundo Eliana Silva (2009:189).

dos casos. Roubar ou violar no interior da favela também é proibido, e representa uma afronta direta ao chefe do tráfico local, sendo o autor severamente castigado. Não é por acaso que os roubos, as violações e os furtos são raros na Maré. Se as regras anteriores são muito claras para os moradores, há outras bem menos explícitas. Andar com a camisa vermelha (cor do Comando Vermelho) em favelas cariocas controladas pela ADA ou pelo TCP poderá constituir algum perigo, tal como utilizar certos calções associadas a cada uma das quadrilhas. O código de saudação “é nós” faz uma clara menção ao CV, enquanto a expressão “é a gente” é utilizada pelo TCP e ADA<sup>154</sup>.

Não há regras explícitas na Maré a proibir as pessoas de transitarem por favelas rivais, apenas um forte desincentivo. As histórias de arbitrariedades e fatalidades cumprem um papel decisivo, e operam na difusão do medo e de certos mitos, impulsionadores da autocensura dos moradores. Embora possa existir algum exagero nessas histórias, a maior parte dos jovens da Maré com quem contactei já tinha vivido algum episódio de *stress* associado à circulação no bairro. Um dos casos mais marcantes ocorreu com Mineiro, um jovem negro de 27 anos da Nova Holanda (genro de um dos b-boys da Maré), quase morto por traficantes da Vila do Pinheiro. Ele atravessava a Maré de autocarro (numa das linhas que percorrem o interior do bairro), quando foi interrogado por traficantes da Vila do Pinheiro que, subitamente, entraram no veículo. Perguntaram onde ele morava, ele respondeu que Nova Holanda e, a seguir, foi posto para fora do autocarro violentamente. Mineiro tentava argumentar, dizendo que estava a voltar do trabalho (vestia o uniforme da empresa), que era trabalhador e que nada tinha a ver com o tráfico. Após vários tapas na cara, traficantes mais novos incentivaram a “passar” (matar) o jovem, acusando-o de ser um X-9. Nervoso, Mineiro esqueceu-se de dizer que tinha família na Vila do Pinheiro, o que poderia evitar a tragédia que se anunciava. Seguiram em direção ao valão (canal de esgoto), pois diziam que não queriam deixar o seu cadáver exposto no espaço público. Por sorte, foi reconhecido por um amigo – com quem costumava fazer corridas de moto no Novo Pinheiro – que afiançou tratar-se de uma boa pessoa. A descrição

---

<sup>154</sup> Houve fases em que as quadrilhas rivais do Comando Vermelho (CV) na Maré recomendavam aos seus moradores não usarem roupas vermelhas. No entanto, isso já não existia no período em que realizei trabalho de campo. De acordo com um dos meus informantes, essas fações não tinham como impor essa regra dado o vermelho ser a cor predominante da equipa mais popular do Rio de Janeiro: Flamengo. Tampouco nas favelas dominadas pelo CV detetei qualquer hostilidade do tráfico à cor verde (associada ao TCP). Diferente das cores, os códigos de saudação faziam uma referência muito mais direta a cada uma das fações criminosas, devendo-se evitar o seu uso em territórios inapropriados.

da moto de Mineiro fez com que fosse reconhecida por um dos traficantes, o que o livrou de uma morte estúpida.

Este episódio é ilustrativo das razões que levam a maior parte dos habitantes da Maré a evitar circular nos territórios dominados por quadrilhas rivais, nomeadamente os jovens, mais facilmente expostos aos comportamentos arbitrários e incoerentes desses grupos criminosos<sup>155</sup>. Obrigados a levar a sério as coações do tráfico, os jovens da Maré costumam impor a si próprios um conjunto de procedimentos com vista a reduzir a imprevisibilidade da atuação dessas quadrilhas, cujas regras variam conforme a facção criminosa, o estilo da chefia, as características do indivíduo em causa e a situação específica. A precária estabilidade na regulação das condutas por parte dessas quadrilhas motiva alguns autores a considerar inadequado o uso do termo “leis do tráfico” (Leite, 2008; Farias, 2008). Seria a “sociabilidade violenta” a força inerente de regulação das relações sociais perpetrada pelas facções do tráfico de drogas, cujo sentido de alteridade seria praticamente nulo e a força física a principal referência na coordenação das ações (Machado da Silva, 2008:42).

Desde a minha primeira visita ao bairro, o incidente narrado foi a única ocasião em que fui abordado diretamente por alguém do tráfico, contrariamente ao que eu esperava. Imaginava que nalgum momento do trabalho de campo seria obrigado a justificar a minha presença na Maré. Para evitar más interpretações tomei alguns cuidados especiais. Um deles foi o consentimento do Observatório de Favelas em dizer que era trabalhador ou pesquisador (nunca investigador<sup>156</sup>) dessa ONG, caso fosse confrontado acerca das minhas idas e vindas no bairro, o que nunca foi necessário. Também evitei nas primeiras semanas andar sem a companhia dos jovens do bairro à noite, quando o tráfico se fazia mais presente. Dificilmente cruzava fronteiras entre quadrilhas rivais, preferindo dar a volta (por fora da Maré) via Avenida Brasil, mantendo-me permanentemente “na atividade” (expressão local para “atento”) a possíveis incursões da polícia ou de quadrilhas inimigas. Aprendi com os b-boys do bairro a distinguir o som dos confrontos armados das meras demonstrações ou testes de armas<sup>157</sup>, e valia-me de diferentes estratégias para entrar e sair do bairro: consultava os jornais

<sup>155</sup> As mulheres, os idosos e certas atividades profissionais (professor, carteiro, pastor, funcionários de ONG) têm mais liberdade de transitar por essas áreas. Desfrutam de uma maior legitimidade de circulação e o risco de serem acusados de espião quase não existe.

<sup>156</sup> A palavra “investigador” está associada à investigação policial no Brasil, uma carreira da qual eu queria estar o mais distante possível.

<sup>157</sup> Diferente dos testes de armas e treinos dos traficantes, nos tiroteios entre grupos rivais ou contra a polícia o

da Internet para saber se havia alguma operação policial em curso, tentava detetar possíveis alterações nas rotinas e fluxo dos moradores nas imediações da Maré que indiciassem algum perigo, ou perguntava mesmo aos transeuntes ou aos meus informantes se o “ambiente estava tranquilo”.

À medida em que fui ganhando confiança e visibilidade – os jovens do tráfico viam-me constantemente na companhia dos b-boys da Maré –, passei a caminhar sozinho à noite, ao mesmo tempo que explorava novos territórios. Rapidamente tive de fazer um recorte do meu campo de observação, dada a imensidão do bairro e a constante tensão entre favelas controladas por quadrilhas inimigas. Em função da localização dos treinos de break dance e da morada de alguns dos principais dançarinos priorizei o trabalho de campo nas áreas controladas pelo Comando Vermelho, nomeadamente a Nova Holanda e o Parque União.

Penso que a minha entrada e circulação na Maré foram facilitadas por três componentes enfraquecedores dos mecanismos de controlo e censura por parte das quadrilhas do tráfico. A primeira prende-se com as características da Maré, cuja grandiosidade e intensa circulação de pessoas (moradores ou não) torna impraticável uma vigilância personalizada dos transeuntes. Diferente de favelas onde atuam poucas ONGs, os traficantes da Maré (da Nova Holanda em particular) estavam acostumados com a presença de pessoas de outras partes da cidade: trabalhadores de ONGs, professores, comerciantes e fregueses que aproveitam a farta oferta de produtos e serviços a preços módicos<sup>158</sup>. Em segundo lugar, as minhas feições e roupas evidenciavam que eu não era morador da Maré, tampouco de outra favela. A minha origem social de classe média era expressa pelo meu corpo, designadamente através do meu tom de pele (mais claro que o da maioria) e do uso de roupas diversas e de melhor qualidade, uma diferença de classe que acabou por minorar possíveis suspeitas de que eu pudesse pertencer a quadrilhas rivais. Creio que se eu fosse negro teria tido muito mais problemas com o tráfico e a polícia<sup>159</sup> pois mais facilmente me encaixava no estereótipo: preto/pobre/favelado =

---

som que se ouve não é uniforme devido à utilização de armas e munições de diversos calibres: metralhadoras, fuzis, pistolas, escopetas e granadas.

<sup>158</sup> De acordo com alguns membros de ONGs estabelecidas na Maré, os traficantes locais estariam habituados a ver pessoas de fora a circular pelo bairro, característica que não é tão comum noutras favelas dominadas por quadrilhas criminosas. Mesmo dentro da Maré existem diferenças no modo como o controlo e a violência do tráfico é exercido, variando conforme as quadrilhas e as suas lideranças.

<sup>159</sup> Em relação à polícia só fui parado uma única vez. Felizmente não era uma operação de combate ao tráfico, pois os poucos policiais apenas procuravam um suspeito numa das casas da entrada da favela. Fui rapidamente revistado, viram os meus documentos e fizeram algumas perguntas sobre o que estava lá a fazer. Respondi que

bandido. Por último, a minha ligação com um grupo de jovens reconhecido e facilmente identificável – as indumentárias coloridas e espalhafatosa dos b-boys contrastam com as roupas usuais na Maré (limitada a bermuda, chinelo e t-shirt simples) – favoreceu a minha associação à “galera do hip hop”, como era conhecida pelos jovens do tráfico. Portanto, eles não precisaram me abordar para saber quem eu era e o que estava a fazer no bairro. As respostas estavam estampadas no meu rosto, na minha roupa e naqueles que eu acompanhava<sup>160</sup>.

#### 4.5 “O Iraque é aqui. O povo tá com medo.” Resistência e mobilização na Maré

*Eu nunca tive em Bagdade, eu nunca tive na Bósnia, nunca tive no Afeganistão, mas eu imagino que lá seja a mesma coisa. São ações de guerra mesmo: gritaria, estouro de granada, tiros de fuzil, gente gritando, dizendo que não sei quem morreu, gritos de que um vai matar o outro. Na minha rua, próximo da minha casa, o meu amigo (vizinho) teve a casa fuzilada. É um clima de guerra mesmo, mas que não chega a ser uma guerra propriamente dita. [Marcelo, 34 anos. Entrevista, 26 de novembro de 2009]*

Por cerca de cinco meses ocorreram intensos conflitos na Maré entre duas fações do tráfico de drogas, em 2009, que resultaram em mais de quarenta pessoas mortas (muitas delas sem qualquer envolvimento com a criminalidade), segundo informações de ONGs do bairro. Vivia-se tempo difíceis, principalmente para os moradores da Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro, Vila do João, Salsa e Merengue e Conjunto Esperança, encurralados pelos confrontos armados entre as quadrilhas ADA e TCP, rivais na disputa por território. Embora a violência não fosse novidade na Maré, houve uma intensificação a partir do final de maio de 2009, quando traficantes do TCP ampliaram o seu domínio às localidades da Vila do Pinheiro e do Conjunto Pinheiro. Praticamente “da noite para o dia”, estas favelas amanheceram sob um novo jugo. Integrantes da ADA, expulsos dessas localidades após intensa troca de tiros, concentrar-se-iam nos demais territórios que controlavam, na tentativa de assegurar o que lhes restava e recuperar o que tinham perdido<sup>161</sup>. Para muitos moradores do bairro, a atuação da polícia nesse incidente não foi de neutralidade, tampouco de confrontação contra as partes

---

era morador de Niterói, fazia parte do Observatório da Favela e que realizava uma pesquisa para a Universidade sobre os jovens do hip hop do bairro, tendo sido rapidamente liberado.

<sup>160</sup> Contudo, soube que traficantes locais fizeram perguntas sobre mim para alguns dos jovens que eu acompanhava no bairro.

<sup>161</sup> No período em que iniciei o trabalho de campo (junho de 2009), esses confrontos já tinham começado. A distribuição dos grupos armados nos territórios da Maré nessa altura pode ser visualizada no mapa 4.4.

envolvidas. Denunciavam a polícia pelo suporte a uma das quadrilhas envolvidas (TCP) que, com o apoio do Caveirão, teria alterado a correlação de forças e despoletado os terríveis confrontos armados que se seguiram<sup>162</sup>. Teria início uma das épocas mais sangrentas da história da Maré.

A minha entrada no bairro foi marcada por esse clima de medo e tensão. Nas primeiras semanas de trabalho de campo não ousei visitar as localidades em disputa, palco de intensos tiroteios e arbitrariedades. Recebia notícias sobre o desenvolvimento desta “guerra” através de Marcelo, um pesquisador (geógrafo) do Observatório de Favelas e morador da Vila do João. Aliás, foi ele que me alertou sobre a inexactidão do emprego da palavra “guerra” para descrever o quadro de violência que se vivia:

*Não é uma guerra. Guerra para mim são dois inimigos que não têm qualquer diálogo. Se você tem a participação da polícia, se você tem a participação de agentes públicos, se você tem a corrupção não há guerra. Na verdade você tem confrontos de grupos armados pelo controle de território. (...) Senão os caras vão começar a pensar que se isso é uma guerra, a baixa civil é aceitável: é um efeito colateral. Aí você vai ver o secretário [da política de segurança pública do Estado] a dizer, quando confrontado com a morte de cinco moradores: “Não, mas é um efeito colateral, são baixas civis, é uma guerra”. Acaba por justificar a militarização da favela. [Marcelo, 34 anos. Entrevista, 26 de novembro de 2009]*

Após a invasão da Vila do Pinheiro e do Conjunto Pinheiro, houve um impasse no embate entre as duas quadrilhas rivais, e a violência subiu de tom nas demais localidades (ainda) sob o domínio da ADA: Vila do João, Salsa e Merengue e Conjunto Esperança. Durante alguns meses, os grupos criminosos disputaram a hegemonia desses territórios, e os confrontos armados deixaram de ser excepcionais, alterando profundamente a rotina dos moradores. Parte do comércio local teve de fechar ou mudar de localização, o lazer e o convívio nas ruas do bairro passaram a ser evitados, os desmandos dos traficantes aumentaram significativamente, tal como o número de vítimas de “balas perdidas<sup>163</sup>”. Para tentar responder a essa situação insustentável moradores, entidades do bairro (ONG's, Igrejas e outras instituições) e militantes de organizações de direitos humanos juntaram-se com o objetivo de organizar uma manifestação pela paz.

As reuniões de preparação dessa manifestação foram na Associação de Moradores da Vila

---

<sup>162</sup> Esta versão dos acontecimentos pode ser lida em vários jornais e blogs. Um exemplo é a notícia: <http://extra.globo.com/casos-de-policia/caveirao-servico-do-traffic-na-mare-297199.html>

<sup>163</sup> Este termo refere-se aos disparos de armas de fogo cuja procedência é desconhecida.

do João, reunindo entre 20 a 30 pessoas, na sua maioria residentes do bairro. Eliana Silva (diretora da ONG Redes) era umas das lideranças neste processo, que também contou com outros representantes do “mundo associativo” da Maré. A manifestação que se iria organizar chamar-se-ia “Ato pela paz. Outra Maré é Possível. Pela Valorização da Vida e o Fim da Violência”, e ocorreria no dia 20 de setembro (sábado) de 2009 a partir das 8 horas da manhã. Na primeira reunião em que participei, a maior parte da discussão centrou-se na formulação do texto dos panfletos que iriam ser distribuídos no bairro, abrindo-se uma polémica sobre a inclusão ou não da menção ao assassinato de dois jovens pela polícia, meses antes da conflagração do conflito então vivido. Uma das participantes não concordava com essa referência, passível de associar a manifestação em causa sobretudo à violência policial. Dizia que a prioridade era denunciar os confrontos entre as quadrilhas do tráfico, responsáveis pela morte de aproximadamente vinte pessoas apenas no mês de junho. A maior parte dos presentes concordou com essa perspectiva, e passou-se a discutir se mencionariam ou não a frase “conflito entre os traficantes”. A alternativa era utilizar apenas a palavra “conflito”, subentendendo-se o resto da mensagem. Um dos jovens presentes não concordava com retirar a palavra “traficante”, até que uma moradora respondeu com grande naturalidade:

*Porque a gente tem medo! E depois que moradores irão à manifestação se falarmos dos traficantes?! Os moradores pensam: “eu vou falar mal deles? Não vou à manifestação não”.*  
**[Diário de Campo, 4 de setembro de 2009]**

Este era um assunto polémico, e várias pessoas quiseram intervir, falando ao mesmo tempo. Eliana acabou por tomar a palavra e encaminhar a discussão:

*Nós estamos nos reunindo aqui não é por causa deste conflito específico que saiu de qualquer limite do aceitável. Mas porque queremos construir um movimento que discuta outro tipo de segurança pública aqui para a Maré. Não queremos ocupações policiais como a que foi feita nas favelas do Alemão que não trouxe nenhuma segurança aos moradores, só terror e abusos.*  
**[Eliana. Diário de Campo, 4 de setembro de 2009]**

Todos aceitaram que o texto do panfleto não fizesse qualquer referência ao tráfico, com o objetivo de garantir a segurança e a participação dos moradores no evento. Mas que iria haver alguma alusão contra intervenções policiais abusivas e violentas. Outro ponto importante da reunião relacionou-se com um tema sensível: como iriam mediar o evento com a polícia e as quadrilhas locais do tráfico? Com a primeira instituição seria mais simples, e optou-se por

mandar um ofício ao Batalhão da Polícia Militar que funcionava na Maré para comunicar a manifestação, além de irem duas pessoas pessoalmente avisar. A preocupação principal residia no medo de que a polícia aparecesse na manifestação, o que provocaria tiroteio e o encerramento do mesmo. Falou-se, mesmo, da experiência malfadada da atuação da polícia na Conferência sobre Segurança Pública na Maré, quando a presença do Caveirão teria deflagrado confrontos armados com os traficantes locais. Os participantes concordaram que era preciso avisar indiretamente as quadrilhas do tráfico sobre o evento através dos panfletos que seriam distribuídos, pois muitos diziam não reconhecê-lo como “representante de coisa alguma”. Segundo a programação estipulada, a manifestação teria início com uma celebração religiosa às 8 horas, seguida de intervenções de representantes locais. A possibilidade de alguns grupos culturais apresentarem-se era muito bem-vinda, e nomeou-se alguns coletivos: grupo de dança da Vila Olímpica da Maré, b-boys da Maré, bloco carnavalesco “Se benze que dá” e o APAFunk. Para finalizar a manifestação, sugeriu-se a realização de um minuto de silêncio em homenagem aos mortos nos conflitos. Por fim, todos os presentes comprometeram-se a mobilizar instituições e o conjunto da “sociedade civil da Maré”: pastores evangélicos, padres católicos, trabalhadores de escolas, creches e unidades de saúde, ONGs, angolanos<sup>164</sup>, associações de moradores, jovens do hip hop.

Na segunda reunião em que participei estavam aproximadamente trinta pessoas, divididas entre um grupo que escrevia o texto do panfleto e outro que discutia a preparação logística do ato pela paz. Havia mais instituições presentes do que na reunião anterior, entre elas três pastores de Igrejas evangélicas e um padre da Igreja católica, facilmente identificáveis pelas bíblias em cima da mesa. Eliana Silva dizia que a Igreja católica já se tinha comprometido em apoiar a manifestação – cederia um veículo para publicitar o evento –, mas que era fundamental a participação de outras Igrejas. O baixo número de representantes das Igrejas Evangélicas preocupava Eliana, que queria incorporar mais sensibilidades religiosas neste processo de mobilização. Tal inquietação era compreensível, pois essas igrejas eram uma das instituições mais atuantes da Maré, capazes de mobilizar uma ampla parcela dos moradores. Por isso, decidiu-se escrever uma carta a convidar as várias igrejas da Maré para participarem na manifestação, acompanhada do panfleto. Determinou-se também os locais onde seriam

---

<sup>164</sup> Há um grande número de imigrantes angolanos a morar na Maré, principalmente na Vila do João.



penduradas as faixas a publicitar o evento, o número de panfletos que seriam fotocopiados e distribuídos, os veículos que fariam de “carro de som”, além de outras tarefas. Os dois grupos juntaram-se para ler a última versão do panfleto, e algumas sugestões foram incorporadas. O panfleto da manifestação pode ser lido a seguir:

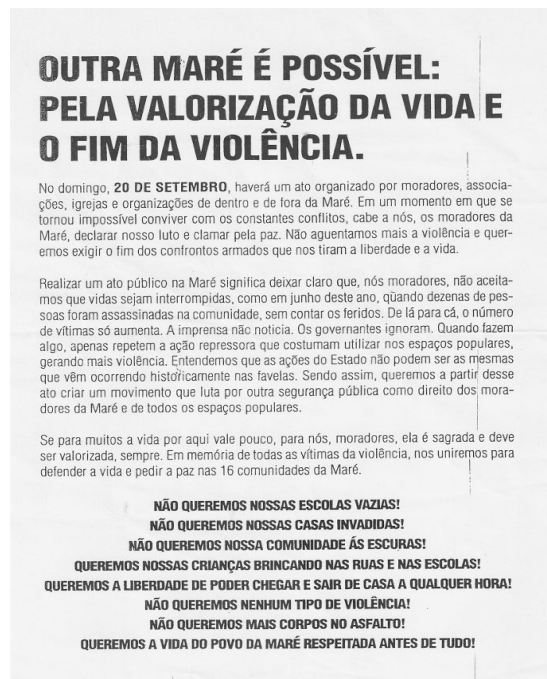


Figura 12: Panfleto de Ato pela Paz

A música *O Iraque é aqui* do sambista Jorge Aragão foi a escolhida para publicitar o ato pela paz. A letra desta canção é reveladora do ambiente que se vivia na Maré:

*O Iraque é aqui .  
Tá pegando aqui dentro  
O Iraque é aqui  
O povo tá com medo  
E há que se entender. Crer  
Eh! Carandiru (Bangu)  
O Iraque é aqui  
O gueto tá fervendo  
Pior que isso aqui  
Que a gente tá vivendo  
É saber que o poder  
Pode poder  
Trocar de mão  
Fingir que até ficou de mal  
Sabe porquê?  
Aqui tudo é bom, aqui tudo é bom*

*Aqui tudo é bom, aqui tudo é bom  
Aqui tudo é bom, aqui tudo é bom  
Toca bola e samba que eles baixam o som*  
**[Música, O Iraque é aqui. Jorge Aragão]**

Sáímos da reunião para pendurar uma das faixas que anunciaria a manifestação na fronteira entre a Vila do João e a Vila do Pinheiro. Como não havia indícios que pudesse haver tiroteios naquele momento, atravessámos uma pequena ponte sob um canal de esgoto que fazia a divisão entre as duas localidades. Estávamos no “coração” do conflito, e quando pendurávamos a faixa, um dos jovens desabafou: “Já fazia meses que eu não pisava neste lado de cá”.

A seguir fui almoçar num restaurante próximo com um dos representantes da Ação Comunitária (Sérgio), e aproveitei para visitar as instalações dessa ONG que funciona na Vila do João. Nessa tarde caminhei até à Nova Holanda por dentro, e não pela Avenida Brasil (por fora) como tinha feito da última vez. Fui acompanhado por Sérgio, conhecedor dos melhores trajetos para “fintar” possíveis confrontos armados. Ainda estávamos na Vila do João quando nos deparamos com um Caveirão estacionado numa das suas ruas, e polícias a conversar junto ao blindado. As crianças continuavam a brincar nas ruas adjacentes, e pareceu-me evidente não haver qualquer perigo. Passámos ao lado do “Caveirão” e, já no Conjunto Pinheiro, Sérgio indicou-me a passadeira para peões – atravessava a Linha Amarela (importante via rápida da cidade) – que faz a ligação com a outra parte do bairro, seguindo sozinho o resto do percurso. Do alto da passadeira pude observar a vastidão da Maré, tendo à minha frente o morro do Timbau e o Conjunto Bento Ribeiro Dantas, mais conhecido como “Fogo Cruzado”. Formado por casas de inspiração pós-modernista – as suas paredes eram de tijolo e concreto aparente e os tetos inclinado<sup>165</sup> – esta localidade, durante muito tempo, esteve na linha de tiro dos embates entre as fações criminosas. Daí que o nome “Fogo Cruzado” não fosse mera metáfora. Todavia, desde a recente expansão do TCP, os moradores desta localidade viviam tempos de relativa tranquilidade.

---

<sup>165</sup> Construído em 1992 pelo poder público, o Conjunto Bento Ribeiro Dantas (Fogo Cruzado) recebeu moradores de outras favelas consideradas em risco devido a enchente, desabamento, etc. A sua arquitetura pouco usual, nomeadamente o teto inclinado, foi planeada com o objetivo de impedir os moradores de alterarem o projeto original e evitar a verticalização (Jacques, 2002:47). Isso não impediu que várias modificações arquitetónicas fossem empreendidas pelos moradores às residências, inclusivamente a expansão vertical.

#### 4.6 “Eu só quero é ser feliz. Andar tranquilamente na favela onde eu nasci.”

##### Manifestação pela Paz

Cheguei à Vila do João por volta das 8h30 da manhã para participar no ato pela paz. Próximo às paragens de autocarro, avistei alguns dos participantes das reuniões preparatórias a distribuir panfletos. Mostravam-se apreensivos em relação à manifestação, porque a noite anterior tinha sido um “inferno de tiros entre as duas quadrilhas rivais”. Acompanhei um deles em direção ao interior do bairro, quando avistei uma multidão de cerca de 400 pessoas concentradas junto à Igreja católica São José Operário, localizada entre a Vila do João e a Vila do Pinheiro, ou seja, na fronteira entre os domínios da ADA e do TCP. As paredes da Igreja estavam crivadas de balas, uma situação que estava a impedir muitos fiéis de frequentar a missa.

“Cancelei as celebrações à noite. Outras celebrações, nas quais reuníamos de 400 a 500 pessoas, hoje mal recebem 100 pessoas. A igreja está toda furada por tiros. É uma guerra sem fim e sem hora que, por incrível que pareça, às vezes tem seu pico nas manhãs de sábado.” **[Padre João Carlos, 20 de setembro de 2009]**<sup>166</sup>

A maioria das pessoas que se concentravam para a manifestação tinha acabado de sair da missa – a mais concorrida dos últimos meses, como me revelou Alberto (pesquisador do Observatório de Favelas) –, tendo o padre João Carlos incentivado enfaticamente os fiéis a participarem do ato. Indaguei Alberto sobre a apreensão dos moradores. Ele foi duro na resposta:

*As pessoas podem dizer que têm medo de levar um tiro, mas na hora de ir para o baile funk ninguém tem medo. [Alberto. Diário de Campo, 20 de setembro de 2009]*

A faixa de convocação para o ato abria a manifestação, e era acompanhada de representantes de entidades locais (ONGs. Igrejas, associações), militantes da área de direitos humanos e outros apoiantes. Muitas pessoas vestiam-se de preto, outras estavam com t-shirt branca com a inscrição do ato: “Outra Maré é Possível. Pela valorização da vida e o fim da violência”. Havia um forte pendor religioso, e muitas pessoas (maioritariamente mulheres) seguravam cálices, cruzeiros e outros símbolos católicos, além de bandeiras de vários países: Brasil, Portugal, Japão, Inglaterra, etc. Parámos no meio de uma rua da Vila do João, quando

<sup>166</sup> Entrevista retirada do site: <http://www.chicoalencar.com.br/chico2004/chamadas/pronuncs/pronunc20090924b.htm>

o padre João Carlos tomou a palavra. Enfatizou a importância de todos se unirem para lutarem pela paz e, no final do discurso, perguntou se havia representantes de Igrejas evangélicas que quisessem falar. Como não apareceu ninguém, pediu para que todos os presentes dessem as mãos e rezassem. Após este breve ritual, Eliana Silva fez uma intervenção a enfatizar a importância de estarmos todos juntos a manifestar-nos. Orifícios de bala abertos nas paredes das casas e cápsulas no chão constituíam marcas concretas da violência que se estava a viver, o que era reforçado pelas numerosas inscrições de graffiti com alusões ao poder das quadrilhas: “TCP”, “3 Comando Puro”, “Negão Tudo 3”, seguidas das alcunhas “Bin Laden”, “Pé de Sapo” e muitas outras<sup>167</sup>. Marcelo explicou-me que naquele momento a Vila do João era um espaço neutro, e que a ADA estava bastante enfraquecida, controlando apenas o Conjunto Esperança.



Figura 13: Ato pela Paz na Maré

Seguimos em direção ao Conjunto Esperança, momento em que o carro de som passou a tocar a música *O Iraque é aqui*, acompanhada de uma gravação a chamar as pessoas para o protesto. Panfletos eram distribuídos pelos manifestantes, e diversas palavras de ordem e músicas entoadas, cuja variação ia de canções católicas (em que o nome do “Senhor” era repetidamente mencionado) ao funk carioca. Uma das músicas favoritas dos manifestantes era o funk *Rap da Felicidade*:

*Eu só quero é ser feliz,*

---

<sup>167</sup> O número 3 também era utilizado como símbolo do Terceiro Comando Puro (TCP).

*Andar tranquilamente na favela onde eu nasci.  
E poder me orgulhar,  
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.  
Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer,  
Com tanta violência eu sinto medo de viver.  
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado,  
A tristeza e alegria aqui caminham lado a lado.  
Eu faço uma oração para uma santa protetora,  
Mas sou interrompido a tiros de metralhadora.  
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela,  
O pobre é humilhado, esculachado [maltratado] na favela.  
Já não aguento mais essa onda de violência,  
Só peço a autoridade um pouco mais de competência (...).  
[Música, Rap da Felicidade. MC's Cidinho e Doca]*

Por vezes, líderes locais tomavam o microfone e explicavam o que estava a acontecer, na tentativa de que os moradores (nas ruas e nas janelas) viessem participar no protesto. O número de manifestantes cresceu substancialmente no decorrer da manifestação (quase duplicou), e a meio do trajeto cerca de 700 pessoas percorriam as ruas da Maré a exigir paz e uma mudança na política de segurança pública. Atravessámos uma estreita ponte sob um canal de esgoto para chegar ao Conjunto Esperança, formado por prédios de habitação social de cinco andares. Nesta altura, o bloco carnavalesco “Se Benze que dá” juntou-se à manifestação com vários instrumentos de percussão, animando-o ainda mais. A partir daí, as canções tornaram-se mais politizadas, abafando os cânticos religiosos. Uma das palavras-de-ordem mais cantadas dizia: “Não, não, não! Não quero Caveirão: quero meu dinheiro em saúde e educação!”

Voltámos à Vila do João e seguimos até o Novo Pinheiro. Formada por casas baixas, na sua maioria de apenas dois andares, as edificações do Salsa e Merengue mantinham a arquitetura original do projeto habitacional, o que evidenciava a sua construção recente<sup>168</sup>. Foi no Salsa e Merengue que nos deparamos, pela primeira vez, com jovens fortemente armados na manifestação, que passaram a acompanhar-nos, ligeiramente afastados, durante parte do trajeto. Apesar da tensão gerada, não houve qualquer hostilidade e os manifestantes mantiveram a mesma exaltação e palavras de ordem. Estive a fotografar durante o evento, aproveitando esta situação de exceção para registar não apenas a manifestação em si, mas o próprio bairro. Sem reparar, direcionei a minha máquina fotográfica a um grupo de

<sup>168</sup> O Salsa e Merengue foi o último conjunto habitacional construído na Maré (ano 2000).

jovens armados. Um dos organizadores do protesto correu na minha direção para me repreender, dizendo para eu fotografar apenas os participantes do protesto, nunca os traficantes locais.

Um pouco mais à frente chegámos à Vila do Pinheiro, uma localidade também planeada pelo Estado, o que se percebia facilmente pelas ruas largas e perpendiculares. Vários graffiti com as iniciais da quadrilha “recém-empossada” marcavam as paredes das casas, alguns deles numa clara tentativa de seduzir os moradores para a recente mudança: “TCP. Sem Esculacho”; “TCP. Morador. Acabou o Esculacho<sup>169</sup>”. Percorremos as ruas principais da Vila do Pinheiro e regressámos ao ponto de partida via Conjunto Pinheiro. Durante o percurso, Marcelo dizia que vários jovens do bairro já tinham sido mortos por integrantes das quadrilhas do tráfico devido a enganos e abusos de poder. Explicou-me a importância de ser convincente quando interrogado por algum traficante, pois um pequeno equívoco poderia decretar a “sentença de morte”. Confessou ter presenciado o assassinato de um jovem por um traficante à sua frente que, a seguir, gabou-se: “matei um X-9”. Após narrar este episódio, Marcelo concluiu: “aqui a sua vida não vale nada”. De volta à Igreja São José Operário houve a leitura do panfleto, seguida dos aplausos dos presentes. Estava estipulada uma apresentação de break dance, mas o atraso dos dançarinos e o forte calor obrigou o encerramento do ato. Apesar de os órgãos de comunicação não terem comparecido, todos os participantes estavam bastante satisfeitos com o sucesso do ato. Já a caminho da paragem de autocarro encontrei alguns dos atrasados b-boys e informei-os sobre o que acontecera.

Os conflitos entre o TCP e a ADA ainda durariam algumas semanas, quando esta última foi, definitivamente, expulsa da Maré. O dia a dia nos territórios afetados retomou a sua “normalidade”: as crianças regressaram ao campo de futebol, os bailes funk voltaram a mobilizar os jovens nos finais de semana e as conversas em frente de casa deixaram de ser um risco. Pelo menos até o despoletar dos confrontos seguintes com a polícia ou quadrilhas rivais. A falta de memória e o conformismo de alguns moradores em relação à transformação cíclica da Maré numa “arena de enfrentamento” (Silva, 2009:192) de grupos armados (criminosos e estatal) foram abordados criticamente por Marcelo, num “balanço” traumático desse período:

---

<sup>169</sup> Comum no calão carioca, o termo “esculacho” refere-se a agressões e arbitrariedades de ordem física e psicológica.

*Morreu muita gente. Segundo os cálculos de algumas instituições, mais de 50 pessoas morreram entre as envolvidas com o tráfico de drogas, policiais e moradores. Agora onde é que aparece isso? Isso é importante para quem? Para ninguém, os “caras” não estão nem aí, até o morador esquece que morreram pessoas. Hoje a paz (entre aspás) está estabelecida, e é a vida que segue: “vamos pensar no baile funk que vai ter no final de semana”, “vai rolar o pagode”, “o forró estava cheio de mulher”. É esse o papo que rola. Até ter de novo uma investida de outra fiação, morrer gente de novo. É um ciclo desencorajador, meio que fatalista. [Marcelo, 34 anos. Entrevista, 26 de novembro de 2009]*

#### 4.7 À procura de casa na Maré

Entrei na Maré pela favela Parque União, e parei numa tasca para beber café. Ao meu lado, um senhor branco com cerca de 50 anos, de tronco nu, já bebia o seu, quando chegou um rapaz para comprar rebuçados de “Yagult”. O empregado da *birosca* (tasca) respondeu: “aqui estão as balas [rebuçados] de Yagult”. Todos rimos, pois a pronúncia correta era Yakult (marca japonesa de um tipo de iogurte). O senhor ao meu lado e o empregado de balcão (provavelmente o dono da tasca) começaram a conversar sobre o sucedido:

- *Que mole [falha] esse cara deu: pedir bala de “Yagult”. Aposto que ele é “paraíba” ou nordestino<sup>170</sup>.*
- *Que nada! É carioca, cria daqui [nascido na Maré].*
- *Um carioca não ia dar esse mole, de jeito nenhum.*
- *Ele é carioca, tô dizendo.*
- *Um carioca não ia dar um mole desse, vou perguntar da próxima vez.*

**[Diário de campo, 28 de julho de 2009]**

Todos rimos, e o senhor continuava inconformado com a informação recebida. Perguntei-lhe se havia muitos nordestinos na Maré. Ele respondeu que sim, principalmente na favela onde estávamos: Parque União. Continuando a conversa, um deles informou que tinha sido recentemente inaugurado um hospital em Manguinhos, bairro vizinho à Maré. A resposta do outro foi em tom de troça:

*Pobre não precisa de hospital não, se cura na fila ou morre lá. De que adianta hospital sem equipamentos, médicos e condições? Hospital é coisa de rico, para nós daqui não há essas coisas não. [Diário de campo, 28 de julho de 2009]*

Nessa conversa, aparentemente sem qualquer importância, vieram à tona algumas das

<sup>170</sup> São considerados nordestinos os indivíduos nascidos num dos estados do nordeste (a Paraíba é um deles), uma das regiões mais pobres do Brasil, responsável por parte considerável das migrações para o Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980.

categorias que os moradores utilizam para definir o bairro e os seus habitantes. Em relação ao conjunto da cidade, é comum os que vivem na Maré autodefinirem-se como integrantes de um mesmo grupo social, cuja tônica é a condição de classe desfavorável: pobre. A diversidade económica do bairro, tal como a sua multiplicidade de favelas e populações (em termos de origens, “raças”, credos, estilos de vida, etc.), costuma ser reivindicada apenas quando a relação se dá exclusivamente entre os moradores e o ponto de referência é o próprio bairro. Nestas situações, os discursos poderão fazer alusão às várias distinções entre as localidades e os seus habitantes, algumas delas em tom hierárquico ou debochado: rico – pobre; carioca – paraíba; branco – preto; crente – macumbeiro; b-boy – funkeiro; trabalhador – vagabundo; traficante – otário. Na primeira conversa, o rapaz que pronunciou o nome do reбуçado de forma errada foi identificado como nordestino, categoria relevante na interação entre os moradores da Maré. Esta é frequentemente manipulada em tom pejorativo e associada a pessoas ingénuas, otárias, malvestidas e menos instruídas. A designação “paraíba” é exemplar disso, e refere-se a qualquer nordestino independentemente do seu Estado de origem, sendo uma expressão muito usual no Rio de Janeiro. Contrariamente, os cariocas são representados como espertos e astutos. Quando a discussão girou para um equipamento público da cidade, o “nós” passou a englobar todos os habitantes da Maré, independentemente de qualquer especificidade. Nesta situação, não convém a fragmentação dos moradores, mas sim a sua unidade em relação a um determinado imaginário de cidade.

As diferenças situacionais no modo de interagir com o “outro” foram sistematizadas por J. Clyde Mitchell (2010) em sua abordagem a uma popular dança chamada “Kalela” nas cidades da antiga Rodésia do Norte (atual Zâmbia). Segundo o autor, a forte heterogeneidade tribal a que estavam expostos os africanos nesse meio urbano – cujos contactos superficiais com membros de outras etnias eram frequentes – tornava imperativo criar categorias de classificação que permitissem reconhecer outras tribos. Mas também definir a situação com vista a enquadrar o tipo de comportamento mais adequado. Ambos compunham uma categoria de interação social quotidiana a que Mitchell denominou “tribalismo”, organizadora da relação social entre os africanos de diferentes etnias no chamado Cinturão do Cobre. O mais revolucionário da teoria de Mitchell foi levar em conta a fluidez e maleabilidade das interações entre eles, cuja compreensão da “situação social específica” era essencial, pois:



“(…) em certas situações, os africanos ignoram as diferenças de classe ou as tribais (ou ambas), e, em outras situações, essas diferenças tornam-se importantes. (…) As mesmas pessoas que estão juntas em uma determinada situação podem ser adversárias acirradas em outra” (Mitchell, 2010:427).

Uma das experiências mais enriquecedoras na identificação de certos contrastes e representações relativas ao bairro (e aos seus moradores) foi a procura de casa na Maré<sup>171</sup>. Acabei por optar não viver no bairro. No entanto, essa tentativa levou-me por caminhos que me permitiram constatar algumas das contradições e especificidades da Maré na esfera habitacional. Procurei casas (quitinetes) nas favelas que integravam o meu recorte etnográfico: Nova Holanda, Parque Rubens Vaz, Parque União e Parque Maré. Todas elas fazem parte do domínio do Comando Vermelho (CV), o que torna a relação entre os seus moradores muito mais intensa, dada a inexistência de barreiras materiais e simbólicas. No entanto, essas diferentes localidades não são vistas da mesma forma pelos moradores, pois informalmente há hierarquias e rivalidades movidas por um sentimento de pertença que atua ao nível da “comunidade”. Este é o termo *emic* dos moradores para se referirem especificamente à favela onde vivem. O seu uso visa não apenas afirmar laços de solidariedade e densas sociabilidades vividas no âmbito local, mas também contornar o estigma de viver na favela e ser considerado “favelado”<sup>172</sup>. Essa perspectiva foi sublinhada por Weltom numa das nossas primeiras conversas, quando passou a contrariar certas categorias para nomear tanto a Maré quanto os seus jovens moradores. De acordo com ele, a Maré já não poderia ser considerada um “complexo de favelas”, mas um bairro, dadas as melhorias estruturais que alteraram profundamente as suas características físicas: já não havia palafitas, as casas eram de tijolos e dotadas de infraestruturas básicas (água, luz, esgoto e asfalto). A oposição ao uso da palavra “complexo” (tão comum na linguagem da polícia e dos meios de comunicação social) deve-se à sua associação à pobreza e à violência<sup>173</sup>. O mesmo sentido foi

<sup>171</sup> A ideia de morar no mesmo local onde se faz a pesquisa não é nova na Antropologia. Pelo contrário, acompanhou todo o processo histórico de desenvolvimento dessa disciplina. O motivo dessa opção era óbvio: aprofundar a minha relação com os b-boys e b-girls do bairro para melhor compreender as suas vivências (sociabilidade), redes (de relações e significados) e referências culturais (estilos de vida).

<sup>172</sup> Por não concordar com a ideia de que a Maré é composta por territórios separados e autónomos do conjunto do Rio de Janeiro, optei por usar o termo favela em articulação com a noção de “localidade” de Anthony Leeds, entendida pelo autor como “pontos nodais de interacção” que só fazem sentido em oposição a outros segmentos (1978:31).

<sup>173</sup> Como explicado anteriormente, o termo “complexo” para delimitar conjuntos de favelas tem um forte teor estigmatizante, pois é uma categoria originalmente utilizada para denominar conglomerados penitenciários.

dado para refutar a palavra “jovem carente”, habitual na nomenclatura de assistentes sociais e ONGs que atuam em favelas cariocas.

*Eu não sou jovem carente coisíssima nenhuma. Aonde você está a ver jovem carente? Eu trabalho, estudo, sustento a minha filha. Não sou jovem carente. [Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 6 de julho de 2009]*

Embora não fosse incomum ouvir os moradores falarem “aqui na Maré” ou “nós da Maré”, tais expressões costumavam ocorrer quando a conversa estava imersa no contexto da cidade, seja para questões comparativas, seja para apontar virtualidades e problemas comuns: como foi no caso do Ato pela paz ou na Conferência Livre sobre Segurança Pública na Maré. Mais importante do que um “bairrismo local” (Cordeiro, 1996:4) é o sentimento de pertença dos moradores às localidades onde vivem e foram criados. Até porque o bairro Maré é uma criação recente (1994) feita “de fora para dentro” através de um decreto do poder público. Com efeito, para grande parte dos habitantes o bairro Maré é uma categoria *etic* com pouco impacto nas suas representações quotidianas, apesar do incentivo de algumas organizações locais e supralocais<sup>174</sup>.

Uma das observações que mais ouvi sobre as diferenças internas do bairro dizia: “o Parque União é a zona sul da Maré<sup>175</sup>”. Apesar de ser uma favela não planeada pelo Estado, a invasão que lhe deu origem foi organizada. O advogado comunista Margarino Torres esteve à frente desse processo, cujo objetivo era a construção de um bairro de condições urbanísticas dignas (Vieira, 2002). A maior valorização do Parque União não é apenas simbólica, pois os valores das rendas e a qualidade das casas são, em geral, superiores aos das demais localidades. Outra característica do Parque União é a grande concentração de nordestinos, uma presença que se faz notar na culinária, música e pronúncia dos seus habitantes. Essa localidade é geralmente contrastada com a Nova Holanda, uma favela que nalgumas partes apresenta maiores índices de pobreza e piores condições de habitabilidade, nomeadamente na “micro-área de vizinhança” (Alvito, 1998:61) conhecida como “Tijolinho”. Creio que, talvez, as divergências entre essas duas localidades sejam mais acirradas, dado que são favelas mais influentes no

---

<sup>174</sup> Era muito mais vantajoso (e impactante) para uma entidade local reivindicar melhorias do estado ou candidatar-se a apoios privados e governamentais apresentando-se como representante dos interesses de um bairro de 16 favelas com mais de 130 mil moradores.

<sup>175</sup> No Rio de Janeiro, a zona sul é a área mais nobre e valorizada da cidade, local de concentração dos famosos bairros de Ipanema, Copacabana e Leblon.

imaginário dos moradores da Maré<sup>176</sup>. Obviamente, não levo em consideração as favelas controladas por outras fações do tráfico, cuja rivalidade exacerbada as transforma em territórios interditos, e os seus moradores inimigos em potencial.

Na Nova Holanda, grande parte da população é “carioca” proveniente de favelas removidas na década de 1960, e os negros estão claramente sobrerrepresentados. As oposições e provocações entre moradores dessas localidades não são incomuns, segundo alguns moradores, sendo mais fortes entre as gerações mais antigas. Um b-boy do Parque União revelou alguns dos estereótipos correntes:

*Lá na Nova Holanda eles falam: “no Parque União só tem paraíba”. Nordestino é paraíba, não importa de que estado seja: “paraíba”. E aqui [Parque União] é a mesma coisa: “Nova Holanda tem preto para caramba, não gosto muito de ir lá não”. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Antes de decidir viver na Maré, pedi a opinião de alguns líderes comunitários, de modo a evitar imprevistos e não pôr em risco a minha integridade física. Um dos conselhos foi para procurar casa, preferencialmente, na Nova Holanda e no Parque Rubens Vaz, dada a gerência do tráfico do Parque União ser mais desconfiada em relação às pessoas “de fora”. Apesar dessas favelas serem todas de domínio do Comando Vermelho, as gerências eram autónomas e os métodos de controlo e coação diferenciados. Foi o que explicou o representante de uma ONG local:

*A minha opinião é que se eu fosse você não viveria no Parque União, pois lá o tráfico é muito ganancioso e podem implicar contigo, principalmente sabendo que você está a fazer uma pesquisa. [Entrevista, 28 de janeiro de 2010]*

Recomendou-me viver na Nova Holanda, onde poderia desfrutar da “capa protetora” das instituições presentes, o que não funcionaria no Parque União, dado o desrespeito e a intromissão constante do tráfico em relação ao trabalho associativo. Nesse dia abordei o assunto com um b-boy do Parque União, pois havia a possibilidade de eu mudar-me para a sua quitinete assim que ele saísse de lá. O seu ponto de vista era diferente:

---

<sup>176</sup> Espremido entre o Parque União e a Nova Holanda, o Parque Rubens Vaz é uma localidade muito pequena. A referência ao Parque Maré, por sua vez, é pouco mencionada pelos jovens, diferente da Nova Holanda, cuja forte influência na formulação de uma identidade local extravasa as suas fronteiras. Exemplo disso, é que parte significativa das pessoas que habitam o Parque Maré (segundo a delimitação oficial) consideram-se moradores da Nova Holanda.

*Não tem isso de que o Parque União é pior que a Nova Holanda. Bandido é bandido em qualquer lugar, é só você não mexer com eles. Mas quando você mora numa favela arrisca-se sempre a levar uma bala perdida ou ter de se esconder de tiroteios. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 28 de janeiro de 2010]*

Encontrar uma casa adequada na Maré é extremamente complicado. Primeiro, existe uma concorrência enorme, pois a procura é muito superior à oferta. A Maré é extremamente cobiçada pela sua excelente localização e o baixo preço dos imóveis. A maior parte das casas disponíveis estão para venda, e as poucas destinadas a arrendar já têm interessados antes mesmo dos antigos inquilinos saírem. Mais de uma vez ouvi a seguinte observação: “quando um sai, já há outro para ocupar”. Em segundo lugar, parte significativa das casas na Maré são extremamente precárias, pequenas, mal iluminadas e de má qualidade. Recordo-me que uma das primeiras casas que visitei na Nova Holanda tinha o seguinte anúncio: “alugo quarto com banheiro”. Ao entrar deparei-me com um “quartinho” com cerca de 1m90 por 1m70, em que numa das pontas fora montado um boxe para fazer de casa de banho. A única forma de conseguir estender-me por completo era na diagonal, tamanha a pequenez do quarto. O chuveiro estava montado em cima da sanita, e Welton, que me acompanhava, brincou: “Dá até para tomar banho sentado”. Apesar de caricatural, este exemplo evidencia a especial relação com o espaço de grande parte dos moradores da Maré (e de outras favelas), forçados a viver em casas diminutas, onde todo espaço é habilmente aproveitado (e subdividido) para gerar algum ganho extra no orçamento. Por último, não basta a casa agradar, a sua localização é uma questão essencial, nalguns casos “de vida ou morte”. Por um lado, importa não estar ao lado dos inúmeros bares que tocam música até às 4 horas da manhã num volume escandalosamente alto e, principalmente, nas ruas onde realizam-se os bailes funk. Neste caso, a potência brutal das colunas de som postas a céu aberto atinge um raio de ação de vários quarteirões, tornando impossível o sono dos moradores nas proximidades. Por outro lado, viver longe das áreas fronteiriças ou da linha de tiro da fãção inimiga é uma questão de sobrevivência. Simultaneamente, conhecer as ruas onde a polícia e o Caveirão costumam entrar e trocar tiros com traficantes locais pode prevenir desagradáveis surpresas.

Todos esses inconvenientes não impediam o desenvolvimento de um fervilhante mercado de compra, venda e arrendamento de imóveis. A Maré atravessava um período de forte valorização imobiliária, tal como outras favelas localizadas em áreas centrais da cidade, e a

verticalização era o único modo de expandir o número de empreendimentos, dada a inexistência de espaços vazios. A vinda de novos moradores (externos à favela) era incessante, tal como a instalação de novas atividades comerciais, e anúncios de imobiliárias espalhavam-se nas entradas do bairro. Decidi conhecer uma das mais atuantes da Nova Holanda chamada “Fredvendas”. Assim que entrei fui recebido pelo seu proprietário (Frederico) e conversámos sobre o que eu estava à procura. Não omiti a minha pesquisa, e referi que queria um local sossegado para me instalar. Fomos ver duas quitinetes na rua Principal da Nova Holanda. A primeira ficava por cima da própria imobiliária e ocupava o 3º piso do estreito edifício de quatro andares. Tinha duas divisões bem iluminadas, cozinha e casa de banho, além do acesso à laje, área no último piso comum a todos os moradores do edifício. Se, por fora, o apartamento tinha os tijolos desnudos (o edifício estava pintado apenas até o 2º andar), por dentro estava em boas condições. Só precisava de uma nova pintura, pôr reboco nalguns buracos e tapar o local destinado ao ar-condicionado. A renda de 220 reais (cerca de 90 euros) por mês era convidativa, e seria acrescida de uma pequena taxa de eletricidade inferior a cinco reais (não se pagava a água). O único inconveniente da casa era estar relativamente próxima (cerca de 80 metros) da fronteira com a Baixa do Sapateiro, favela controlada por uma quadrilha rival à da Nova Holanda. Havia fases em que a troca de tiros entre bandidos nessa rua era constante, e muitos jovens me aconselharam a procurar casas no interior do bairro. A segunda quitinete tinha o mesmo número de divisões que a anterior, mas o seu acabamento interno era bem melhor, pois a pintura era nova e havia azulejos. No entanto, a casa era mais barulhenta e tinha pouca luz por estar no rés do chão. O custo de 270 reais não justificava, principalmente porque estava ainda mais perto da Baixa do Sapateiro.

Retornámos à imobiliária e disse ter gostado mais da primeira casa que vimos, mas que iria ainda pensar no assunto. Deixei o número do meu telemóvel com o Frederico e pedi que me avisasse caso aparecesse alguma quitinete fora da rua Principal e das imediações com a favela vizinha, pois tinha medo de possíveis confrontos e “balas perdidas”. Enquanto conversávamos, uma pessoa veio ao seu encontro para deixar exemplares da “Folha Universal”, jornal da Igreja Universal do Reino de Deus, muito presente na Maré. Robson tinha sido do “movimento” (expressão para tráfico de drogas) até entrar para a Igreja sete anos antes. Deixou “Jesus entrar no coração” e, desde então, afirmava que a sua vida se tinha

transformado para melhor<sup>177</sup>. Com 37 anos, pensava expandir a sua imobiliária na Maré, pois: “Deus quer que você evolua e alcance a prosperidade”. Criticava as pequenas Igrejas que propagavam a “humildade pela humildade”, quando Jesus desejava a prosperidade e a transformação da vida das pessoas. Antes de nos despedirmos, disse: “Os jovens 'do movimento' respeitam muito os cristãos”. Essa opinião corrobora a perspectiva da pesquisadora Márcia Leite (2008) de que a religião é um importante recurso dos moradores das favelas para minimizar a subordinação e os desmandos das quadrilhas do tráfico de drogas<sup>178</sup>.



**Figura 14: Exemplo da verticalização das casas da Maré**

Regressei à referida imobiliária, tal como visitei outras casas autonomamente, muitas vezes acompanhado dos dançarinos que me informavam sobre quitinetes para alugar no bairro. Entretanto, a maioria das habitações apresentava graves problemas: estruturais ou de

---

<sup>177</sup> A conversão religiosa está fortemente presente no “campo de possibilidade” dos habitantes das favelas cariocas (Velho, 2004), constituindo-se como uma alternativa identitária poderosíssima capaz de “organizar a vida sob condições de enorme precariedade material, de desagregação moral e de vulnerabilidade permanente” (Leite, 2008:136).

<sup>178</sup> Para essa autora, algumas pessoas reconhecidas como religiosas, principalmente evangélicas, auferiam de respeito e autoridade moral junto dos bandidos e transitavam entre favelas de diferentes fações do tráfico de drogas sem qualquer receio (Leite, 2008:137).

localização. No início de 2010, uma briga pela chefia no interior da quadrilha do tráfico da Nova Holanda inquietou vários dos seus moradores – os efeitos dessa mudança eram imprevisíveis –, aumentando o meu grau de incerteza sobre as consequências de ir para lá viver. Foi nesta altura que me apercebi das vantagens de não habitar a Maré, uma escolha que se mostrou acertada. Primeiramente, o facto de ser morador de Niterói afastava-me dos conflitos entre os grupos criminosos, cujas rivalidades e desconfianças são projetadas, sobretudo, sobre os residentes das favelas rivais. Ou seja, por via do estatuto de “não morador” circulei por todo o bairro, sem ter de sentir a habitual “neurose<sup>179</sup>” de estar a atravessar a fronteira da minha área de residência. Em segundo lugar, a exposição ao tráfico foi muito mais reduzida. Caso fosse viver na Maré, a possibilidade de eles quererem saber o que eu fazia na “sua comunidade” cresceria vertiginosamente, o que poderia abrir caminho para acusações infundadas capazes de pôr em causa a minha integridade física. Em terceiro lugar, não ser habitante da Maré também me protegeu da violência da polícia, cuja prática de invadir as casas dos moradores sem qualquer mandato judicial era frequente<sup>180</sup>. Finalmente, desfrutei de um maior sossego e distanciamento da vida intensa (e barulhenta) do bairro para melhor refletir sobre as conversas e observações do quotidiano e da subjetividade dos pesquisados. O “exercício e arte de se aproximar para conhecer e se afastar para entender” ganhou mais consistência com o facto de eu não ter vivido na Maré (Zaluar, 2009:560). Não duvido que tenha perdido conhecimento e proximidade a múltiplos aspetos da vida local. Todavia, considero que a relação de confiança e empatia com muitos dos dançarinos de breaking na Maré não foi prejudicada. Pelo contrário, creio que foi até mais saudável pois significou assumir o meu estatuto de pesquisador, distanciando-me do jogo de alianças e rivalidades interna do grupo. Não era minha intenção tornar-me “nativo”, tampouco viver uma rotina de morador destituída de qualquer objetividade no olhar. A participação tem de ser observante, de outro modo não é possível distinguir o essencial do secundário, e o risco de se fazer uma descrição marcada por uma “miopia etnográfica<sup>181</sup>” torna-se altíssimo (Zaluar,

<sup>179</sup> Neurose é um termo “nativo” dos habitantes das favelas cariocas, sobretudo da sua juventude, para caracterizar um estado emocional de medo e paranóia decorrente, principalmente, da violência entre as quadrilhas armadas que atuam no seu território.

<sup>180</sup> Grande parte dos b-boys da Maré já teve a experiência de ter a casa invadida durante uma operação policial, alguns até mesmo foram acordados por agentes da polícia em plena madrugada.

<sup>181</sup> Este termo de Alba Zaluar, critica a pretensão do etnógrafo de conseguir “pensar, sentir e agir” como se fosse um dos sujeitos da sua pesquisa (2009:565). Este equívoco é motivado, por um lado, pela ingenuidade do pesquisador achar que consegue mimetizar o seu estatuto de “estrangeiro” perante os “nativos”. Por outro lado,

2009:565). Por isso, a “imersão iniciática” e a “conversão moral e sensual ao cosmo” incentivadas por Loic Wacquant (2002:11) enquanto técnicas de observação e análise foram relativizadas, e seguidas apenas naquilo que era a singularidade dos b-boys e b-girls da Maré: a prática do break dance.



**Figura 15: Maré vista do morro do Timbau**

---

pelo engano em considerá-los como um grupo uno e coeso, o que ainda é mais grave nas atuais “sociedades complexas”, marcadamente heterogêneas e plurais (Velho, 2004).



## Capítulo 5. Coreografias da Amizade

Um grupo de jovens de diferentes favelas da Maré encontrava-se regularmente para treinar break dance em diferentes locais do bairro, criando um circuito de lazer e sociabilidade centrado nesta prática cultural. A partilha de interesse pela dança foi a responsável pela reformulação das suas redes de amizade, tornando possível que moradores de extremidades opostas do bairro ficassem amigos. Esta questão é ainda mais relevante devido aos constrangimentos na circulação dos habitantes provocados pelos confrontos armados entre diferentes fações do tráfico de drogas e agravados pela ação truculenta da polícia. No seguimento destes conflitos, divisões territoriais eram impostas, forçando grande parte dos moradores, particularmente os jovens, a evitar regiões sob o controlo de bandos rivais dos que dominavam a sua área de residência. O temor de ser confundido com membros de uma quadrilha inimiga causava restrições ao direito de ir e vir, “sufocando” as suas redes de amizade e de vizinhança. A maioria optava por transitar apenas nas favelas dominadas por traficantes da mesma fação da sua área de residência, o que intensificava a experiência de segregação. Entre os jovens do breaking eram raros os que circulavam por todo o bairro ou que mantinham amizades fora da sua vizinhança até conhecerem este estilo de dança. Em seus depoimentos a ênfase dada à tensão e ao medo era generalizada:

*No começo, a minha área era restrita apenas à fação que na época comandava: ADA [Amigos dos Amigos]. O que acontecia? Só andava do Pinheiro para trás: Salsa e Merengue, Vila do João e Conjunto Esperança. Desde sempre vinha aquela preocupação: você não pode passar para lá por causa da fação criminal tal, porque nêgo tá implicando. Realmente tinha altura que nêgo implicava mesmo. Lembro até hoje quando eu e uma rapaziada do graffiti fomos para a Nova Holanda pela primeira vez. A gente chegou lá numa tensão total porque a gente era do Pinheiro. Fui eu, o Felipe Reis e uns alunos. O que acontece, eu moro aqui no Pinheiro (que é ADA): “tu vai sair daqui para entrar numa área do Comando Vermelho, você é louco?”.*  
**[Rômulo, 17 anos. Entrevista, 7 de outubro de 2010 ]**

No entanto, estes dançarinos estão a conseguir romper com essas dinâmicas de confinamento. Várias vezes por semana, mais de trinta jovens de toda a Maré reúnem-se para treinar break dance na Tecno, uma antiga fábrica abandonada transformada em centro social. Contrariam, assim, as forças que os querem isolados e fragmentados, ao ampliar os seus percursos e as suas redes de amizade para fora dos limites determinados pelo tráfico.

### 5.1 Conhecendo os b-boys da Maré

Quando visitei a Maré pela primeira vez, no âmbito do doutoramento, não sabia que havia dançarinos de break dance no bairro. Estava à procura de jovens que praticassem alguma atividade ligada ao hip hop, tendo regressado à Maré anos depois de um projeto fotográfico sobre as favelas cariocas. Sabia da existência de inúmeras ONGs que poderiam mediar a minha entrada no bairro. E uma festa junina<sup>182</sup> na sede do Observatório de Favelas mostrou ser um momento oportuno para conhecer pessoas e recolher informações. Nessa noite, fui apresentado a Weltom, um jovem de 18 anos que trabalhava como monitor de break dance na Redes. Muito simpático, revelou que o break dance era a vertente do hip hop que reunia mais adeptos no bairro, e que um grupo de aproximadamente trinta jovens se encontrava regularmente para praticar o estilo. Trocámos números de telefone e fiquei de o encontrar na semana seguinte, quando me mostraria os locais onde costumavam dançar. Não desconfiava que ele iria tornar-se um dos principais informantes da pesquisa, tampouco que uma grande amizade nasceria a partir de então.

Dias depois, saí de Niterói em direção à Maré para conhecer o treino dos dançarinos de break dance. Estava atrasado para o meu encontro com Weltom, pois o autocarro demorou a chegar, e a viagem acabou por se estender por uma hora a mais do que o previsto – que seria de 30 a 40 minutos – dado o forte congestionamento na avenida Brasil<sup>183</sup>. Recém-chegado de Lisboa ainda não estava (re)acostumado à lógica caótica do trânsito carioca, e a minha impaciência fazia-se notar. Apinhado de pessoas, restava-me sentar nas escadas da porta de saída do autocarro e aguardar. Já era quase noite quando avistei as primeiras localidades da Maré – Vila do João e Conjunto Esperança – próximas da passareira 6 da Avenida Brasil<sup>184</sup>. Uns três quilómetros mais à frente cheguei à passareira 9, hora de descer do autocarro, finalmente.

---

<sup>182</sup> As festas juninas no Brasil são muito semelhantes às festas dos santos populares em Portugal (designadamente no Porto), cuja celebração envolve o uso de balão, fogueira e fogos de artifício dada a maior influência do São João.

<sup>183</sup> A Avenida Brasil é uma das principais vias de acesso da cidade, ligando o centro do Rio de Janeiro ao seu subúrbio (Baixada Fluminense). Como abordado no subcapítulo 4.2, a Maré está comprimida entre a baía de Guanabara e a Avenida Brasil, cuja construção está intimamente ligada à história das primeiras ocupações que deram origem ao bairro.

<sup>184</sup> Com 58 Km de extensão, a Avenida Brasil é cortada por 34 “passarelas” (passadeiras para peões) numeradas que servem também como pontos de referência aos moradores da região, bem como àqueles que se deslocam regularmente pela via rápida. Localizada no princípio da Avenida Brasil (em relação ao centro da cidade), a Maré prolonga-se da passarela 6 até a 13.

Desço e deparo-me com o “formigueiro” que é a Maré. Pessoas por todo o lado. Barracas improvisadas cobrem a calçada em frente à Avenida Brasil e disputam o espaço público com os transeuntes. Vende-se de tudo: meias, capas para telemóveis, amendoim, biscoito, chocolate, bijuteria, refrigerante, cerveja, Cds, Dvds, etc. Uma profusão de cheiros invade-me as narinas: do churrasco a fumo dos autocarros, do queijo coalho (tradicional nos estados do nordeste do Brasil) a pipocas. Pessoas a gritar para atrair a clientela: “olha o mate e a água gelada!”. Simultaneamente, um fluxo enorme de Vans (carrinhas de dez lugares que fazem transporte de passageiros) param em pontos improvisados ao longo da Avenida Brasil e anunciam incisivamente em altifalantes (com um som previamente gravado) os seus itinerários, numa disputa desenfreada por passageiros. Um pouco tonto com tamanha confusão e barulho, entro na Rua Teixeira Ribeiro, uma das mais movimentadas da Maré. As habitações do bairro são muito heterogêneas e o processo de verticalização notório. As casas têm de um a cinco andares, sendo raras as que têm menos de três. São todas em alvenaria. Se a parte debaixo das casas costuma estar pintada ou decorada com azulejos, os andares superiores não escapam ao castanho característico do tijolo “desnudo”. **[Diário de campo, 1 de julho de 2009]**

A caminho da Redes, passei por vários mercados (alguns de grande porte), muitas lojas de roupa, de material elétrico e de construção, cabeleireiros, padarias, Igrejas evangélicas e inúmeros bares e “botecos” (tascas). Andava pela rua, pois as calçadas estavam tomadas pelo comércio do bairro. Constantemente era obrigado a olhar para trás para não ser atropelado, tão grande era o número de motas que transitavam de um lado para o outro, além de vans e carros. Muitas das pessoas que caminhavam estavam a chegar do trabalho, outras usavam os espaços públicos para confraternizar. Os bares não estavam vazios e havia muitas pessoas sentadas a ouvir música e a beber.

Deparei-me numa esquina com um jovem a segurar uma arma prateada enorme. Aparentava ter uns 18 anos e conversava tranquilamente com um colega, mantendo a arma encostada no chão. Vestia o tradicional “uniforme” dos jovens cariocas das classes populares: bermuda, t-shirt simples e chinelo. Desviei o olhar e segui em frente com um misto de medo e curiosidade. Decidi entrar numa ruela estreita e asfaltada. Nessa parte do bairro, as casas estão completamente coladas umas às outras, e a largura das ruas não ultrapassa os três metros. Percebi que estava numa área marcadamente residencial, cujo comércio baseava-se essencialmente em bares e “biroscas” (tascas). Não havia calçadas, e as pessoas faziam da rua extensão das suas próprias residências, ao sentarem-se à porta ou em cadeiras instaladas na frente da casa.

Chamou-me a atenção a forte mistura “racial” dos moradores da Maré. Não consegui perceber se havia uma maior presença de brancos ou negros nessa breve incursão pela Nova

Holanda, mas a mestiçagem parecia predominar. Depois de passar por um enorme campo de futebol onde crianças jogavam à bola, e atravessar inúmeras ruelas, cheguei à Redes. Weltom estava à porta e veio cumprimentar-me com o seu característico sorriso. A oficina de break dance da Redes tinha terminado, mas iam começar os treinos que ele e outros amigos frequentavam regularmente.

Weltom é um dos b-boys mais antigos do bairro, tendo aderido ao estilo aos 12 anos. Nascido e criado na Nova Holanda, Weltom é negro com feições de branco e cabelo ondulado e encarna a clássica mistura da tríade negro, índio e branco, tão presente no imaginário brasileiro sobre a mestiçagem tal como refletiu Roberto DaMatta (1997a). Teve uma filha quando tinha apenas 15 anos, o que o deixou um pouco confuso e ansioso diante de tamanha responsabilidade. Neste período, afastou-se dos amigos:

*Eu só tinha quinze anos! Afastei-me dos amigos e do break dance e criei um mundo só meu que era difícil de as pessoas entrarem. [Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 1 de julho de 2009]*

Passado algum tempo, voltou a dançar, motivado pelos colegas e professores. Quando o conheci, cursava o secundário numa escola pública localizada num bairro vizinho (no outro lado da Avenida Brasil) e era monitor de break dance na Redes há pouco mais de um ano. Recebia um salário de 132 reais (cerca de 55 euros) da instituição para apoiar a oficina de break dance que ocorria três vezes por semana, um rendimento que se elevava ligeiramente quando realizava outros projetos de dança em escolas públicas do bairro. Reclamava:

*Com uma filha para sustentar o que eu faço com 132 reais? [Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 1 de julho de 2009]*

A sua filha vivia na casa da mãe da antiga namorada, também na Maré, com quem dizia ter uma relação tensa, pois o desgaste da separação ainda não tinha sido completamente superado.

Vestido com a camisa da seleção portuguesa (com o nome de Cristiano Ronaldo nas costas), Weltom despediu-se dos amigos na Redes e encaminhou-me ao Parque União, favela da Maré próxima à Nova Holanda, onde o treino estaria prestes a começar. Durante o caminho vi várias “bocas de fumo”<sup>185</sup>, algumas acompanhadas por jovens armados. Uma das mais

---

<sup>185</sup> Na linguagem corrente “boca de fumo” é o ponto de venda de droga. Na Maré esse comércio ocorre a céu aberto com bancas (mesas de pequenas dimensões) a servirem de apoio para as bolsas carregadas com pequenas

movimentadas localizava-se logo após uma vala de esgoto que também servia de demarcação entre as favelas Parque Rubens Vaz (vizinha à Nova Holanda) e Parque União. Não conseguia perceber diferenças arquitetônicas ou urbanísticas relevantes que me permitissem distinguir essas localidades, tampouco pontos de referência que indicassem a passagem de uma favela para outra. Embora as demarcações entre as favelas sejam, por vezes, pouco perceptíveis (variam de valas e descampados a escolas e esquinas), têm uma importância tremenda no cotidiano dos moradores. Servem não só para definir fronteiras entre as diferentes localidades, mas também demarcam o domínio territorial das fações do tráfico de drogas presentes no bairro. Múltiplos graffiti com a abreviatura desses grupos criminosos serviam para dissipar qualquer dúvida sobre quem controlava os territórios, e alguns dos que vi na favela do Parque União diziam: “PUCV – RL É Nós Fé em Deus”; “CV é só Cria”, “Família PU É Nós”, “CV-RL Paz Justiça e Liberdade<sup>186</sup>”. Era incrível como a palavra “saúde” estava presente nos variados graffiti associados ao tráfico de drogas, um modo de homenagear os mortos no conflito: “Saúde do Amigo Bruno CV”; “Saúde de Edu” e “Saúdes Eternas de Doda”. Uma das inscrições chamou-me em particular a atenção: “Não vamos para o lixo onde a elite nos quer jogar – CVRL”.

De acordo com Weltom, o envolvimento com o break dance provocou muitas mudanças positivas na sua vida. Uma das mais marcantes foi a transformação das suas redes de amizade e do modo de apropriar o bairro, pois antes:

*(...) tínhamos um funcionamento de tipo fação. Eu era da Nova Holanda (dominada pelo Comando Vermelho) e não me dava com o pessoal do morro do Timbau (Terceiro Comando). [Weltom, 18 anos. Diário de campo, 1 de julho de 2009]*

Não frequentava favelas da Maré dominadas por quadrilhas do tráfico rivais à da sua área de residência, pois tinha medo de ser confundido com membros de uma fação “inimiga”. Essa restrição do direito de ir e vir reduzia as oportunidades de se relacionar com outros jovens, o que limitava consideravelmente as suas redes de amizade e vizinhança. Acabava por circunscrever os seus percursos às favelas dominadas por traficantes da mesma quadrilha, o

---

doses de maconha, cocaína, crack e, menos frequentemente *ecstasy*, loló e haxixe prontas para serem vendidas.

<sup>186</sup> PU são as abreviaturas do Parque União, favela dominada pelo Comando Vermelho (CV), seguida das iniciais de um dos seus fundadores Rogério Lemgruber (RL). “Cria” é uma categoria “nativa” para distinguir os traficantes nascidos nas próprias favelas onde atuam, daqueles vindos “de fora”. A expressão “é nós” constitui o código de saudação ou grito de guerra do Comando Vermelho, cujo lema é “paz, justiça e liberdade”.

que lhe dava uma percepção empobrecida e fragmentada do bairro em que vivia. A adesão ao break dance permitiu-lhe romper com essa imposição de fronteiras e gerou uma abertura para outras partes do bairro que antes lhe eram vedadas. Dizia integrar a crew GBCR, liderada por Luck, seu antigo professor.

Era numa antiga fábrica abandonada, de quatro andares, na favela Parque União, que os jovens se reuniam para dançar break dance. Recentemente transformada no Centro Social Tecno, estava ainda em processo de institucionalização e de reformas para tornar-se uma ONG formal e abrigar outras práticas desportivas, tendo como atividade matriz aulas de boxe. Atravessámos uma sala vazia até chegarmos a um amplo salão, cujo assoalho era coberto por um tapete, tendo também o *decorflex* (um tapete de material sintético que favorece os movimentos do break dance) a cobrir uma das laterais. Com paredes sujas, janelas partidas e o teto falso (coberto por *pladur*) cheio de lacunas, a aparência da Tecno não era das melhores. Welton ligou as luzes e ficámos na conversa à espera dos restantes dançarinos. Segundo ele, esta construção estava abandonada e foi ocupada pela associação de moradores do Parque União com o objetivo de desenvolver atividades dirigidas às crianças e aos jovens do bairro. Mais tarde, alguns dançarinos do seu grupo conseguiram permissão para ensaiar neste espaço, que se tornou no principal ponto de encontro para a prática do break dance na Maré.



Figura 16: Graffitis associados ao tráfico de drogas na Maré

## 5.2 O treino na Tecno

Aos poucos, os jovens iam chegando em grupo ou a sós. Falavam animadamente do campeonato de break dance em que tinham participado na semana anterior, enquanto procuravam um cabo para ligar o MP3 à caixa de som. A maior parte tinha ascendência negra, mas era a mistura de tons de pele que predominava. Eram muito novos, tinham entre 15 e 20 anos de idade na sua maioria, e só havia uma menina no grupo.

Antes de iniciar os movimentos de dança, os jovens preparavam-se metodicamente. O cuidado com que punham o boné na cabeça e a maneira vaidosa como se vestiam chamou-me a atenção para a importância do modo como mobilizavam esses sinais de distinção. Incrementavam o aspeto visual com roupas e acessórios ligados ao estilo b-boy, para reclamar a adesão a essa cultura juvenil, ao mesmo tempo que se diferenciavam de outras “tribos urbanas”. As “fachadas visuais” são essenciais para os jovens exprimirem a pertença a um estilo de vida e reforçarem a adesão ao grupo de pares (Pais, 2004:43). Fonte de identificação grupal, a vestimenta permite uma convergência estética impulsionadora de espaços de pertença, dando suporte às interações. Foi o que vi acontecer no treino: pareciam “vestir a camisola”, no duplo sentido da expressão, para se sentirem b-boys em pleno.

A maioria vestia t-shirts coloridas com símbolos e frases associadas ao hip hop (por vezes dos campeonatos em que tinham participado) ou com desenhos de ícones da “música negra”: James Brown e Bob Marley eram os preferidos. Os bonés de aba plana eram generalizados e, por vezes, continham inscrições do nome da crew a que pertenciam. Alguns também punham lenços, gorros e outros adereços<sup>187</sup>, além da joelheira e cotovela. Só um dos jovens vestia calças largas (de nylon), os restantes usavam bermudas ou jeans. Os ténis eram maioritariamente de marca, principalmente *All Star*, e constituíam o objeto mais valioso dos dançarinos. Por um lado, é com eles que os b-boys devem executar movimentos complexos e exigentes de estabilidade. Por outro, os ténis são um dos principais símbolos do breaking – a sua imagem costuma ser grafitada ou desenhada em *flyers* ou anúncios de eventos e campeonatos – e encarna, junto com o boné e o *boombox* (aparelho de som portátil), não apenas uma estética b-boy, mas a expressão mercantilizada dessa cultura juvenil. Devidamente trajados, os jovens passaram a alongar-se. Enquanto aqueciam, punham a

<sup>187</sup> Neste dia, um dos jovens utilizava uma mini K-7 amarrada ao pescoço, e outro tinha o seu apelido escrito na fivela do cinto.

conversa em dia, rindo inúmeras vezes das palhaçadas que faziam uns aos outros. Esse clima brincalhão tornava claro que a Tecno não era um mero local de treino. Imbuída de densas sociabilidades, era o cenário onde se vivia um modo particular de ser jovem, o “pedaço” (Magnani, 2002) onde poderiam conversar à vontade sobre o que quisessem e divertir-se sem se sentirem vigiados ou controlados por adultos.

A determinado momento, Weltom perguntou se havia interessados em trabalhar num inquérito promovido pela Redes sobre hábitos culturais. Seriam quatro horas de trabalho diário (manhã ou tarde) para ganhar 300 reais (cerca de 140 euros) acrescidos do custo dos transportes. Os critérios de admissão eram ter até 18 anos de idade, estar a estudar no ensino secundário (ou já o ter concluído) e manter alguma ligação a projetos culturais ou desportivos na Maré. Apenas um dos rapazes mostrou-se interessado. Intuí que Weltom mantinha ligações privilegiadas com algumas das ONGs que atuavam na Maré, estabelecendo pontes de contacto entre o grupo de dançarinos e as ações desenvolvidas no bairro.

Já havia mais de vinte jovens na Tecno quando se iniciaram os primeiros passos de dança, momento em que o volume do som se elevou e o foco dos dançarinos voltou-se para os movimentos que pretendiam executar. As músicas variavam entre o funk dos anos 1960 (James Brown e outros), o rap e o *breakbeat*, e a quase totalidade era cantada em inglês. Os treinos, mesmo quando centrados num exercício individual, eram coletivos, pois a troca de impressões era constante: pediam para olhar os movimentos uns dos outros, davam opiniões entre si e tiravam dúvidas sobre aspetos da dança. Os risos, os aplausos, os assobios e outras ações conectavam-os numa teia de cumplicidade dentro de um “ambiente de comunicação comum” (Schutz, 1979:161). A maior parte dos jovens treinava individualmente. Uns concentravam-se num único movimento, geralmente mais acrobático (os chamados *power moves*). Outros criavam sequências de movimentos e alternavam entre aqueles feitos em pé numa cadência de funk estilizada (*toprock*), o trabalho de pernas realizados no chão em que as mãos servem de apoio (*footwork*), e os *freezes*, quando o dançarino paralisa um determinado movimento numa posição improvável e complexa.





Figura 17: Treino dos b-boys na Tecno

Para eles, o boné não era apenas um mero objeto estético, mas também uma ferramenta para a dança. Punham a mão na pala do boné durante um movimento, ou mudavam o seu posicionamento na cabeça a meio da dança, tornando-o parte integrante da beleza de certos passos do break dance. Num canto da sala, quatro jovens ensaiavam uma coreografia coletiva, provavelmente para ser aplicada em alguma apresentação ou campeonato futuro. Como ainda estavam a criar a série de movimentos, os erros e a dessincronia tornavam as suas tentativas muito engraçadas. Alguns deles utilizavam joelheiras, cotoveleiras e gorros de modo a protegerem-se de quedas e movimentos bruscos. Um deles estava todo apetrechado e era chamado de “robocop” pelos outros. A cada tentativa falhada todos riam, o que evidenciava o carácter lúdico dos treinos. Ao mesmo tempo, notava-se que existia uma certa dose de competição entre os praticantes, pois o treino também era um espaço de afirmação e produção de hierarquias informais. Certos movimentos mais ousados eram executados repetidamente pelos dançarinos numa disputa para ver quem os realizava na perfeição.

Era posta em cena uma aprendizagem não formal, cujos limites extravasavam as performances corporais. Discutiam problemas e alegrias do quotidiano, tal como gostos musicais, estéticos e éticos (maioritariamente ligados ao universo do hip hop), campeonatos e eventos de break dance, além de perspetivas de futuro. Os momentos lá passados pareciam especiais para os seus frequentadores. Ao mesmo tempo que dançavam, reforçavam a união e

a amizade entre os membros do grupo, elaborando um “nós”: nós, os do breaking.

Enquanto os observava a dançar, percebi que não tinham professor. A dinâmica dos ensaios era impulsionada por eles mesmos, não havendo interferências e controle de pessoas exteriores ao grupo. Mais tarde soube que eram eles que definiam o horário e o ritmo dos treinos, os movimentos que queriam aperfeiçoar e as músicas. A limpeza do espaço era garantida por eles, assim como o transporte do sistema de som e do *decorflex*. Reuniam-se lá três vezes por semana num horário definido, geralmente das 19h às 22h, uma rotina de ensaios que se ajustava na perfeição com a minha pesquisa, pois poderia encontrar os jovens do grupo independentemente de qualquer combinação.

A dado momento apareceu um rapaz forte de tronco nu a interromper o treino, reclamando que era preciso que os jovens o avisassem quando houvesse pessoas de fora, principalmente quando se tratasse de pessoas altas, dirigindo-se a mim. Segundo ele, poucos dias antes, integrantes da milícia de Ramos (uma das localidades da Maré) tinham agredido violentamente moradores da “comunidade” no espaço onde eles treinavam. Todos concordaram e disseram que seguiriam a sua recomendação, tendo o treino recomeçado de seguida. Tinha de tomar mais cuidado, principalmente nesta fase inicial da pesquisa, sob pena de comprometer a minha própria integridade física. Soube, posteriormente, que o rapaz que interrompera o treino era uma pessoa não diretamente envolvida com o tráfico de drogas, embora com ligações privilegiadas. Como revelou Weltom, era difícil saber exatamente quem estava envolvido com o tráfico. A rotatividade de jovens no seu interior era grande, além de certas funções e posições serem ambíguas. Como um dos b-boys me explicou mais tarde: “ninguém entra no tráfico, vai entrando”. Tal identificação só é possível quando o indivíduo ocupa posições estáveis no interior da quadrilha como “olheiro”, “soldado”, “vapor” ou gerente<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> Na hierarquia do tráfico, o “vapor” é a pessoa que assegura a venda de droga, estando na boca de fumo a fazer as transações, enquanto o “olheiro” tem a função de alertar os membros da sua quadrilha sobre as operações policiais e tentativas de invasão de grupos rivais. O “soldado”, como o próprio nome indica, é o responsável pela segurança na favela, que deve enfrentar a polícia para permitir a fuga dos comparsas ou evitar que os seus territórios sejam invadidos por traficantes rivais. O “gerente”, por sua vez, é o responsável pela boa gestão das várias “bocas de fumo” que operam numa dada localidade e pelo pagamento dos subordinados. No topo da hierarquia está o “dono da favela”, que se certifica do bom funcionamento das “bocas de fumo”, do abastecimento de drogas e armas, bem como do dinheiro para subornar os polícias corruptos. Há outras funções menos visíveis como “endolador” (aquele que embala a porção de droga a ser comercializada); “avião” (responsável por levar a droga ao cliente); “armeiro” (quem cuida da limpeza e manutenção das armas), além de pessoas que colaboram pontualmente com a quadrilha.

Notei que os jovens já estavam cansados, e o ritmo abrandava aos poucos. Uns passaram a conversar mais do que a treinar, outros começavam a recolher as suas coisas para se irem embora, porque já passava das 21h, e a maioria iria trabalhar ou estudar na manhã seguinte. Weltom estava de partida, e acabei por sair com ele após me despedir do resto do grupo.

### 5.3 A minha iniciação

Na semana seguinte ao meu encontro com Weltom retornei à Maré. Queria conhecer a oficina de break dance dinamizada pela Redes, aproveitando para aprender os rudimentos da dança. Não foi difícil encontrar a sala destinada ao efeito, o som elevado denunciava a prática, tendo ido conversar com o professor Robinho sobre os meus propósitos. Estavam cerca de 12 alunos espremidos numa sala bem menor que a Tecno, a maioria com idade inferior a 16 anos, além de dois jovens que eu já conhecera na semana anterior. Perguntei se era necessário vestir bermudas pois estava de jeans, mas Robinho respondeu que não havia problema: “o importante é você se sentir à vontade”. Logo em seguida, avisou uma menina que frequentava a oficina pela primeira vez para estar de ténis na próxima aula. Embora não se devesse dançar descalço, esta regra não era muito respeitada na Maré. Muitos jovens acabavam por dançar descalços ou com ténis em mau estado, resultado das dificuldades financeiras de muitas famílias. Weltom apareceu logo após os alongamentos iniciais, tornando-se o instrutor daqueles que faziam a aula inaugural: eu e uma menina franzina de treze anos. Dividida em três, ficámos no canto da sala do lado oposto onde estavam aqueles que já tinham algumas bases, enquanto no meio treinavam os dois jovens mais experientes: Rafa e Janaína.

Com a “banda sonora” de *breakbeat*, tentei repetir as quatro combinação básicas de *toprock* que me foram ensinadas. No *toprock*, os passos são feitos em pé e costumam ser utilizados prioritariamente no início da dança, servindo para evidenciar o à vontade do dançarino nas várias temporalidades que compõem as diferentes melodias. Aliás, este era o meu maior problema, não conseguir fazer os passos nos tempos certos da música. Sentia-me envergonhado, pois notava estar desengonçado, o que inibia os meus esforços na dança. Weltom explicou-me que eu tinha de aprender a ouvir a música, “saboreá-la” para conseguir identificar as suas batidas e tempos. Batia palmas para facilitar o reconhecimento das “quebradas” de cada música, momento em que eu deveria concluir o passo numa dada

postura. Pé direito para frente em diagonal com os dedos a tocar o chão, perna esquerda ligeiramente flexionada e ambos os braços abertos como se fosse dar um grande abraço: *pá* (batida)! Recuo o pé para a posição inicial dando um leve salto ao mesmo tempo em que levo os braços para trás (suavemente cruzados) e, em seguida coloco o pé esquerdo na diagonal para frente no mesmo momento em que abro os braços: *pá*! Embora um pouco melhor na prática do *toprock* básico, sentia-me um autêntico robô: todo duro. Mas era a minha primeira aula, ainda tinha esperança de num futuro não muito longínquo conseguir integrar-me no “mundo b-boy”.

Depois de treinar quatro modalidades de *toprock* separadamente, Weltom insistiu para que eu os fizesse alternadamente, porque, na hora de dançar a sério, importava saber misturá-los. Dominar múltiplos passos do *toprock* era a “primeira lição” na aprendizagem, o modo mais adequado de introdução ao break dance. Ver os outros a dançar tais movimentos dava uma falsa aparência de facilidade na sua reprodução. Embora à minha frente estivessem Weltom ou Robinho a demonstrar os movimentos, sentia extrema dificuldade em acompanhá-los, especialmente nas duas últimas variações de *toprock* que me foram ensinadas. Numa delas, chamada *salsa step* (ou *salsa rock*), tínhamos de mover um dos pés para o lado e abrir os braços na hora da batida para, logo depois, dar um leve chute com o outro pé, enquanto voltávamos a pôr os braços junto ao corpo, cruzando levemente as mãos. Muito parecido com o anterior, o *indian step*<sup>189</sup> era ainda mais complexo. Ao invés de mover a perna para o lado, tínhamos de girar a cintura 45 graus para cada um dos lados, acompanhando-a pela perna contrária ao lado para onde se movia o corpo. Ou seja, cruzava-se a perna direita para o lado esquerdo, fazendo a cintura contorcer-se, ao mesmo tempo em que se tirava levemente do chão o pé esquerdo, fletindo o joelho: *pá* (batida). Quando a perna direita voltava à posição inicial, dava-se um pequeno chute para em seguida ser a perna esquerda a ir para o lado direito do corpo, e assim sucessivamente. Neste caso, os braços iam para a frente e para trás alternadamente, seguindo o balanço do corpo<sup>190</sup>.

Posteriormente, comecei a aprender o *six-step*, um dos movimentos básicos de *footwork*,

---

<sup>189</sup> Os nomes de cada movimento sofrem pequenas variações conforme as crews de dançarinos e os seus territórios de atuação. Tal fator, é agudizado tanto pela expansão global desta cultura juvenil como pela fragilidade das instâncias de legitimação desta prática. Diante das diferenças de nomenclatura, optei por seguir as classificações que os dançarinos da Maré utilizavam.

<sup>190</sup> Aconselho aos mais curiosos ver os movimentos que acabei de descrever no *you tube*. Basta digitar o nome de cada movimento seguido das palavras break dance e *tutorial*.

importantíssimo na execução de acrobacias agachadas, que transforma qualquer dançarino numa “aranha” enquanto dança. O *six-step* consiste num movimento de rotação das pernas através de uma combinação de seis passos que o b-boy realiza agachado, com as mãos a servirem de apoio. Novamente, o mais complicado não foi decorar os movimentos, mas realizá-los de maneira rápida e cadenciada. Após meia hora de tentativas, os músculos dos braços ficaram a doer, pois eram eles que sustentavam parte do peso corporal.

Enquanto treinava, via pelas janelas dezenas de papagaios a enfeitar o céu de fim de tarde, uma das brincadeiras mais populares de crianças e adolescentes nas favelas cariocas. Com dores nos braços, limitei-me a assistir os outros alunos a dançar. A execução de diferentes movimentos, cujas graduações variavam conforme o ritmo das batidas, proporcionava uma harmonia bonita de se ver. Depois de dominar as bases do break dance (as variações de *toprock*, *footwork* e *freeze*), importa aos b-boys conseguirem improvisar durante a dança e criar um estilo próprio, misturando movimentos e inovando.

Fui para a varanda respirar ar fresco, encontrando Rafa. Para ele, o break dance é muito mais que uma dança, pois está imbuído de ideologia e de princípios fortes. Como a maioria dos dançarinos mais antigos, Rafa aprendeu o breaking com o Luck, antigo professor, responsável não apenas por levar a dança para a Maré, mas também por transmitir a história e os fundamentos do hip hop a muitos deles. Com 16 anos de idade, e pouco mais de três anos de dança, Rafa dizia que só continuou a praticar o break dance por este ser um estilo de vida e, muito convicto, afirmava:

*Muitos dançam por moda, ou para saberem dar aqueles “saltinhos” [power moves]. Mas o breaking não é isso. A galera da Maré é aquela que pratica o breaking consciente, sendo um dos locais mais fortes do Rio de Janeiro. [Rafa, 16 anos. Diário de Campo, 8 de julho de 2009]*

Referiu a existência de várias crews no bairro: Ativa Breakers, Atari Funkerz e GBCR. Esta última, embora formada na Rocinha, incluía vários dançarinos da Maré.

Um pouco confuso com tanta informação e os músculos a doer, regressei à sala para observar os dançarinos. A oficina de break dance já estava a chegar ao fim, treinávamos há mais de uma hora, momento em que chegaram quatro jovens. Aparentando ter mais de vinte anos, eram alguns dos b-boys mais antigos do bairro, como vim a saber mais tarde. Um deles, de nome Lucas, passou a desafiar Weltom, fazendo movimentos mais complexos, que

evidenciavam as suas habilidades, acompanhados de gestos provocadores. De caráter lúdico, as batalhas (*battles*), também chamadas de “rachas”, são momentos específicos em que os b-boys “lutam simbolicamente” com o objetivo de ver quem é o melhor. Foi o que ocorreu quando Lucas passou a dançar de modo desafiador à frente de Weltom. As batalhas costumam ser entre dois b-boys, mas também ocorrem entre duplas ou crews (com três ou mais dançarinos em cada lado). Em geral, cada b-boy dispõe de aproximadamente quarenta segundos para cada “entrada”, período em que deve mostrar um conjunto de variações de movimentos, enquanto o outro observa. Por vezes, entram dois ou mais dançarinos de cada crew para executar movimentos coreografados, momento em que a sintonia entre eles é fulcral. Em geral, as performances são individuais e seguem a seguinte fórmula: *toprock - footwork - freeze*. Todavia, não há obrigatoriedade de adotar esse padrão, sendo comum os b-boys iniciarem a performance com uma acrobacia ou movimento de giro (*power moves*), o que também pode ocorrer no meio ou no final da apresentação.

Olhos nos olhos, Lucas desafiava Weltom a batalhar contra ele, o que criou instantaneamente uma roda entre os dois dançarinos. Os olhares, os gestos, os passos, as posturas e as expressões faciais assumiam formas ora de intimidação, ora de divertimento, sendo durante o *toprock* a ocasião oportuna para afrontar o adversário, dado os braços estarem livres para gestos obscenos, agressivos e irônicos. Ao ritmo de um *breakbeat* dos anos 1980, Lucas executava uma sequência de movimentos, enquanto Weltom desvalorizava a performance do seu oponente. Balançava a cabeça a negar a qualidade dos passos de Lucas, ria da cara dele ao mesmo tempo que colocava o polegar para baixo para afirmar que certo movimento tinha falhado. A criatividade na linguagem corporal era intensa e utilizavam-se variadas artimanhas para intimidar e depreciar a qualidade do adversário. Só não podiam interferir diretamente na dança um do outro, isto é, tocarem-se. Num determinado momento, Lucas simulou ter arrancado o boné de Weltom da cabeça, pisando-o de seguida. Os risos dos demais não se fizeram esperar, e transformaram-se em gritos de regozijo depois de Lucas ter finalizado a sua sequência num *freeze* espetacular: pôs-se de cabeça para baixo e equilibrou-se com a mão e o cotovelo, esticando uma das pernas e fletindo a outra. Weltom tinha obrigação de responder à altura do desafio, mas numa das suas acrobacias caiu estatelado no chão, ficando imóvel a rir da sua triste figura. Os demais ficaram na gargalhada e comentaram: “que

passo novo é esse?”.

Esta batalha, tal como outras que se seguiram, encenavam dramaticamente confrontos simbólicos, em que o corpo era o veículo de expressão por excelência (Pais, 2004:36). Não eram simples gesticulações, comunicavam sentimentos e reclamavam valores – tais como solidariedade grupal, originalidade, determinação, respeito, amor pela dança – através de uma performance elaborada. Eram rituais que celebravam a amizade, pondo para fora parte das frustrações e das tristezas vividas fora do cotidiano do break dance.

Mais velho do que os demais, Fábio era um dos jovens que chegara no final da oficina, tendo sido professor de alguns dos que conheci na Tecno. Segundo ele, a batalha que tinha acabado de ver era apenas uma “brincadeira entre amigos”, e convidou-me a assistir um campeonato onde alguns b-boys da Maré participariam. Lá as batalhas seriam “a sério”, muito mais aguerridas e agressivas, na sua opinião. Mais tarde, quando perguntei se os “rachas”, por vezes, resvalavam em violência, respondeu-me enfaticamente que não, apesar de considerar que existia uma competitividade pouco saudável entre os dançarinos do Rio de Janeiro.

*O breaking é muita rivalidade, inclusive aqui no Rio. A galera leva muito para o lado pessoal. Na batalha, o maluco perde para você, sai de cara amarrada e fica te ignorando, e não é isso. Mas tem pessoas mais conscientes que na batalha é uma coisa, mas fora da batalha é outra. Na batalha o cara está te jurando de morte, mas fora da batalha o maluco está rindo, zoando para caraca contigo, e isso é legal, isso é maneiro. O Rio tem que ser assim. Não há porque ter rivalidade. [Fábio, 29 anos. Entrevista, 11 de janeiro de 2010]*

Após Weltom arrumar a sala da oficina de break dance, seguimos em direção ao Parque União: iam começar os ensaios na Tecno. Mas, ao chegarmos lá, soubemos que não haveria treino porque o espaço ia ser pintado. Weltom fez questão de me acompanhar à paragem de autocarro, foi quando soube que ele vivia com os pais, mais seis irmãos e um sobrinho. Eram oito irmãos no total, mas os mais velhos estavam casados e viviam nas suas próprias casas, também no bairro. Morador da Nova Holanda desde o nascimento, Weltom fazia um curso de fotografia no Observatório de Favelas que lhe ocupava todas as manhãs. Perto da paragem do autocarro, eu disse que poderia continuar o trajeto sozinho e despedimo-nos.

#### **5.4 A criação de um grupo de pares**

Os constrangimentos impostos pelo tráfico afetam parte considerável do cotidiano dos

jovens da Maré e reduzem as suas oportunidades de se relacionarem com outros (iguais a eles) apenas pelo facto de viverem em territórios dominados por uma quadrilha rival. Na opinião de vários b-boys, muitos jovens deixavam-se influenciar pela “ideologia do tráfico”, que considerava todos os que moravam do lado de lá da fronteira “alemão”, isto é, inimigos, pessoas pelas quais não se deve ter o mínimo de apreço ou consideração, independente de estarem ou não envolvidas com a criminalidade. Não foi à toa que o break dance desenvolveu-se na Maré a partir de três núcleos distintos localizados em áreas controladas pelas três fações da altura. Os núcleos iniciais de breaking na Maré foram:

- os **jovens da Nova Holanda**, favela sob a influência do Comando Vermelho (CV), que passaram a dançar break dance nas oficinas promovidas pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré<sup>191</sup> (CEASM) naquela localidade;
- os **jovens do morro do Timbau** que antes de dançar breaking faziam aulas de *street dance*<sup>192</sup> na Casa de Cultura (equipamento cultural onde funciona o Museu da Maré), localizada junto ao morro do Timbau. Este território é dominado pela fação Terceiro Comando Puro (TCP);
- os **jovens da Vila do Pinheiro e da Vila do João**, em que as primeiras noções de breaking foram adquiridas na Ação Comunitária do Brasil, uma ONG da Vila do João. Até Maio de 2009 ambas as localidades faziam parte do domínio da fação Amigos dos Amigos (ADA), expulsa pelo TCP após intensos confrontos.

As oficinas de hip hop da Nova Holanda cumpriram um papel central no desenvolvimento do break dance na Maré. Resgatar esta história é fundamental não apenas para compreendermos a evolução do estilo no bairro, mas os próprios treinos da Tecno. Afinal, muitos dos que lá dançavam aderiram ao estilo a partir dessas oficinas. Foi no âmbito de uma parceria entre o CEASM e escolas da região que o break dance veio para a Maré em 2001, quando uma das diretoras dessa ONG convidou Luck e Felipe Reis para dinamizarem um

---

<sup>191</sup> Durante a minha pesquisa etnográfica no bairro, as oficinas de break dance decorriam nas instalações da Redes (Redes de Desenvolvimento da Maré), uma instituição criada por alguns dos fundadores do CEASM. Esta dividiu-se em duas em 2008, ficando as infraestruturas da Nova Holanda com a recém-criada ONG, enquanto a sede original (no morro do Timbau), a Casa de Cultura e o Museu da Maré continuaram a ser administrados pelo CEASM.

<sup>192</sup> Criado nas academias de dança no contexto de “explosão” do hip hop, o *street dance* tem muitas semelhanças com o breaking, privilegiando os movimentos enérgicos, sincronizados e coletivos.



projeto de hip hop. Naquela época, ambos desenvolviam atividades na Rocinha (favela onde moravam) e integravam a crew GBCR. O primeiro jovem dedicava-se exclusivamente ao break dance, enquanto o segundo dividia o seu tempo entre a dança e o graffiti. Nas oficinas que criaram na Maré, Luck era o responsável pelo breaking, enquanto Reis dinamizava a vertente do graffiti, apoiando o colega sempre que necessário. Pioneiros em levar o break dance à Maré, conseguiram formar um grupo de empenhados dançarinos, tendo alguns deles alcançado uma certa projeção no circuito de hip hop carioca da atualidade<sup>193</sup>. Inicialmente, implantaram as oficinas em escolas públicas da região, alargando no ano seguinte a atuação para a Nova Holanda, quando passaram a administrar aulas abertas de break dance e graffiti para os moradores interessados. Ao contrário do que acontecia nas aulas dadas nas escolas, limitadas pelo aparato institucional, passaram a ter mais liberdade para criar uma pedagogia própria nessas “oficinas comunitárias”. Realizaram um conjunto de apresentações nas ruas da Nova Holanda para divulgar a iniciativa e, após uma primeira fase a atuar em unidade, dividiram a oficina em duas – break dance numa sala (Luck) e graffiti noutra (Reis) – com o objetivo de melhor aprofundar as vertentes do hip hop que impulsionavam. As oficinas de breaking na Nova Holanda foram um sucesso, e tiveram cada vez mais adeptos, consolidando um pequeno grupo de dançarinos. Foi o que contou Felipe Reis:

*Quando eu e o Luck viemos para cá, em 2001, e começamos a dar aula, não tinha ninguém que dançava breaking na Maré. (...) A oficina aberta para a comunidade foi bem interessante, foi quando começou mesmo. O grupo da Nova Holanda foi sempre mais forte. Na escola é muito aquele ioiô, oscilava muito (as pessoas entram, saem, saem, entram), então na escola era tudo muito frágil. Não dava muito porque você tem que trabalhar no que a escola te propõe (dentro da didática da escola), os horários, há alunos que saem outros que entram, sempre mudava muito. [Felipe Reis, 30 anos. Entrevista, 27 de janeiro de 2010]*

Desde o início deste projeto, centenas de pessoas tiveram contacto com a dança, a maioria das quais por um período de curta duração. Esta situação não é incomum, pois na transição para a vida adulta os momentos de experimentações e deambulações são constantes. Muitos jovens estão se “encontrando”, e vagueiam pelos mais variados estatutos profissionais, conjugais, estudantis ou lúdicos. Esta “ética da experimentação” é a responsável, em parte, pelas descontinuidades e efemeridades no modo como alguns jovens envolvem-se em certas

<sup>193</sup> Segundo Eliana, antiga moradora da Nova Holanda e diretora da ONG Redes, existiram praticantes de break dance na Maré em meados da década de 1980, altura em que esta prática chegou em força no Brasil. Tão rapidamente surgiu como se dissipou, e não consegui identificar quem foram esses precursores.

atividades culturais e de lazer (Pais, 1994:124). Não foi o caso de todos os que passaram pelo breaking, pois um grupo coeso de dançarinos foi formado logo nos primeiros anos de funcionamento das oficinas da Nova Holanda. Começaram a fazer apresentações e participar em eventos não só nas favelas que compõem a Maré, mas também em vários bairros do Rio de Janeiro. A possibilidade de viajar e poder ir a locais dos quais só tinham “ouvido falar” teve uma importância tremenda na vida deles, fortalecedora da sua relação com o estilo.

*(...) antes realmente eu mal saía daqui. Eu saía daqui para ir à Ilha, para Penha, no centro da cidade, Bonsucesso, mas longe, longe, não. E também eu não saía sozinho, saía só acompanhado com meus pais. (...) Um espaço que sempre ouvia falar e que nunca tinha conhecido era a Lapa. Pô, as pessoas falavam da Lapa, eu falei: “Caraca! Isso deve ser muito bom, né! Lapa”. Aí várias apresentações aconteceram na Lapa através do break dance: Fundação Progresso, Circo Voador. Noutros lugares também, como São Paulo, Minas Gerais (Belo Horizonte), aqui no Rio, Niterói, Copacabana, vários outros lugares que eu nunca tinha frequentado e que através do breaking eu passei a frequentar. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 29 de julho de 2009]*

Entre os anos de 2002 a 2005 formou-se a 1ª geração de b-boys da Maré, agregando-se sob o nome da crew: “Ataque Brasil Breakers”. A partir de final de 2006 houve um ascenso no break dance do bairro, quando um fluxo de novos interessados passou a lotar as oficinas da Nova Holanda. Apesar de Luck e Reis terem tido um papel central na evolução do estilo, não se pode menosprezar a importância dos dançarinos mais antigos na formação e consolidação de uma nova geração. Alguns dos iniciantes não só souberam da existência do break dance através dos b-boys mais experientes, como a sua existência facilitou a aprendizagem dos novatos ao servir de inspiração. Como lembrou Duda:

*Eu já conhecia o Weltom, e ele me apresentou o breaking. Foi quando eu vi uma apresentação e falei: “bom cara, nesse período que eu tô agora preciso de alguma coisa para distrair a mente”. Foi quando eu comecei a dançar breaking aqui na Redes (antigo CEASM) e conheci o Luck. (...) quando a gente começou eles [os mais antigos] já dançavam há um tempo, já faziam certas coisas, já tinham toda uma malícia no toprock e no footwork. A gente olhava, a gente achava como? Caraca, a gente admirava, então eles acabaram se tornando o nosso espelho. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

Na mesma época (2006), teve início a oficina de *street dance* na Casa de Cultura, onde participava um grupo diferente. Mas esta oficina não teve continuidade, durou apenas três meses, o que obrigou os seus participantes a procurarem um novo local de treino. Foi no espaço do grupo de capoeira Angola Ypiranga de Pastinha, chamado por eles de Quartzolit (no

morro do Timbau), que conseguiram uma sala para continuar os ensaios. Felipe Reis e Luck, ao saberem da existência deste grupo, convidaram um b-boy experiente (Fábio) para transmitir-lhe algumas noções de break dance, pois não tinham disponibilidade de serem eles a fazê-lo.

Em 2007, Luck e Reis organizaram um evento de break dance no morro do Timbau em homenagem ao Jagal, antigo companheiro de ambos, falecido prematuramente<sup>194</sup>. Este encontro cumpriu um papel especial na dinâmica do break dance da Maré por duas razões. Foi o responsável por juntar, pela primeira vez, os b-boys da Nova Holanda com os do morro do Timbau e, de valor mais simbólico, teve um forte impacto sobre os iniciantes, muitos dos quais nunca tinham assistido a uma batalha (ou racha) anteriormente. A efervescência vivida naquele dia foi fundamental para se criarem parâmetros existenciais ritualizadores de um “nós” que viabilizasse uma identidade coletiva. Segundo Rick, o encontro foi marcante para todos eles:

*Estavam os b-boys todos lá: Leandro, Gersom, Sandro, Weltom, Sorriso, todo mundo dançando para caramba. Aí foi quando o Luck – e para a gente foi histórico – entrou e apontou na cara do Sorriso: Pá! Caraca! E o Luck já veio: tutututu. Reloginho: tututututu. A gente gritando, todo mundo doido. O Duda: “caraca, o que é isso?”. Sorriso entrou girando para caramba na nossa frente, a gente nem piscava, incrível, a gente nunca tinha visto um racha. Muito, muito, muito marcante. (...) todo mundo deu as mãos, formou-se uma roda. E começaram a falar sobre o Jagal, a lembrar... Ficou uma energia emocionante porque deu para ver que ele era muito importante para a galera. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Para muitos dos que lá estavam este encontro foi um rito de passagem para o “mundo b-boy”. A espetacularidade das batalhas entre os dançarinos mais experientes revestiu-se da emoção necessária para se chegar ao êxtase, dando sentido a um mesmo projeto de evasão. A homenagem ao Jagal sacramentou a junção dos dois grupos juvenis, separados pelas divisões territoriais impostas pelo tráfico de drogas. As festas e os rituais são ocasiões privilegiadas para agregar “conjuntos separados e complementares de um mesmo sistema social” (DaMatta, 1997a:61). Desta forma, as ritualizações vividas no encontro, com todos os sentimentos e as paixões produzidas, foram fortalecedoras do enraizamento deste estilo na vida dos jovens e estimularam a fusão dos dois agrupamentos, ao proporcionar a síntese entre espaços sociais

<sup>194</sup> Rapper e b-boy, Jagal integrava as crews GBCR, liderada pelo Luck, e Atari Funkerz, dinamizada por Felipe Reis. Muito próximo de ambos, acompanhou o desenvolvimento do break dance na Maré e apoiou inúmeras atividades de hip hop no bairro.

fragmentados pela violência e a segregação.

Após o evento de homenagem ao Jagal, os jovens da Nova Holanda passaram a frequentar o morro do Timbau. Desejavam treinar mais vezes do que era permitido nas instalações do CEASM, ao mesmo tempo que sentiam a necessidade de ter um espaço próprio sem submeter-se à rigidez de horário e disciplina que a instituição impunha. Entretanto, as oficinas de break dance no CEASM ficaram paralisadas durante grande parte do ano de 2008 devido a cisão ocorrida no seio da instituição<sup>195</sup>, tornando hegemônico os ensaios no morro do Timbau. Reconhecidos pelos traficantes locais como “pessoal do hip hop”, b-boys e b-girls ganharam coragem e legitimidade para circular nas múltiplas localidades que compõem a Maré, diminuindo os efeitos de “erosão do espaço público” decorrentes da violência e da segregação (Fridman, 2008:83). Transpor as fronteiras que o tráfico impunha foi algo paulatinamente conquistado como explicou o b-boy Rick:

*No começo, quando eu e o Duda íamos para o Timbau, a gente ia por fora [via Avenida Brasil] com medo. Ou então a gente procurava ir com uma galera para não ir sozinho, mas com o tempo a gente foi vendo que os bandidos viam a gente como o “pessoal do hip hop”. Então: “não mexe com eles não, eles só dançam”. A gente procurava fazer apresentações na rua e eles viam que a gente dançava mesmo, que não tinha qualquer problema. A gente procurava ir para outras comunidades sempre acompanhados de algum morador. Por exemplo, eu não ia para a Vila do Pinheiro sozinho, ia com o Rômulo. Assim a galera começou a não implicar, começou a ver a gente sempre, e nunca pararam a gente para perguntar o que estávamos lá a fazer. Como até hoje foi tranquilo, a gente foi perdendo o medo graças ao hip hop. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Parte deles estava a aprender break dance na mesma altura, o que favoreceu ainda mais a união entre os dois grupos. Estavam a descobrir um novo universo cultural e performativo em conjunto. A partilha de experiências na dança, e a formulação de um conjunto de reflexões sobre a cultura hip hop, foi o arquétipo de uma intensa relação afetiva que tornou alguns deles amigos inseparáveis.

A afinidade estética e os interesses comuns são elementos importantes na composição da amizade, já que torna possível a partilha de um mesmo estilo de vida, permitindo a identificação mútua. Isto adquire um caráter especial dado os amigos serem o reflexo da própria identidade, uma via para construírem modelos próprios de viver a juventude e

---

<sup>195</sup> O CEASM continuou a funcionar no morro do Timbau, ficando as instalações da Nova Holanda com a recém-criada Redes. No ano seguinte, as oficinas de break dance voltaram a ser dinamizadas no antigo espaço, dessa vez pela Redes, tal como outras atividades temporariamente interrompidas.

diferenciarem-se de outros grupos juvenis. Como afirma José Machado Pais:

“A coesão interna dos grupos estabiliza-se a partir de traços de identificação conjuntamente partilhados; no entanto, esses traços funcionam também como suporte de formação e reconhecimento de identidades grupais entre si diferenciadas.” (2003:119)

Para celebrar a unificação dos dois coletivos, formaram uma nova crew na Maré: Ativa Breakers. A sua criação foi o resultado organizativo da afirmação da amizade no interior do grupo, e servia para identificá-los nas disputas de campeonatos ou quando participavam de eventos. Nas entrevistas, eles utilizavam o termo “família” repetidamente para sublinhar que a crew de que faziam parte não era um mero aglomerado de dançarinos.

*Crew não é só um grupo que você monta porque você acha uns moleques [rapazes] bons e fala assim: “você vai entrar na minha crew porque você é bom, você dança bem, tem umas manobras maneiras [boas]”. Não, mano! É família, não é só um grupo de amigos que anda junto e que dança junto nos campeonatos. Aqui é só família, tá ligado! E a motivação que eles me dão para dançar é essa. Tipo, não é só porque é b-boy bom e tal, mas é porque os moleques são do “contexto” [da família]. [Túlio, 19 anos. Entrevista, 9 de fevereiro de 2010]*

Motivados pela adesão a um estilo de dança comum, treinavam quase diariamente no morro do Timbau, articulando experiências e desafios de uma mesma fase da vida derivados de um contexto socializador com muitas semelhanças (Velho, 2004:19). Mas o desentendimento entre eles e os adeptos de rock, utilizadores do mesmo espaço, obrigou-os a procurar um novo local para treinar. Praticamente abandonada, a Tecno ainda não era um centro social quando Fábio e outros dançarinos passaram a treinar lá em certas ocasiões (abrigava apenas aulas de lamba-aeróbica), especialmente quando tinham preguiça de caminhar até o morro do Timbau, um percurso que demorava cerca de meia hora das suas casas, localizada na Nova Holanda ou no Parque União. Como a tensão com os rockeiros não cessou, os b-boys resolveram transferir definitivamente os ensaios para a Tecno no final de 2008.

No período em que acompanhei os dançarinos da Maré na Tecno não existia qualquer clivagem entre os agrupamentos iniciais do Timbau e da Nova Holanda, pois todos treinavam em conjunto. A Tecno já tinha um responsável, Bráz, dinamizador das aulas de boxe que lá ocorriam, e cujo projeto era transformá-la numa instituição formal que abrigasse diversas modalidades desportivas. Portanto, os jovens eram obrigados a mediar o uso do espaço com o

seu responsável para garantir os ensaios do grupo, além de seguir um conjunto de reestruturações que estavam a ser levadas a cabo: limpezas, reformas e obediência às normas de utilização da Tecno. Uma delas obrigava as modalidades presentes na Tecno (boxe, luta-livre, jiu-jitsu e breaking) a darem aulas regulares às crianças e aos jovens interessados, ampliando o número de frequentadores do centro social. Entre os dançarinos de break dance, esta iniciativa foi impulsionada mais seriamente a partir do final de 2009 por Duda e Fábio, quando reuniram cerca de 12 crianças e pré-adolescentes com idades entre os 8 e 12 anos. Embora não recebessem qualquer remuneração, sentiam-se gratificados por passar o conhecimento da dança aos mais novos e impulsionar uma nova geração de b-boys e b-girls no bairro.



**Figura 18: Aula de break dance dos mais novos na Tecno**

Eram raros os b-boys da Vila do Pinheiro ou da Vila do João que frequentavam a Tecno. Preferiam treinar próximo de casa – ensaiavam num espaço cedido pela associação de moradores da Vila do Pinheiro – para não terem de se expor aos riscos de entrar em áreas dominadas por quadrilhas rivais à sua área de residência. Além disso, a criação deste subgrupo foi completamente autónoma dos outros dois subgrupos citados, não contando com o “apadrinhamento” de Luck e Reis, personalidades incontornáveis da história do break dance não só na Maré, mas também no Rio de Janeiro. Os treinos na Vila do Pinheiro reuniam cerca de oito b-boys, quase todos com pouco tempo de dança (menos de um ano), com exceção de Juliano, quem exercia o papel de líder e professor. Integrante da crew “Elemento Surpresa”, Juliano queria manter uma certa autonomia em relação aos jovens da Tecno, facto relacionado

com o jogo de rivalidades e alianças existente entre as crews de dançarinos da cidade. A antipatia reinante entre integrantes da crew de Juliano e alguns jovens da Tecno impediu uma maior ligação entre os grupos. Mais importante que a relação entre os b-boys da Tecno e da Vila do Pinheiro, importa analisar as rivalidades e hierarquias informais que existiam no seio do primeiro grupo, tal como as disputas de legitimidade associadas aos diferentes modos de apropriar o break dance.

### 5.5 A aprendizagem do break dance

Tornar-se um b-boy ou uma b-girl não é para qualquer pessoa. Exigente de força, elasticidade e destreza, o break dance requer muita dedicação e vontade. A persistência e a disciplina são qualidades tidas como essenciais, pois o não cumprimento de uma regularidade de ensaios torna improvável o desenvolvimento das capacidades corporais indispensáveis a um bom dançarino. Quase todos os b-boys da Maré aderiram a esta dança na adolescência, período da vida em que o corpo tende a estar mais apto a interiorizar um conjunto de dispositivos mentais e físicos que tornam possível a execução de movimentos dificílimos tamanha a agilidade e sincronia envolvidas. A maioria detinha um “capital inicial desportivo” (Wacquant, 2002:26) antes de ingressar no breaking – tinham praticado capoeira, lamba-aeróbica, *street dance* ou futebol –, o que se revelou extremamente útil para progredirem no estilo, diminuindo as hipóteses de abandono. O esforço em manter a assiduidade dos ensaios – para alguns quase diária – ocasionava certas “fricções” com o tempo destinado aos estudos, ao trabalho ou à família. Mais de uma vez vi jovens faltarem a escola para irem treinar ou, o que era mais comum, ausentarem-se dos ensaios devido aos compromissos que assumiam. Saber organizar muito bem o tempo era fundamental para a manutenção de uma regularidade mínima, assim como para desfrutar da compreensão das famílias e namoradas.

A contradição entre o estilo de vida breaking e a assunção das responsabilidades da vida adulta torna rara a existência de b-boys com mais de 25 anos de idade. Quando se tem família para cuidar e o emprego reduz significativamente o tempo livre disponível, a disposição da maioria dos dançarinos em seguir uma intensa rotina de treinos perde o antigo vigor. Simultaneamente, quanto mais velhos são os dançarinos, maiores os riscos de adquirirem contusões e problemas musculares, o que não raramente acontecia tamanho o esforço físico

envolvido na prática do break dance, desanimando-os e levando-os precocemente à “reforma”. Fábio era um dos poucos b-boys “adultos” da Maré, no sentido em que o seu dia a dia estava impregnado de deveres e constrangimentos que se coadunavam com os atributos associados a essa categoria social. Com 29 anos, Fábio vivia com a esposa numa pequena casa no Parque União. Ele acordava às 6 horas da manhã para ir trabalhar quase todos os dias (tinha uma folga por semana) como cozinheiro num restaurante a quarenta minutos da Maré. Para conciliar os compromissos familiares com a dança, costumava levar a esposa para os ensaios e eventos de break dance.

A Tecno era o local de eleição da maioria dos b-boys e b-girls do bairro, onde eles tinham a certeza de que poderiam encontrar o grupo de pares para treinar, conviver e “jogar conversa fora”. Treinavam três vezes por semana num horário pós-laboral, único modo de reunir todos os dançarinos, pois muitos trabalhavam ou estudavam nos períodos da manhã e da tarde. Consideravam este espaço a sua “segunda casa”, onde teciam fortes ligações entre si que ultrapassavam a prática do breaking. A importância desse momento de convívio ia adquirindo um novo significado à medida que eles ingressavam no mercado de trabalho e deixavam de desfrutar do tempo livre de outrora para dançar e encontrar os amigos.

*A Tecno é a minha segunda casa. Se eu não estou em casa pode ter a certeza que estou lá na Tecno. Então é a nossa casa cara, o nosso lugar, onde nós nos encontramos. Para quê? Para dançar, treinar, festejar, tudo o que há de bom a gente faz lá. Tudo em relação à cultura a gente faz lá. Cada b-boy ou b-girl daqui tem o seu dia a dia, né? Eu trabalho, Vítor também trabalha, Ricardo também trabalha. Então, o único tempo vago que a gente tem é a noite, quando nos encontramos todos lá. Então, a gente bota a conversa em dia, fala o que está acontecendo na vida uns dos outros: “ah, estou passando por isso, aquilo e tal”. Então, lá é o nosso momento, como se fosse uma reunião nossa. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

As conversas que os jovens tinham na Tecno eram variadas e transpunham a esfera do hip hop. No entanto, a centralidade desta temática era bem perceptível, e o grau de conhecimento e sabedoria de cada um deles servia para afirmarem-se na hierarquia informal do grupo. Falavam sobre campeonatos passados e futuros, b-boys que admiravam, movimentos que pretendiam aprender, documentários e vídeos sobre break dance, etc. A relação estabelecida com as músicas que dançavam era muito intensa. Muitos deles sabiam de cor os nomes dos artistas e as suas canções de sucesso, possuindo um vasto conhecimento musical; alguns até colecionavam vinis. Referiam que o primeiro passo para se tornar um bom dançarino era ter



“amor pela música”, característica imprescindível para uma verdadeira entrega à dança. Saber ouvir a música de modo a conseguir identificar as suas batidas, conhecimento essencial para dançar no ritmo correto, também era fundamental para a aprendizagem do breaking. Todo esse apanágio de informações era extremamente apreciado e valorizado pelos dançarinos e contribuía para a elaboração de imaginários, ideologias, estéticas e outras categorias de entendimento sobre o “mundo b-boy”.

As sociabilidades vividas no interior da Tecno configuravam uma educação não formal sobre as tradições, normas e valores associadas ao break dance (e ao hip hop), uma via essencial para aceder aos segredos e significados socialmente partilhados sobre este estilo. As interações com os membros mais experientes do grupo era a maneira privilegiada pela qual os novatos incorporavam as perceções e competências exigidas para ser um b-boy. Mitos, ídolos e narrativas inundavam o salão da Tecno sob a forma de afirmações e relatos acerca da história do hip hop ou de célebres campeonatos, cujo teor baseava-se em experiências vividas, conversas com dançarinos mais velhos, visualizações de vídeos, pesquisas na Internet e leituras de textos. Estes instrumentos ajudavam a estruturar um sistema de crenças, envolvendo explicitações reflexivas e discursivas que extravasavam a performance corporal. O fomento aos princípios de união e confraternização do grupo, de disciplina e ajuda mútua, manifestava-se constantemente nos treinos através de risadas, palavras de encorajamento, brincadeiras e toques afetuosos: abraços, cumprimentos e palmadas. O termo “família” para designar a crew que integravam era repetidamente mencionado entre eles e pretendia realçar um companheirismo sem o qual seria difícil perseverar na dança. A aprendizagem no breaking era eminentemente coletiva, não existindo qualquer perspetiva de evolução sem o apoio e a orientação dos colegas.

Os dançarinos da Maré faziam questão de reiterar a importância do conhecimento – o chamado 5º elemento do hip hop<sup>196</sup> –, incentivador de um conjunto de normas e valores associados à ética da dança e à sabedoria que se exige de um b-boy consagrado. Como tive oportunidade de ouvir várias vezes, “a pior coisa que existe é um b-boy burro”, uma crítica àqueles que desconheciam a história do hip hop e eram incapazes de explicar a origem dos movimentos que praticavam. Os “fundamentos”, termo que utilizavam para assinalar as bases

---

<sup>196</sup> O hip hop é formado pelo mc, dj, graffiti e break dance, sendo o “conhecimento” o 5º elemento acrescentado por Afrika Bambaataa, identificado como um dos fundadores do movimento.

do *breaking*, deveriam ser respeitado pelos b-boys. Condenavam aqueles que na roda só giravam ou faziam acrobacias (os chamados *power moves*) desligadas do conjunto da dança, o que contrariava o “modo certo” de dançar por eles defendido. Valorizavam o *toprock*, *footwork* e *freeze* – fundamentos básicos do break dance –, criticando o modismo dos b-boys que transformavam a dança em ginástica olímpica. Os seus discursos enalteciam a necessidade de os b-boys pesquisarem “a cultura”, de modo a protegerem a “essência” dos conhecimentos produzidos pelos pioneiros desta dança. Foi o que afirmou Duda, um dos b-boys que mais incentivavam uma determinada forma de praticar o break dance:

*(...) essência são as coisas que eles criaram e cultivaram para eles e que hoje não é respeitado, tipo lance de postura. Porque até os power moves (movimentos de giro na dança) têm uma postura para fazer, como o footwork, ou o toprock, tem todo seu jeito de fazer. E há todos os fundamentos para você saber fazer aquele toprock, ou aquele footwork, sendo que as pessoas hoje em dia não respeitam isso. Tem pessoas que olham e falam: “para quê eu vou fazer isso se sei fazer loko<sup>197</sup>? Do meu jeito está certo, isso, aquilo e tal”. Beleza, a galera quer fazer desse jeito faz, mas eu acho que não custava nada começar a estudar a história do breaking e começar a ver como é dançar o break dance com os fundamentos limpos, entendeu, com coisas que foram criadas e aperfeiçoadas na década de 1970. Fundamentos que foram criados e que hoje em dia as pessoas não dão valor. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

Outro comportamento que censuravam era a “cópia” de movimentos inovadores concebidos por dançarinos experimentados. A originalidade era sagrada, e quando isso não ocorria havia acusações de “roubos de movimentos”. Os passos, quando incorporados pelo dançarino, precisam sofrer modificações de modo a serem utilizados legitimamente. Aliás, ter um “estilo próprio” e “ser original” no breaking constituem características extremamente valorizadas entre os praticantes. Essa era uma das mais-valias da Maré, diziam eles, pois nenhum b-boy do bairro dançava igual ao outro, ao contrário do que, supostamente, acontecia com a maioria dos dançarinos do Rio de Janeiro.

Um conjunto de éticas, normas e ideologias compõe parte fundamental do universo simbólico dos b-boys da Maré, cujo conhecimento e assimilação são essenciais para obter respeito neste campo artístico. Contudo, a consagração de um b-boy depende, essencialmente, da sua aptidão na dança. A sua aprendizagem é feita pelo contacto direto com os membros mais experientes do grupo mediante um processo de educação corporal transmitido através da prática do break dance. Era o que via acontecer nos ensaios da Tecno, onde a maioria repetia

<sup>197</sup> O *loko* é um *power move* de alta dificuldade que consiste em fazer uma espécie de hélice com as pernas sem tocá-las no chão, em que o corpo (de cabeça para baixo) gira sob o seu próprio eixo apoiado pelos braços.

até a exaustão um movimento (ou sequências de movimentos), conferindo eficácia à sua execução. Ao mesmo tempo, os dançarinos mais experientes corrigiam a postura e os passos dos iniciantes. Aliás, o princípio de expandir a influência do hip hop era partilhado pelos jovens da Tecno, que tencionavam angariar novos adeptos de break dance na Maré. Não foi à toa que quando passaram a dar aulas aos mais novos, Duda e Fábio mostraram-se orgulhosos em diversas ocasiões. O envolvimento com a dança, segundo eles, produziria um afastamento moral da influência nefasta do tráfico de drogas. Esta perspectiva foi colocada por Fábio quando viu os seus alunos a treinarem na rua sobre um pedaço de papelão, logo após encontrarem crianças a empregar palavras associadas às fações criminosas:

*Crianças novas já a falar que vão dar tiro, a usar gírias utilizadas pelo tráfico, o que serão dessas crianças? Crescerão e entrarão no “movimento” [tráfico de drogas] por falta de exemplos e alternativas. Pouco depois vi meus alunos treinarem breaking num chão ruim para caramba, na rua, perto da casa deles, e isso me deu muito orgulho. Pelo menos para algumas nos contribuimos para fazê-las ter referências alternativas, ocupando os seus pensamentos com o break dance. Você pode reparar que agora elas só falam disso, só querem saber de dança.*  
**[Fábio, 30 anos. Diário de Campo, 11 de janeiro de 2010]**

As aulas para os aspirantes a b-boys tiveram início de forma regular nos últimos meses de 2009 e começavam uma hora antes do treino dos mais experientes. Numa das primeiras aulas que assisti, Duda estimulava o aperfeiçoamento dos movimento dos seus alunos que dançavam alternadamente no interior de uma roda. Era um grupo de doze miúdos, todos rapazes, com idades entre 8 a 12 anos, alguns deles já vestidos com roupas e outros símbolos identificadores da sua adesão ao estilo b-boy: gorro, boné, lenços, t-shirts coloridas e *street-wear*. Subitamente, Duda interrompeu a roda e disse que eles não estavam a praticar aquilo que tinham aprendido na aula. Falou que eles deveriam ser mais disciplinados, pois enquanto um dançava dentro da roda, os restantes deveriam observar e apoiar os seus movimentos. Ameaçou castigá-los com dez flexões caso a desatenção ocorresse novamente, uma penalização que os ajudaria a adquirir disciplina, qualidade entendida como essencial na aprendizagem da dança. Não foi necessário esperar muito e, passados cinco minutos, repreendeu-os com dez flexões, pois um deles esteve sentado enquanto a roda decorria. No final do treino, Duda chamou os seus alunos para uma sala ao lado para transmitir algumas noções sobre o break dance. Era interessante notar os significados que Duda imputava ao estilo enquanto conversava com os alunos, dadas as suas palavras mobilizarem um conjunto

de normas e valores. Os sentidos de união e partilha foram privilegiados na sua intervenção, que enfatizava a necessidade de se apoiarem mutuamente. A palavra “família” foi usada diversas vezes com o objetivo de dissipar as rivalidades no interior do grupo e fomentar a ajuda mútua: “No breaking devemos ser todos uma família”. Também estimulava uma hierarquia que valorizava a experiência em detrimento da competitividade: “Aqui não há quem dance melhor, apenas os mais experientes”. Por fim, explicou que a geração deles era privilegiada, pois tinha fácil acesso à informação, o que permitiria avançar na dança mais rapidamente que os seus antecessores. Deu o exemplo dele e de outros b-boys, cujas condições para desenvolver o estilo foram mais favoráveis se comparadas com as dos mais antigos.



**Figura 19: Aprendizes de break dance com os seus professores na Tecno**

Embora a visualização dos passos de breaking (ao vivo ou pela Internet) e a transmissão oral e teórica da técnica tenha a sua importância, é a disciplina de treinar várias vezes por semana, acompanhada da insistência em aprender determinados movimentos – em base ao sucessivo ciclo de tentativa e erro –, que possibilita a incorporação de um *habitus* b-boy (Bourdieu, 2007). Aliás, a minha incompetência na realização dos movimentos mais simples não podia ser explicada pelo desconhecimento teórico – eu já sabia onde tinha de pôr os pés e as mãos –, mas com a falta de “um saber prático composto de esquemas imanentes à prática” (Wacquant, 2002:79). O meu corpo não tinha sido educado para ter a habilidade, leveza e força que o breaking requer. Bastava olhar para os rijos músculos de alguns deles para

entender que a assimilação do break dance é feita mediante uma rígida pedagogia corporal, modeladora dos corpos, passível de convertê-los em dançarinos de alta competição. Uma coisa é visualizar e compreender teoricamente os movimentos realizados, mesmo os mais básicos. Difícil será executá-los corretamente sem parecer um robô e, mais ainda, encadear vários passos sem perder a harmonia da música. Somente a “conversão física” torna possível ao indivíduo o domínio prático das regras do break dance, uma apreensão que se pauta pela repetição constante e fatigante dos mesmos exercícios (Wacquand, 2002:88).

Como vim a descobrir durante a minha imersão no breaking, treinar não significa apenas dançar de improviso. Os b-boys da Maré seguem uma metodologia que visa a incorporação da técnica com vista à inovação e à sistematização de um conjunto de passos. Estes são decorados, aprimorados e “colados” com o objetivo de criar sequências e coreografias para serem utilizadas em campeonatos e batalhas de break dance. Muitos iam para os ensaios já sabendo de antemão o que iriam treinar: executavam *ad eternum* o mesmo passo ou sequência até conseguirem reproduzi-los na perfeição. Outros aperfeiçoavam movimentos inventados por eles mesmos, e havia aqueles que treinavam sequências de impacto. Tais métodos tornaram-se evidentes para mim quando Túlio, um dos b-boys mais respeitados da Maré, censurou Lucas devido à sua excessiva improvisação. Aconselhou-o a treinar certos passos específicos ou sequências de movimentos com o objetivo de assimilar aquilo que inventava:

*De nada adianta você inventar movimentos maneiros [ótimos] para depois esquecê-los e jogá-los no lixo. É preciso que você consiga fixá-los e aperfeiçoá-los, até para poder utilizá-los em batalhas e campeonatos. É fundamental usar a cabeça e não só treinar de forma improvisada, mas pensar nos movimentos que se está fazendo. [Túlio, 19 anos. Diário de Campo, 11 de fevereiro de 2010]*

## 5.6 Performance nos múltiplos territórios de dança

A Tecno e a oficina da Redes eram os principais pontos de encontro para a prática do break dance na Maré, muito embora não fossem os únicos espaços de treino no bairro. Contabilizei outros cinco locais durante a pesquisa, o que perfazia um total de sete:

- **Tecno (Parque União):** local de sociabilidade por excelência dos dançarinos da Maré, esta antiga fábrica abandonada estava a converter-se num centro social. Os ensaios de

- breaking na Tecno realizavam-se três vezes por semana e eram organizados pelos próprios jovens;
- **Oficina da Redes (Nova Holanda):** ensaios de break dance promovidos pela ONG Redes, três vezes por semana, numa das suas instalações. Esta iniciativa contava com um professor e um monitor, responsáveis pela dinâmica dos treinos;
  - **Ciclovía da Nova Holanda:** área de lazer onde os jovens treinavam movimentos acrobáticos do breaking como saltos e piruetas;
  - **Piscinão da praia de Ramos:** importante equipamento de lazer dos moradores da Maré e de bairros adjacentes. Os dançarinos aproveitavam a areia fofa desta praia para aprender saltos e outros movimentos acrobáticos;
  - **Casa de Fábio (Parque União):** para os jovens terem um local de ensaio alternativo à Tecno, improvisou-se um piso apropriado à prática de break dance na laje da casa de um dos b-boys da Maré ;
  - **Praça da Nova Holanda:** durante o Verão de 2010 ensaiou-se, semanalmente, nesta praça com o intuito de divulgar o break dance no bairro, angariar novos adeptos e seguir um estilo de dança que faz da rua um dos seus “estandartes”;
  - **Associação na Vila do Pinheiro:** local de treino de outro grupo de b-boys da Maré, frequentado pontualmente pelos dançarinos da Tecno.



Figura 20: Jovem a fazer movimentos de toprock num ensaio na Redes

Como é bem perceptível no mapa abaixo, a maior parte dos espaços apropriados para a prática do break dance na Maré estava na Nova Holanda e no Parque União – localidades onde a maioria dos b-boys vivia –, razão pela qual optei por concentrar as minhas observações nessas duas favelas.



Figura 21: Localização dos ensaios na Maré

Diferente da Tecno, a dinâmica de treinos na oficina da Redes era mais formal, dado ser organizada por um professor, contratado pela Redes, e um monitor, geralmente um experiente b-boy da Maré<sup>198</sup>. Esta oficina costumava realizar-se a meio da tarde, o que impossibilitava a presença da maior parte dos dançarinos da Tecno. O público da oficina era composto por

<sup>198</sup> Weltom ocupou a função de monitor de break dance da Redes durante mais de um ano.

adolescentes, na faixa etária dos 12 aos 16 anos, com pouca experiência na dança. Nas raras vezes em que os b-boys da Tecno iam às oficinas, desfrutavam de autonomia para treinar do modo que mais lhes convinha, pois estavam num nível que dispensava o auxílio de um professor.

A laje da casa de Fábio foi transformada num local de treino – montou-se um *decorflex* com pó de serra debaixo do piso para amortecer as quedas – para o grupo poder treinar breaking nos dias em que a Tecno estava fechada ou indisponível. O espaço para o treino era muito reduzido, o que impossibilitava a presença de todos os dançarinos. Geralmente, estes ensaios agrupavam entre 4 a 8 b-boys que se revezavam por cima do *decorflex*, dado não haver espaço para dançarem em simultâneo.

Situada entre as últimas casas da Nova Holanda e uma importante via rápida (Linha Vermelha), a Ciclovía é um caminho pedonal que atravessa um campo de relva não urbanizado. Usado como espaço de lazer por crianças e adolescentes da região, era habitual alguns b-boys da Maré irem para lá praticar saltos e piruetas, aproveitando a erva para amortecer as quedas. Os dias e horários de treino eram incertos e dependentes de combinações pessoais. Os jovens saltavam descalços, na maioria das vezes de tronco nu, ao som do barulho dos carros da Linha Vermelha, pois não levavam qualquer sistema de som. Os movimentos que praticavam resumiam-se às várias modalidades de mortais (para trás, para frente ou para os lados), parafusos (rotação em torno do próprio corpo para os lados e sem o uso das mãos no solo) e flic-flacs. Portanto, os jovens não utilizavam a Ciclovía para dançar, mas para aprender os difíceis movimentos acrobáticos que empregariam na performance do break dance.

No Piscinão de Ramos a lógica do treino era muito semelhante à da ciclovía, o que mudava era o contexto. Aproveitavam tanto o prazer de se refrescarem na água como a areia fofa para arriscarem saltos complexos. Os jovens preferiam treinar na areia da poluída praia de Ramos, a poucos metros do Piscinão – uma gigantesca praia artificial de água salgada em formato oval com um tamanho superior a 26 mil metros quadrados –, de modo a manterem-se um pouco afastados dos banhistas.

Marcados pela informalidade, os ensaios dos b-boys da Vila do Pinheiro eram parecidos com os da Tecno, pois não havia pessoas de fora a influenciar a sua dinâmica. No entanto,



esse grupo era bem mais hierarquizado, já que um dos jovens (Juliano) tinha muito mais experiência na dança que os demais, exercendo o papel simultâneo de líder e professor. Nas vezes em que acompanhei alguns b-boys da Tecno até lá, notei que a maioria dos dançarinos não treinava movimentos de *toprock* e *footwork*, focando-se exclusivamente nos *power moves*. Comentei isso com Fábio quando estávamos a voltar para a casa dele, que respondeu já ter chamado a atenção sobre essa necessidade. Juliano ignorou o seu conselho, respondendo que os *power moves* requeriam mais treino por serem os movimentos mais difíceis. Fábio não compartilhava dessa opinião, mas não quis insistir porque não queria interferir nos ensaios organizados por Juliano. Para Fábio e o conjunto dos b-boys da Tecno, o breaking é, sobretudo, uma dança composta pelas múltiplas variações de *toprock*, *footwork* e *freeze*. Os *power moves* seriam um complemento do break dance, nunca um dos pilares principais.

Os dançarinos da Tecno não frequentavam muito os treinos na Vila do Pinheiro ou no Piscinão de Ramos, que eram menos acessíveis para a maior parte deles, moradores de outras localidades da Maré. Dominadas por quadrilhas rivais à da sua área de residência, os percursos até esses locais eram feitos cuidadosamente por receio de serem acusados de pertencerem a uma facção inimiga.

*Tem o treino na Vila do Pinheiro que é local de outra facção. A gente vai lá treinar, mas a gente vai inseguro. Ficamos meio com medo de chegarmos lá e um cara cismar com alguém e tal. Mas, infelizmente, a gente tem que correr esse risco. [Fábio, 29 anos. Entrevista, 11 de janeiro de 2010]*

Quando acompanhei Fábio até a Vila do Pinheiro fomos “por fora”, por uma rua paralela à Avenida Brasil, cercada de armazéns e depósitos, para evitar áreas de fronteira (entre os grupos criminosos), onde são frequentes os confrontos armados. Quando íamos ao Piscinão de Ramos, também existia o medo de sermos interrogados sobre os motivos da nossa presença pelo grupo criminoso local, neste caso a milícia. Os jovens diziam que os milicianos eram muito mais desconfiados que os traficantes da Maré, principalmente em relação aos moradores de áreas controladas por quadrilhas do tráfico. Alertaram-me para não tirar fotografias, muito menos realizar qualquer filmagem pois não poderiam intervir caso sofresse algum tipo de repreensão.

O modo como a performance no break dance é posta em prática pelos dançarinos varia conforme se trate de um treino com os amigos, de uma roda com b-boys de outras áreas da

cidade ou de uma disputa num campeonato. Mesmo dentro da Maré, o exercício do breaking apresenta configurações distintas, variando conforme o espaço disponível para a dança, os dançarinos presentes, o clima de competitividade e a situação em si. Há quatro ambientes de prática do break dance a apresentar lógicas distintas de apropriar o estilo:

- **Treino:** marcado pela rotina e descontração, o objetivo dos dançarinos é a aprendizagem de novos passos e sequências de movimentos, preparando a participação em futuros eventos e campeonatos. Era o que ocorria na Tecno, na oficina da Redes, na Associação da Vila do Pinheiro e na casa de Fábio, onde os b-boys aperfeiçoavam os passos de break dance entre amigos;
- **Batalha ou Racha:** é o momento ritual pelo qual os dançarinos tanto anseiam. São situações extraordinárias em que os dançarinos “lutam simbolicamente” para provar a sua superioridade na dança em eventos e campeonatos. Na lógica da batalha, o que conta é a capacidade de o b-boy mobilizar as suas habilidades individuais na dança, ignorando a pressão do adversário;
- **Roda:** é a maneira privilegiada de os b-boys estabelecerem trocas de experiências na dança com jovens de outras crews. A competitividade não é tão forte como na batalha, pois existe um caráter pedagógico que molda a performance dos dançarinos. Cada jovem entra à vez no centro da roda para executar uma sequência de movimentos e demonstrar as suas aptidões na dança. Comum em encontros de b-boys e b-girls, na Maré as rodas de breaking ocorriam na Praça da Nova Holanda;
- **Coreografia:** movimentos encenados previamente em grupo com vista a serem apresentados em eventos. Uma coreografia também pode ser executada durante as batalhas entre crews, momento em que se exige sincronia entre os dançarinos.

As modalidades acima citadas não devem ser entendidas como categorias estanques. A amistosa roda facilmente pode transformar-se num racha entre dois ou mais dançarinos, basta que um deles se dirija a outro b-boy com ironia ou agressividade, provocando-o através de gestos, risadas ou comentários maliciosos.

A preocupação com a formação dominava o treino na Tecno (o que também ocorria noutros locais de ensaio do grupo), onde os dançarinos manifestavam um forte empenho na aprendizagem e elaboração de novos passos. Como o treino era o modo privilegiado dos

jovens se prepararem para os campeonatos e eventos oficiais, eles não ficavam stressados se falhassem a execução de um movimento, predominando o clima de descontração e jocosidade. Tampouco eram obrigados a executar sequências de movimentos completos e encadeados, sendo normal estarem concentrados exclusivamente na tentativa de aperfeiçoar um único exercício.

Formato habitual em grande parte dos encontros de break dance, a lógica da roda apresenta algumas diferenças em relação aos treinos habituais dos b-boys. Ao estarem inseridas em eventos de confraternização que agregam variadas crews, nas rodas o caráter “familiar” costuma ser menos acentuado, porque muitos dançarinos não se conhecem. Por outro lado, cada b-boy dispõe de um tempo determinado para efetuar uma sequência de movimentos no interior da roda, não mais que 40 segundos, cujo padrão segue a seguinte fórmula: *toprock – footwork – freeze*<sup>199</sup>. Enquanto um deles está no centro da roda a dançar, os demais devem ficar a observar e a incentivar, aguardando a sua vez para ingressar na roda. Cada movimento realizado por um b-boy é respondido por outro, num diálogo corporal que também serve para afirmar o *status* de cada um na roda. Isso não impede que haja um ambiente amistoso e cooperante nas rodas de break dance, onde o sentido de alteridade tende a ser mais forte que o da competitividade.

Ao contrário, a intensa competitividade das batalhas impele os jovens a demonstrarem as suas qualidades de dançarinos, numa lógica em que o talento individual e as alianças com os membros da própria crew são fundamentais. O erro na execução dos movimentos deve ser evitado ao máximo, e a rivalidade com outros b-boys e crews assume a forma de violência teatralizada: são comuns as mímicas que encenam cortes de cabeça, facadas, tiros, além de gestos com claras conotações sexuais. Portanto, a dança em si é apenas uma das componentes da performance, já que ostracizar o adversário constitui uma prática usual, tal como a assunção de uma personalidade marcadamente exagerada.

Na coreografia, dois ou mais dançarinos procuram encenar movimentos (similares ou combinados) para serem aplicados em eventos de dança ou batalhas de campeonatos, em que a sincronia, imaginação e harmonia são os atributos mais apreciados. No final de 2010, parte significativa dos treinos na Tecno foi dedicada a criar uma coreografia para um espetáculo

---

<sup>199</sup> A performance pode ser acompanhada ou não de *power moves*: movimentos de giro, saltos e outras acrobacias.

intitulado “Respeito”, organizado pela crew GBCR com a participação de b-boys e b-girls dos bairros da Maré, Rocinha e Madureira<sup>200</sup>.

As diferentes configurações da dança breaking foram abordadas pelo b-boy Rick:

*No treino você está entre amigos, está mais descontraído, não está tão preocupado se você vai acertar ou não. Você está em casa, em família, se você errar todo mundo vai rir: “Eh, que legal, engraçado”. O treino é isso: descontração. O racha é algo que você já está preparado, você já está concentrado para naquele momento não errar. Você não quer errar num racha, e você quer ganhar para se satisfazer e mostrar que você treinou, você acertou e você conseguiu. Naquele momento você é melhor do que o outro b-boy, o racha é isso. Na roda é um outro tipo de descontração, porque você também está ali entre colegas, mas ao mesmo tempo você não quer errar, você quer fazer bonito. Mesmo sendo descontraído você quer acertar para mostrar que dança bem. E na apresentação [coreografia] é uma outra coisa a que você se prepara, você não quer errar porque você quer mostrar ao público uma coisa bonita, e quer transmitir para as pessoas aquilo que você sente e até, porventura, inspirar outras pessoas a praticarem aquilo que você vive também. São energias completamente diferentes. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Os treinos são os momentos mais importantes para o aprimoramento do break dance, e serve como preparação para a participação de batalhas em campeonatos, rodas em encontros com b-boys de várias regiões ou coreografias em eventos. Se a aprendizagem se faz nas múltiplas “modalidades” citadas, o grau de inovação e risco tende a diminuir conforme a competitividade aumenta. Assim, nos campeonatos os jovens costumam realizar apenas movimentos previamente decorados, evitando a execução daqueles que ainda não tenham sido completamente incorporados e correm o risco de falhar. Já nos treinos tudo é permitido, inclusive errar e fazer “má figura”. Na roda, por sua vez, há uma maior liberdade de improvisação que nos rachas, embora não seja oportuno inventar aquilo que não se sabe fazer sob pena de não “fazer bonito”, como explicou Rick.

### **5.7 “Nós somos os diferentes entre os diferentes aqui dentro.” Os b-boys e o bairro**

O salão da Tecno proporcionava uma certa proteção diante da violência do tráfico e da polícia, assim como das influências decorrentes da proximidade com um pujante mercado de venda de drogas. A presença de jovens fortemente armados, o grande número de “bocas de fumo” a céu aberto e o risco de haver um tiroteio a qualquer momento tornam as ruas da Maré pouco atraentes para a maioria dos b-boys. Tal apreciação é agravada pela forte densidade

---

<sup>200</sup> O espetáculo, que contou com oito dançarinos da Maré, estreou no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, em 2010, e também esteve no Teatro SESI e no Centro Cultural Banco do Brasil.

populacional do bairro, incrementada pela constante circulação de motos nas suas ruas e pela falta de espaços públicos (praças ou jardins) que proporcionem uma conversa tranquila e intimista. Por isso, os treinos na Tecno serviam de refúgio contra os riscos da rua, ao cumprir o “papel de escudo” protetor contra as violências rotineiras que assolavam o bairro (Wacquant, 2002:32), além de dar suporte para um determinado modo de viver a juventude.

Isso não quer dizer que haja um fechamento dos b-boys em relação à rua ou aos acontecimentos do bairro. Pelo contrário, era nos treinos de break dance da Tecno que se ensaiavam estratégias inovadoras de aceder ao espaço público, criar representações alternativas sobre o bairro e desenvolver novos trajetos pela cidade. A vontade de participar de eventos e campeonatos de break dance tornava os treinos da Tecno a “rampa de lançamento” para saírem da Maré e realizarem as mais variadas incursões pela urbe. Os ensaios semanais de break dance na praça da Nova Holanda, no verão de 2010, foram exemplares do modo criativo como reapropriaram áreas comuns do bairro. Tal questão tem uma forte relevância se tivermos em conta que parte significava dos moradores (nomeadamente os jovens) vive refugiada em casa, fechada nas redes de sociabilidade familiar, onde supostamente estaria a salvo de “balas perdidas” e das influências nocivas das fações criminosas. Ser surpreendido em meio a um tiroteio é um receio que tem fundamento na realidade dos habitantes da Maré. Entretanto, o terror que provoca em algumas famílias acaba por ser desproporcional em comparação ao perigo real, levando-as ao isolamento<sup>201</sup> e, inclusive, à interiorização de estigmas sobre o bairro e os seus moradores (Bourghois, 2010:62). Nessa perspectiva, treinar break dance no meio da praça sob o olhar dos vizinhos e transeuntes contraria essas tendências e afirma o direito dos moradores ao seu bairro, privatizado, em parte, pelas quadrilhas do tráfico de drogas. Dançar no espaço público é uma atitude bastante acarinhada no imaginário dos b-boys e b-girls, pois a rua constitui um dos principais eixos ideológicos da cultura hip hop (Fradique, 2003:42). Foi na rua que surgiram as várias manifestações culturais que deram corpo ao hip hop, nomeadamente o break dance, cujas rodas e batalhas entre b-boys tiveram como “palco” inicial as ruas do Bronx e de bairros adjacentes em Nova Iorque.

---

<sup>201</sup> Os professores e monitores de break dance e de graffiti da Redes foram obrigados, em várias ocasiões, a conversar com os pais dos alunos para convencê-los a autorizar a participação dos filhos nas atividades da oficina, principalmente quando estas aconteciam nas ruas da Maré. Numa das vezes, acompanhei Weltom à casa de um jovem de 16 anos da Nova Holanda para que os seus pais o deixassem frequentar os ensaios na Tecno, dado considerarem o trajeto até lá muito perigoso.

Treinar na praça da Nova Holanda cumpria a vontade de recuperar uma propriedade entendida como primordial desse campo artístico. Paralelamente, esses ensaios queriam publicitar o estilo para os moradores do bairro e recrutar novos aderentes.

Diferente das oficinas de break dance na Redes, frequentadas majoritariamente por adolescentes oriundos quase exclusivamente da Nova Holanda, na Tecno os jovens não eram tão novos e vinham de diversas localidades da Maré, inclusive de outras regiões do Rio de Janeiro. Era comum aparecerem jovens de bairros como a Tijuca ou das favelas do Alemão, Rocinha e Vigário Geral e até de outros municípios, como São Gonçalo e Niterói, e capitais de estados, como Belo Horizonte e São Paulo. Embora menos frequentes, havia até estrangeiros. Esse intercâmbio era muito valorizado, pois incrementava a troca de informações e a conexão com o circuito do hip hop “glocal”, além de conferir prestígio aos b-boys da Maré, “cicerones” daqueles que vinham ao bairro treinar. Baylah, um experiente b-boy da crew GBCR, morador de um bairro da zona norte da cidade, era um assíduo frequentador da Tecno, devido às fortes relações de amizade que mantinha com alguns dançarinos. Um pouco mais velho que os demais (aparentava ter cerca de 25 anos), era um “porta-voz da informação” sobre os eventos de hip hop no Brasil, contribuindo na organização de alguns deles. Também promovia excursões para campeonatos em São Paulo e Minas Gerais, além de vender ténis, bonés, *boombox* e outros artefactos. Ele integrava um circuito rudimentar de compra e venda – geralmente promovido por dançarinos mais experientes –, ao aproveitar as suas idas a São Paulo para adquirir produtos associados ao estilo, comercializando-os em seguida nos encontros de break dance no Rio de Janeiro. Os b-boys e b-girls da Maré compravam a maior parte das “roupas breaking” em eventos e campeonatos, pois praticamente não havia lojas na cidade especializadas no estilo<sup>202</sup>.

O facto de pertencerem a uma classe social desfavorecida não impedia que a maioria desses jovens consumisse artigos condizentes com o estilo, até porque havia uma relativa diversidade económica entre eles. Os que tinham pais com empregos estáveis, mesmo que desvalorizados socialmente, possuíam maior estabilidade para seguir os estudos e comprar vestuário específico. Pode-se dizer, inclusive, que uma minoria mantinha hábitos de consumo próximos aos da classe média baixa. No entanto, para a maior parte dos integrantes do grupo

---

<sup>202</sup> Também compravam roupas em *brechós* ou nas poucas lojas onde se podia adquirir produtos associados ao estilo.

as possibilidades de consumo eram restritas. Forçados a entrar precocemente no mercado de trabalho para ajudar no orçamento familiar, utilizavam parte do seu salário para desfrutar a condição juvenil e aceder ao estilo<sup>203</sup>. A heterogeneidade económica no interior do grupo era bastante perceptível. Não só as características das casas dos dançarinos variavam bastante (do tamanho ao acabamento interno), como no próprio treino essa diferença manifestava-se: alguns treinavam descalços ou com ténis em más condições. A falta de dinheiro fazia com que Sandro, por exemplo, treinasse descalço ou calçando um ténis com o logotipo do McDonald's, local onde trabalhara, estampado. Mas essas diferenças económicas não suscitavam clivagens no interior do grupo. Pelo contrário, havia uma solidariedade interna que fazia com que fosse comum o empréstimo de dinheiro para que todos pudessem participar em eventos e campeonatos<sup>204</sup>.

O orgulho em serem dançarinos de break dance era notório em grande parte das suas declarações e confidências.

*Eu falar que sou b-boy para mim é tudo. Tipo, falar assim: “Eu sou b-boy”, eu estou falando: “é minha vida”. Entendeu?! B-boy é minha vida porque é uma coisa que eu vivo, cara, entendeu. Está no meu dia a dia. Então não tem como não ficar com orgulho de falar. [Duda, 20 anos. Entrevista, 8 de fevereiro de 2010]*

O estatuto b-boy não só lhes proporcionava reconhecimento e consideração dentro e fora do bairro, como servia de mote para diferenciarem-se de outras culturas juvenis. A atração pela individualização e por recriar uma identidade coletiva singular em relação a outros grupos de jovens, tornava imprescindível a elaboração de sinais de distinção estética. Construída na interação com outros grupos sociais, a identidade b-boy afirmava um modelo próprio de ser jovem com maior ou menor aproximação a outras culturas juvenis. Esta interação era fundamental para compreender os traços culturais (crenças, estéticas, valores, ideologias e performances) valorizados pelos dançarinos em detrimento de outros. Já dizia Fredrik Barth, em 1969, que não era possível conhecer uma determinada cultura tomando-a isoladamente, pois qualquer identidade coletiva:

<sup>203</sup> Alguns dançarinos da Maré faziam regularmente apresentações no âmbito de um projeto social (promovido por uma associação supra-local de combate à tuberculose), recebendo uma pequena remuneração por cada evento. Por vezes, alguns conseguiam pequenas somas de dinheiro quando ganhavam campeonatos, o que era logo revertido na compra de roupas e artigos ligados ao breaking.

<sup>204</sup> A participação em campeonatos exigia o pagamento da inscrição, além dos gastos envolvidos no deslocamento.

“(…) é construída e transformada na interação de grupos sociais através de processos de exclusão e inclusão que estabelecem limites entre tais grupos, definindo os que os integram ou não.” (Poutignat, 1997:11)

O vestuário, o corte de cabelo e o modo como usavam a corporalidade (seja na criação de movimentos de dança como na postura e gestos usados no quotidiano) afirmavam um estilo de vida incentivador de um modo específico de ver e estar no mundo. Durante os eventos e campeonatos tais marcadores culturais eram ainda mais visíveis, o que produzia um forte contraste entre eles e outros jovens da Maré. Essa componente estética operava também como um meio de corporificar a adesão ao break dance, uma criativa maneira de impulsionar uma consciência de grupo e verem-se como integrantes de uma célebre cultura juvenil.

Não bastava fazer break dance para ser b-boy, era preciso mostrar-se enquanto tal. Ambas ações (fazer e mostrar-se) compunham a performance do b-boy e eram obrigatórias na incorporação dessa identidade (Schechner, 2002). Para Duda, dançar breaking e estar vestido a rigor eram propriedades indivisíveis, produzindo imaginários e novas subjetividades:

*Quando eu coloco esse tipo de roupa eu me sinto como se tivesse numa roda de breaking daquela época [década de 1970], então me dá aquela empolgação de dançar. Minha postura muda quando eu chego na roda: ponho a mão na cintura, cruzo os braços, tudo isso vai da roupa. Então quando coloco essa roupa já me sinto bem melhor para dançar. Dá um diferencial, me sinto como se estivesse naquela época dançando: eu numa roda com a Rock Steady Crew. [Duda, 20 anos. Entrevista, 24 de Outubro de 2010]*

Mesmo com as inúmeras apresentações que fizeram nas ruas do bairro, parte substancial da população desconhecia o break dance, inclusive os mais jovens. O estilo pouco convencional das suas roupas incitava outros a lhes chamarem de doidos ou malucos, confundindo-os, inclusive, com os rockeiros, uma cultura juvenil também presente na Maré.

*Nós somos os diferentes entre os diferentes aqui dentro da comunidade. (...) Não é porque a gente tem o nosso estilo de roupa diferente do que se vê que a gente seja tão “porra louca” quanto eles acham que nós somos. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

Apesar dos esforços de singularização, os jovens do breaking não viviam isolados de outras influências musicais e estéticas, e alguns deles estabeleciam amplos contactos com outras culturas juvenis, designadamente por conta das amizades estabelecidas na escola e na vizinhança. Simultaneamente, viviam uma fase de experimentação em que era comum



praticarem outros desportos ou dividirem o tempo entre práticas artísticas diversas: graffiti, skate, fotografia, futebol, basquetebol, capoeira. Se alguns só ouviam músicas associadas ao break dance (funk, *breakbeat* e rap), outros também gostavam de escutar rock, samba, pagode ou funk carioca. Deste modo, canais entre diferentes culturas juvenis eram estabelecidos, cumprindo alguns dos jovens o papel de mediador cultural. Era o caso de Rômulo, 17 anos, que dividia o tempo entre skate, graffiti e break dance. Fã de música rock levava essa influência para o interior do grupo apesar das brincadeiras suscitadas, pois os roqueiros estavam conotados com determinados comportamentos e imagens que não condiziam com o que era apreciado pelos jovens do grupo, designadamente o estereótipo de consumidores de drogas (reforçado pela jargão “sexo, drogas e *rock’n’roll*”) ou de ter uma postura sisuda e pouco descontraída. O padrão estético também entrava em choque com o preferido pelos jovens do breaking, que optavam por roupas coloridas e leves em detrimento das roupas pretas e pesadas.

A relação com os jovens emos<sup>205</sup> (no bairro e na escola) era mais frequente, não só devido a ser moda, mas também porque a faixa etária dos seus adeptos era a mesma que a dos dançarinos – os roqueiros em geral eram mais velhos. Os comentários depreciativos dos b-boys sobre os emos eram mais intensos e salientavam desde a sua estética andrógina à postura supostamente efeminada e frágil dos membros masculinos. O pagode, samba e o forró eram estilos musicais bastante comuns na Maré, e não raras vezes havia concertos em praças públicas ou músicos a tocar informalmente nas ruas do bairro. Todos os b-boys gostavam de samba e pagode (a identificação com o forró não era tão generalizada), inclusive havia quem tocasse cavaquinho e violão. Gostar desses estilos musicais era tão habitual na Maré que não constituía um subgrupo enquanto tal. Os pagodeiros, sambistas e forrozeiros não eram uma “tribo urbana” passível de ser identificada, diferente do que ocorria com os b-boys, roqueiros, emos e skatistas.

O funk carioca provocava as reações mais hostis. Parte significativa dos b-boys não o considerava uma cultura, em função da pouca profundidade com que os jovens se ligariam ao estilo e à banalização das suas letras. Ao contrário do que diziam ocorrer com a adesão ao

---

<sup>205</sup> Os emos são os adeptos do *emocore*, um género de rock mais melódico e romântico que se popularizou a partir dos anos 2000. Identificados pelas cores berrantes das suas roupas, conjugadas com acessórios que lhes confere uma certa ambiguidade de género, os emos apresentam-se como sensíveis, emocionais e melancólicos (Bispo, 2010).

break dance, acreditavam não existir qualquer influência positiva na vida dos jovens com a sua adesão ao funk, dada a “relação carnal” que haveria entre esse estilo e as quadrilhas do tráfico de drogas. Os bailes funk eram as festas que mais mobilizavam os jovens na Maré, e a sua organização estava a cargo do tráfico, responsável pela contratação das equipas de som e dos dj's e por garantir a “segurança” no recinto. Esta influência refletia-se nas letras de funk tocadas nesses bailes, pois os temas abordados eram quase exclusivamente alusivos ao sexo e destinados a glorificar a fação que dominava o tráfico na região. Apelidadas de “proibidão”, essas músicas não passavam nos circuitos oficiais, mas na Maré a omnipresença desse tipo de funk no espaço público era tão forte que abafava outros géneros musicais como samba, rap, forró ou pagode. Bastava entrar no bairro para ouvir em elevado volume o som do baixo que caracteriza a batida funk (produzida por teclados eletrónicos, computadores ou *samplers*) vindo da casa de moradores ou dos inúmeros bares. O forte teor erótico e a apologia ao tráfico de drogas de algumas das suas letras geravam reações adversas tanto dos b-boys da Maré como de outros moradores (jovens ou não). Acusavam o funk de produzir mensagens que pouco contribuíam para a reflexão sobre a sociedade em que viviam e de vincular simbolicamente os seus fãs às fações que comandavam a sua área de residência. A consequência desse processo seria o acirrar das rivalidades entre jovens que viviam em favelas sob domínio de diferentes quadrilhas do tráfico, o que restringiria não apenas as suas redes de amizade como os percursos possíveis no interior do bairro. A clivagem entre o break dance e o funk carioca nas representações dos b-boys da Maré pode ser melhor compreendida na declaração abaixo:

*A cultura hip hop prega, acima de tudo, o respeito. O respeito de você respeitar o que o outro está fazendo, o que o mc está fazendo. Um b-boy respeita a dança do outro, um grafiteiro respeita o graffiti do outro, admira o estilo do outro. Cada um vive de um modo dentro da cultura hip hop, interagindo de alguma forma. Você tem uma certa educação e chega com uma certa humildade para o outro, e quer saber mais sobre a cultura, quer estudar, quer crescer dentro da cultura, ser alguém importante para a cultura. No funk eu não vejo isso, é simplesmente uma cultura vazia. (...) E acabam fazendo as pessoas acharem que o tráfico é uma coisa bonita. Porque quantas drogas são citadas nas músicas? Quanta violência é citada? Quantas armas? [Rick, 18 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Em oposição à dinâmica estabelecida pelo funk “proibidão”, condicionado pela economia do tráfico que o patrocinava, os jovens do breaking formulavam valores, imaginário e formas de auferir prestígio alternativos por via da cultura hip hop. Nos ensaios de breaking na Tecno

forjavam uma determinada concepção de juventude defensora de parâmetros existenciais e redes de significação que atuavam como “armadura” contra as pressões do meio onde viviam. O sentido de disciplina, união ao grupo e respeito mútuo inculcado pela prática do break dance servia de “vetor de uma desbanalização da vida cotidiana” (Wacquant, 2002:32). Para a juventude da Maré, a carreira do tráfico não é uma experiência distante, dada a proximidade física e os vínculos de amizade e de parentesco que existem. Parte significativa dos bandidos da Maré não é desconhecida dos moradores, mas familiares, amigos de infância ou vizinhos. Embora considere não existir uma associação direta entre proximidade espacial e criminalidade, hipótese comprovada pelo reduzido número de moradores da Maré envolvidos no tráfico, o imaginário sobre a “banditagem” integra as referências quotidianas dos jovens (negativamente ou positivamente), inclusive como uma possibilidade de adquirir poder e *status*. Para os b-boys do bairro essa hipótese sofria fortes estrangimentos por um conjunto de informações, valores e princípios que o hip hop ajudava a inculcar nas suas consciências, o que fazia dos treinos da Tecno uma “escola de moralidade” contrária às referências violentas e alienantes incentivadas pelo tráfico de drogas (Wacquant, 2002:32).



Figura 22: Salão de ensaio dos dançarinos na Tecno

## Capítulo 6. Quem são os Dançarinos da Maré?

Cerca de trinta jovens frequentavam regularmente a Tecno para dançar breaking. Se incluirmos os b-boys da Vila do Pinheiro e os aspirantes a dançarinos, designadamente as crianças e pré-adolescentes que participavam das aulas administradas por Duda e Fábio, este número amplia para quase cinquenta praticantes de break dance em toda a Maré. Um número diminuto se tivermos em consideração que a população do bairro ultrapassa os 130 mil habitantes (CEASM, 2003). No entanto, é na Maré que se encontra um dos treinos mais prestigiados de break dance do Rio de Janeiro, não apenas pela grande quantidade de dançarinos que lá se reúnem (alguns vindos de outros bairros), mas também pela sua alta qualidade técnica. A Maré é muito respeitada no circuito de hip hop da cidade, uma façanha conquistada pelos bons desempenhos dos seus dançarinos em campeonatos e eventos. Um orgulho que Felipe Reis não esconde:

*Eu acho que a Maré é uma referência no Rio de Janeiro hoje. Evoluiu muito. E veio dessa “escola” minha e do Luck, de você buscar referências, buscar compreender as coisas, ter o conhecimento do hip hop. Não só dançar por dançar. (...) Acho que eles já são reconhecidos pela comunidade e até fora da comunidade mesmo, porque hoje você vai em qualquer lugar e fala: “O breaking da Maré, o hip hop da Maré”. Todo mundo conhece, é uma influência muito forte no hip hop do Rio de Janeiro hoje em dia. [Felipe Reis, 30 anos. Entrevista, 27 de janeiro de 2010]*

Os principais responsáveis pelo reconhecimento da Maré no contexto dessa cultura juvenil eram os dançarinos da Tecno, e será sobre esse grupo específico que dedicarei a minha análise. Para conhecer o seu perfil realizei um questionário a vinte jovens (os mais atuantes nos treinos), o que me permitiu recolher informações fidedignas não apenas sobre as suas idades, origens familiares, escolaridades e profissões, mas também a respeito das suas amizades, percursos na cidade, lazer e representações sobre o break dance, a discriminação e o bairro onde vivem.

A maior parte desses jovens tem entre 16 e 21 anos de idade. Entre os vinte jovens inquiridos apenas dois são mais novos, enquanto outros dois têm idades mais avançadas. O grupo é formado quase exclusivamente por rapazes. Janaína era a única exceção, uma b-girl de 16 anos que conheceu o estilo no morro do Timbau, onde mora. A quase inexistência de b-girls no treino, situação que se repete em campeonatos e eventos de breaking pela cidade,

poderá estar relacionada com o imaginário de masculinidade associado a esta prática, cuja performance em roda é dotada de uma agressividade teatralizada que valoriza um “ethos guerreiro” (Zaluar, 2004b:26). Nas batalhas de break dance os dançarinos costumam fazer “cara de mal”, sendo comum as mímicas que visam pôr em causa a virilidade do adversário através de gestos sexualizados, jocosos e agressivos. Simulam infringir violações ao corpo de seus rivais enquanto dançam (cortes no pescoço, marteladas e golpes de kung-fu), num jogo corporal com fortes semelhanças às concepções dominantes sobre a masculinidade. Entendida como uma “dança de rua”, a performance do break dance costuma ter como “palco” o espaço público, um território no qual as mulheres têm mais dificuldade em aceder. Por um lado, como alguns estudos referiram, é no interior da vida doméstica (ou da vizinhança) que se encontrariam os tradicionais espaços de sociabilidade femininos (Agier, 2011; Pais, 2003), uma realidade que está a ser posta em causa pelas novas gerações, beneficiadas pela ampliação dos direitos das mulheres. A participação feminina no interior das culturas juvenis tornou-se recorrente, apesar da sua relativa invisibilidade. Por outro lado, o maior controlo familiar sobre as mulheres dificulta a sua presença no espaço público, tal como a plena circulação pelo território, circunstância agravada quando se trata de áreas consideradas de risco por conta da violência entre fações criminosas. Quando Janaína ingressou nessa dança no morro do Timbau havia muitas raparigas a fazer break dance. Com o tempo a maioria desistiu, e as que resistiram abandonaram o estilo após a transferência dos treinos para o Parque União. A distância e o medo da violência impediram-nas de continuar, dado a Tecno estar numa localidade dominada por grupos criminosos antagónicos ao da sua área de residência. Esta situação não impediu Janaína de continuar a dançar. O seu gosto pela dança e o incentivo dos companheiros, nomeadamente Duda (seu namorado), motivaram-na a prosseguir no breaking, apesar de sentir-se solitária num grupo exclusivamente masculino.

*Eu sinto uma certa falta de ter uma menina para conversar, me dar um incentivo. (...) Contacto com outras b-girls só em evento e quando elas vão, infelizmente é assim. Se não tivesse tido o incentivo do Duda eu não teria continuado no breaking, estou a ser sincera. Mas eu sei que no fundo eu gosto disso, se eu tivesse que largar iria me doer. [Janaína, 16 anos. Entrevista, 21 de novembro de 2010]*

O questionário<sup>206</sup> aplicado a vinte dançarinos da Tecno revelou que a maioria dos jovens

<sup>206</sup> Ver o modelo do questionário em anexo.

do breaking sempre viveu no bairro (60%), sendo filhos de pai ou mãe oriundos do Nordeste (55%), o que evidencia a forte presença desta população na Maré. Embora a ascendência negra fosse preponderante – 70% não se consideram brancos –, predomina a mistura de tons de pele. Esse “arco-íris de tonalidades” favorece uma certa ambiguidade que impede distinções raciais<sup>207</sup> claras no interior do grupo. Se alguns são facilmente identificados como brancos ou negros, a maior parte situa-se fora desta polaridade. Os próprios termos que eles escolheram para se autodefinirem espelham essa heterogeneidade: branco (6 jovens), pardo (5 jovens), negro (4 jovens), mulato (2 jovens), afro-descendente (1 jovem), mestiço (1 jovem) moreno (1 jovem).

Não havia divisões raciais no modo como os jovens viviam a amizade nos treinos da Tecno, pois conviviam sem importar-se com as diferenças de cor de pele<sup>208</sup>. Surpreendeu-me o pouco interesse suscitado pelas questões raciais. Muito mais importante para eles são as discriminações que sofrem por pertencerem a uma classe social desfavorecida. Esta questão transpareceu nos questionários preenchidos, quando metade (10 jovens) referiu serem os “pobres” o grupo de pessoas mais discriminado, seguido pelos negros (5), moradores de favela (4) e nordestinos (1). Interessante foi o facto de todos os que apontaram serem os negros os que mais sofrem preconceito não se autodefinirem enquanto tal<sup>209</sup>. Quando questionados sobre a discriminação mais frequente de que eram alvo, metade dos jovens respondeu jamais ter sofrido qualquer tipo de discriminação, tendo as outras respostas sido as seguintes: morador de favela (5), pobre (4), negro (3)<sup>210</sup>.

Embora os dançarinos da Maré sejam de uma classe social baixa, a maioria está longe de pertencer aos extratos mais pauperizados do bairro. Pelo contrário, integram núcleos familiares estáveis cujos pais trabalham regularmente, embora em posições marginais na divisão social do trabalho. Entre os vinte dançarinos da Tecno inquiridos, quase todos revelaram ter pelo menos um dos pais em empregos fixos, e somente dois jovens tinham ambos em situação de desemprego. Muitas mães eram donas de casa (sete) ou estavam

<sup>207</sup> Por questões de estilo não utilizarei “aspas” ao mencionar esse conceito. No entanto, importa reafirmar o seu carácter de construção social, dado não existirem raças em termos genéticos ou biológicos.

<sup>208</sup> Essa característica não é exclusiva deste grupo juvenil. Por toda a Maré assiste-se a uma forte afinidade nas sociabilidades juvenis entre brancos, negros e mestiços, sendo comuns os casais mistos.

<sup>209</sup> Todos que optaram por autodefinir-se como “pardos”, “morenos” ou “mestiços” responderam não serem negros na questão que indagava: “Já sofreu racismo por ser negro?”.

<sup>210</sup> Um dos jovens respondeu “negro, pobre e morador de favela” sem dar prioridade a nenhuma das alternativas possíveis. Daí que as respostas tenham ultrapassado o número total de entrevistados neste caso.

desempregadas (quatro), enquanto as restantes eram costureira, diarista, enfermeira, caixa de padaria, ajudante de bar, empregada de balcão e funcionária pública. Já os seus pais trabalhavam como cozinheiro, pedreiro, comerciante (proprietário de bar), motorista de camião, ajudante de camião, segurança, gerente de padaria, marinheiro, copeiro, mecânico, moto-boy, músico, pintor e cobrador de autocarro. Eram muito poucos os jovens que moravam sós ou com a companheira, pois a maioria ainda vivia com os pais (catorze jovens) ou com algum familiar responsável (dois jovens), tios e avós.

Quase todos os dançarinos trabalhavam e/ou estudavam na altura em que preencheram o questionário, sendo poucos os desempregados. Apenas um deles fazia parte da chamada “geração nem-nem”: não trabalhava nem estudava. Essa baixa ocorrência contrasta com a realidade brasileira, onde cerca de 1/5 dos jovens entre 18 e os 25 anos estava fora da escola e do mercado de trabalho em 2010, segundo uma pesquisa organizada pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)<sup>211</sup>. Dos vinte jovens pesquisados, metade não frequentava a escola. Todavia, cinco deles já tinham concluído o ensino médio e estavam a trabalhar, tendo alguns deles a ambição de entrar na universidade. Somente cinco jovens tinham escolaridade inferior ao 9º ano, dos quais quatro continuavam a estudar (dois deles com idade inferior a quinze anos), o que leva a crer que poderão alcançar esse patamar em breve.

Apesar de serem muito novos, 3/4 afirmaram estar a trabalhar, ou seja, quinze deles. Esta proporção diminui se tivermos em consideração que dois deles trabalhavam de forma intermitente como dançarinos de break dance num projeto social de prevenção à tuberculose (dinamizado pela crew GBCR) e um outro vendia chapéus na praia de Ipanema nos finais de semana. Mesmo assim, mais da metade (doze jovens) tinha emprego formal (com carteira assinada). Três jovens cursavam estágios profissionais remunerados na área administrativa e de web-design, enquanto outros nove trabalhavam nas seguintes áreas: construção civil, vendas (operadora de telemóvel), exército, transporte (cobrador de Van, um transporte alternativo), técnico de vigilância e restauração (cozinheiro, churrasqueiro e empregado de

---

<sup>211</sup> De acordo com o estudo “Juventude, desigualdades e o futuro do Rio de Janeiro”, coordenado pelo professor Adalberto Cardoso, aproximadamente 5,3 milhões de jovens brasileiros entre os 18 e 25 anos estariam fora de instituições de ensino e do mercado de trabalho, o que corresponde a 19,5% do total de brasileiros nessa faixa etária. Este número cresce significativamente entre os mais pobres. Para mais detalhes ler o artigo: <http://oglobo.globo.com/economia/um-quinto-dos-jovens-nem-estuda-nem-trabalha-nem-busca-emprego-6109028>

mesa). Somente cinco jovens não estavam a trabalhar na altura da realização do questionário, uma situação que, para três deles, não podia ser enquadrada como desemprego, pois eram simultaneamente menores de idade, estudantes e sem intenções de ingressar no mercado de trabalho.

Essa sucinta caracterização do perfil socioeconómico dos dançarinos de breaking é demonstrativa da sua inserção sócio-económica superior à média registada na Maré. Esses jovens não só provêm de famílias mais estruturadas em termos sociais e económicos, como desfrutam de empregos formais, um “privilégio” se tivermos em conta o desemprego e o alto grau de informalidade laboral no Brasil entre a juventude das camadas populares<sup>212</sup>. As informações prestadas sobre o rendimento de suas famílias confirmam essa ideia, pois apenas as de dois jovens teriam uma renda igual ou menor a um salário mínimo<sup>213</sup>. A maioria (doze jovens) disse viver em núcleos familiares com renda superior a dois salários mínimos, sendo que metade ganhava mais de quatro salários<sup>214</sup>.

Mesmo desprovido de estatísticas sobre a inserção escolar e laboral da juventude da Maré para fins comparativos, arrisco afirmar que esses dançarinos possuem uma escolaridade e um nível cultural marcadamente superior ao da maior parte dos jovens do bairro, uma distância que tenderá a crescer conforme for reforçado o seu engajamento com o hip hop e as ONGs. Muitos faziam cursos extraescolar (informática, webdesign, fotografia, entre outros), esforçando-se por incrementar o currículo e ingressar numa profissão mais prestigiada e melhor remunerada. Se formos confrontar o perfil dos b-boys da Maré com o de jovens traficantes das favelas cariocas, a diferença é gritante. Na pesquisa coordenada por Jailson Silva (2006) sobre jovens traficantes de 34 localidades do Rio de Janeiro (nove delas da Maré), torna-se notória a sua origem familiar extremamente pobre e precária<sup>215</sup>. Mais da metade provinha de famílias com renda igual ou inferior a três salários mínimos (59,2%), das

---

<sup>212</sup> De acordo com o relatório “Trabalho decente e juventude no Brasil”, da Organização Internacional do Trabalho (OIT), 67,5% dos jovens entre 15 e 24 anos estavam desempregados ou na informalidade em 2006 (cf. OIT, 2009:63).

<sup>213</sup> O salário mínimo brasileiro no ano da realização do inquérito (2010) era de 510 reais, aproximadamente 220 euros.

<sup>214</sup> Dentre os vinte jovens inquiridos, três deles não souberam responder a essa questão. Outros dois jovens auferiam uma renda familiar inferior a um salário mínimo, três recebia entre um a dois salários, cinco recebiam dois a três salários, sete mais de três salários, dos quais seis ganhavam mais de quatro salários mínimos.

<sup>215</sup> Não quero com isso insinuar qualquer associação mecanicista entre criminalidade e pobreza, apenas salientar que tais variáveis são condicionantes importantíssimas para a compreensão da entrada dos jovens no tráfico de drogas (Zaluar, 2004a).



quais 1/3 não ultrapassava um salário (idem:11). A ausência paterna era alta, pois apenas 39,1% dos jovens tiveram o pai a assumir alguma responsabilidade na sua criação. No quesito educacional, 10,4% concluíram o 9º ano e 5,2% tinham o ensino médio completo. A evasão escolar era generalizada (só 7% deles continuavam a estudar) e coincidia com o momento de ingresso no tráfico. Ou seja, 46% deles abandonaram a escola entre os 11 e 14 anos, idades muito próximas daquelas em que mais da metade (60%) dizia ter entrado nessa rede criminosa, entre 12 e 15 anos (idem:13).

Diferente do perfil socioeconômico dos jovens traficantes de drogas, os dançarinos de breaking da Maré não estão à margem da sociedade, tampouco integram os setores mais pauperizados do bairro. Contrariamente aos tradicionais estereótipos que continuam a conceber os jovens das favelas de forma homogênea, integrantes das novas “classes perigosas”, desorganizadas e disfuncionais, os b-boys da Maré espelham um novo rosto da juventude nesses territórios. Uma juventude engajada nos novos movimentos culturais que faz da Internet e das novas tecnologias os seus instrumentos de informação e mediação, rompendo com as tradicionais barreiras de segregação que os querem sem voz e isolados nos ditos “territórios de pobreza”.

Não pertencer ao extrato social mais excluído (economicamente e culturalmente) se coaduna com as exigências requeridas para a aprendizagem do break dance, cujo senso de disciplina e de organização do tempo é essencial. Para aqueles que vivem uma vida instável, a dificuldade em seguir uma cansativa rotina de ensaios torna-se bem mais elevada. A determinação (corporal e mental) necessária para progredir na carreira de dançarino não pode ser desligada da sua condição material de existência, tampouco da sua inserção social em termos familiares e culturais. Entre os que não desfrutam de um mínimo de segurança em termos afetivos e econômicos, a hipótese de viver um cotidiano circunscrito ao presente e marcado pelo “aqui e agora” torna-se bem maior.

Os b-boys da Maré são unânimes em falar da disciplina como uma das características essenciais de um bom dançarino. Isso também ficou patente no questionário aplicado, em que as ideias de dedicação, esforço, resistência e perseverança foram muito mencionadas para definir o que era o break dance. Motivados pelo sonho de alcançar notoriedade no panorama do hip hop, ensaiavam três ou mais vezes por semana para encontros e campeonatos. O afinco

e a paixão com que se entregavam a esse campo artístico e cultural tinham efeitos sobre as suas subjetividades, numa lógica de intensa comunicabilidade com outros domínios da sua vida social.

*Você tem que ter disciplina. O breaking não é uma dança fácil, a pessoa tem que persistir muito, mas com o tempo você vê um resultado. E é a mesma coisa na sua vida cara, você só vai ver o resultado aplicando-se na prática e se esforçando, você não vai ver nada do dia para a noite. Acho que o hip hop ensina um pouco disso. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Durante o trabalho de campo procurei aproximar-me dos protagonistas desta pesquisa para além do domínio do break dance. Quis conhecer as trajetórias profissionais e escolares dos jovens e das suas famílias, tal como o jogo de papéis sociais que assumiam e as redes sociais em que transitavam. Para tentar evitar uma narrativa superficial sobre o grupo, importa descrever o percurso biográfico de sete dançarinos da Maré no âmbito dos seus “relatos de vida” (Casal, 1997). Essa metodologia pretende tornar as suas narrativas um meio privilegiado de fazer convergir o seu contexto (social e cultural) com os aspetos individuais (motivações, projetos ou interpretações) sob a ótica do “vivido”. A multiplicidade de relações e papéis sociais presentes nas sociedades complexas atuais levou ao limite o “potencial de metamorfose” dos cidadãos (Velho, 1994:29). Simultaneamente, existe uma tensão permanente entre a cidade familiar e a cidade exótica, que no caso dos b-boys da Maré é atravessada pelo processo de transição para a vida adulta. Portanto, enquadrar as suas experiências e interpretações nos mais diversos contextos de socialização – família, escola, trabalho, igreja, bairro, amigos ou lazer – torna-se fundamental. Esta estratégia tem dois objetivos. O primeiro é perceber a cidade vivida e sentida dos dançarinos da Maré, incorporando as suas redes de sociabilidade alargada, com vista a estabelecer um diálogo profícuo entre o mundo doméstico (familiar) e a cidade mais abrangente (exótica). O segundo visa conhecer a adesão ao estilo b-boy e a pertença a um mesmo grupo de amigos de forma contextualizada, dadas estas serem realidades estrutural e historicamente construídas.

A pertença à mesma faixa etária e origem social não implica uma homogeneidade na forma como os jovens interpretam as suas experiências sociais, valores e visões de mundo. Se há fortes elementos comuns entre eles – caso contrário o grupo não faria sentido –, são múltiplas também as formas de “negociarem a realidade” e relacionarem-se com o break

dance (Velho, 1994:21). Por isso, as diferenças e controvérsias entre os sete depoimentos tentarão expressar a diversidade da condição juvenil, ao mesmo tempo que situarão o leitor sobre os impactos do estilo b-boy em suas vidas.

### **6.1 Duda. O Maestro**

Eduardo, 20 anos, é um dos jovens que desempenham um papel de liderança entre os dançarinos, sendo o “maestro” das coreografias ensaiadas e aquele que costuma centralizar as atividades. Vive com a mãe, a tia, duas irmãs e a sobrinha na Nova Holanda, e divide o seu tempo entre os estudos (está no 10º ano e faz um curso profissionalizante de webdesign) e a prática da dança, dando aulas aos iniciantes na Tecno. Exerce um importante papel de mediação entre os jovens da Maré e outras crews de b-boys da cidade, ao trazer as novidades sobre os campeonatos e eventos de break dance dentro e fora do Rio de Janeiro, o que lhe confere prestígio e admiração. No entanto, na Maré ele é mais conhecido como um talento na arte futebolística. O seu sonho, como de tantos outros miúdos brasileiros, era ser jogador de futebol. Incentivado pelo pai, chegou a jogar em equipas médias (Olaria, Madureira e outras) quando tinha entre 15 e 16 anos. Confrontado com esquemas desonestos e pouco claros que o impediram de avançar para equipas de topo, desiludiu-se com esse desporto. Largou definitivamente o futebol após o falecimento do seu pai, atingido por uma “bala perdida” quando saía do trabalho nas proximidades do conjunto de favelas do Alemão. O trauma dessa perda afetou-o profundamente, até porque o vínculo com o pai era marcado por carinho e forte admiração. Para piorar, Duda foi obrigado a abandonar o trabalho numa fábrica de aros para motos após sofrer uma cirurgia na perna. Sentia-se triste, perdido e sem rumo. Acostumado com uma vida de desporto, precisava urgentemente de alguma atividade para “distrair a mente”. Após ver uma apresentação de break dance nas ruas da Nova Holanda em 2007, decidiu experimentar esta dança nas oficinas do CEASM. No entanto, foi no encontro de break dance no morro do Timbau que teve a oportunidade de sentir pela primeira vez a adrenalina e a dramatização de uma batalha entre b-boys. Teria início uma história de paixão. Se a competitividade do breaking era algo que se coadunava com o seu “espírito de desportista”, a coincidência de as músicas da sua infância serem as mesmas tocadas nessa dança aprofundou ainda mais a sua identificação com o estilo.

*Quando eu comecei a dançar, eu escutava a música e falava: “Pôxa, eu cresci escutando esse som. Então quer dizer que o breaking dança com esse tipo de música? Isso é o funk? Então quer dizer que dançamos com o James Brown? Eu já conheço isso tudo”. Foi uma coisa que se acoplou comigo para eu gostar ainda mais do breaking, porque tinha a ver com coisas que eu já gostava. Então foi nesse período da minha vida que eu me achei e falei: “É isso que eu quero. É a minha vida”. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

A sua íntima relação com a música vem desde tenra idade, quando ouvia os discos do pai e do padrinho em alto volume. Muitos destes discos ficaram como recordações (e relíquias) dos momentos vividos com o pai e motivaram-no a colecionar outros clássicos de soul, funk e MPB (música popular brasileira) em formato de vinil. Nos treinos regulares de break dance, Duda é o principal responsável por atualizar a “trilha sonora”, ao dispensar horas de pesquisa na Internet todas as semanas, nomeadamente no *You Tube*, para descobrir novos sons. Faz questão de ter um vasto repertório musical e sabe de cor os nomes dos artistas e as suas canções de sucesso.

Para Duda, a dança foi o único espaço que o “acolheu” depois da morte do pai, uma atividade à qual passou a dedicar-se de “corpo e alma”. Treinava diariamente nas oficinas do CEASM e no morro do Timbau, pondo da lado compromissos escolares e laborais. Aliás, a escola nunca foi o seu forte – repetiu cinco vezes o 10º ano –, considerando-a chata e distante dos seus interesses. Este foi um dos motivos para a oposição da sua mãe à prática do break dance, cujas frases de censura eram semelhantes às ditas pelos familiares de muitos outros dançarinos: “Isso não vai te dar dinheiro”, “Você tem de estudar”, “Você não vai tirar o sustento daí”. Duda reconhece que perdeu muito tempo devido à falta de seriedade nos estudos, uma situação que tenta corrigir na atualidade. Não poupa críticas ao Estado e ao ensino público no Brasil (a falta de professores nas escolas da Maré é generalizada), mas assegura que sem as qualificações fornecidas pela escola as hipóteses de conseguir um bom emprego ou profissionalizar-se na dança são diminutas.

Há uma associação clara entre o break dance e os sonhos de Duda. Simultaneamente, as intensas experiências que ele viveu através do hip hop incentivaram-no a valorizar mais o percurso escolar, visto como etapa obrigatória para a concretização das suas ambições. Uma delas é conseguir viver da dança – seja através de aulas às novas gerações ou de apresentações em concertos e teatros –, algo extremamente difícil no Brasil. Por ser uma “dança de rua”,

criada fora das instâncias tradicionais do campo artístico, o break dance costuma ser discriminado. Segundo Duda, possuir os conhecimentos intelectuais para conseguir dialogar com as pessoas desse meio (visto por ele como altamente elitista) torna-se essencial. Ingressar na faculdade também faz parte dos seus planos, e a dúvida está entre o turismo – supostamente capaz de favorecer futuras viagens pelo mundo – e o cinema, que lhe permitiria realizar futuros vídeos sobre o breaking. Outro dos seus sonhos é ir para Nova Iorque enquanto “pesquisador da cultura hip hop” de modo a recolher informações sobre a sua história e origem:

*Porque você recebe uma informação hoje, mas quando vai pesquisar sobre o assunto tem tantas histórias que para definir qual é a história certa fica meio difícil. Então é melhor você viajar para Nova Iorque e colher a coisa certa. É mais fácil você ir na “raiz” e arrancar do que ficar “colhendo as plantas que já estão em cima”. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

A história do break dance e do hip hop é um dos seus temas prediletos, e a troca de informações pela Internet, os documentários, livros, debates ou conversas informais – nas quais os dançarinos mais experientes cumprem um importante papel – constroem não só um determinado ponto de vista histórico, mas servem também para legitimar uma concepção precisa sobre esta expressão artística. Os dançarinos da sua crew são constantemente incentivados por ele a estudar a cultura hip hop com o objetivo de proteger a “essência” dos conhecimentos produzidos pelos pioneiros desta dança. Era evidente o seu desprezo por aqueles que “dançavam por dançar”, sem incorporar os “fundamentos” que forjam uma postura correta, essencial a um bom dançarino. Por isso, deter o conhecimento de como o breaking se desenvolveu é extremamente valorizado por ele, um ardente defensor do modo “original” de apropriar a dança:

*O break dance não foi criado à toa, entendeu? Não foi criado por criar e para deixar para lá, então a gente deve respeito ao que foi “plantado” lá atrás. Então eu “torço o braço” toda a vez que falam da cultura hip hop. Se é cultura hip hop então não pode distorcer, tem que ser do jeito original [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010].*

Ser um b-boy para Duda não é apenas dançar e participar de campeonatos, mas um estilo de vida. A “identidade b-boy” é reverenciada e vivida intensamente por ele, sendo afirmada com orgulho. O break dance apresenta uma forte centralidade no seu quotidiano, pois envolve

grande parte das suas conversas, práticas e redes de amizade. O seu tempo livre costuma ser preenchido por treinos quase diários, acrescidos de eventos e campeonatos nos finais de semana. Mais do que uma mera atividade lúdica, o break dance (e o hip hop) atua em sintonia com um conjunto de responsabilidades e mundos sociais por onde transita, influenciando-os decisivamente. Nos seus discursos, Duda realça o breaking como um estilo que promove a disciplina, a união, o respeito e o sentido de coletividade. A centralidade desta prática é tão forte para ele que grande parte do seu quotidiano é pautado pelas orientações do estilo, constituindo-se como uma espécie de bússola para navegar no universo urbano à sua volta.

*Posturas que eu costumava ter só em treino eu tenho no meu dia a dia. O jeito que eu me porto no treino, eu me porto no trabalho, eu me porto em casa, eu me porto na escola, em qualquer lugar, então para mim virou um estilo de vida porque eu vivencio isso, eu vivo isso: a cultura hip hop, o breaking. (...) E mudou a minha vida bastante, quando comecei a dançar aprendi a ter disciplina, aprendi a ter atitude. Tudo isso eu aprendi na cultura [hip hop], entendeu, por incrível que pareça, aprendi na cultura. Isso foi bom até para eu arranjar emprego. Foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida. [Duda, 20 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

## **6.2 Fábio. Dificuldades de ser um b-boy**

Fábio, 29 anos, é o mais antigo dos dançarinos da Maré, e um dos principais responsáveis pelo aprimoramento da geração mais nova do bairro no breaking. Nasceu em São Gonçalo (município da Área Metropolitana do Rio de Janeiro), mas só foi conhecer essa dança em São Paulo, onde foi viver com o pai aos doze anos de idade. Inicialmente, só treinava saltos com amigos da rua, numa disputa para ver quem dava os melhores “mortais”. Poucos anos depois, viu colegas a praticarem uma dança que desconhecia. Foi “amor à primeira vista”. Soube que se chamava break dance, e passou a treinar com eles, chegando a ir algumas vezes aos encontros realizados em São Bento, considerado o primeiro polo aglutinador da cultura hip hop no Brasil (Felix, 2005; Silva, 1998). Aos 15 anos foi viver com a tia em Vitória (capital do estado do Espírito Santo), pois seu pai era músico e estava sempre a viajar, deixando-o sozinho inúmeras vezes. Nessa cidade aprofundou-se nos aspetos técnicos da dança e pôde conhecer um pouco da história do hip hop, informação de difícil acesso naquela época. A inexistência da Internet e a escassa difusão de vídeos, revistas e livros sobre essa cultura juvenil limitavam as trocas culturais, dificultando a evolução dos b-boys e b-girls. Como recorda Fábio:

*Quando eu comecei a dançar não tinha qualquer estrutura, não tinha informação, não tinha ninguém para estar passando para a gente o que era o breaking, a sua história. Quando aparecia uma fita (VHS) eu ficava super feliz, aquela fita era tudo, valia mais do que até eu mesmo. (...) Hoje em dia a galera tem You Tube, tem informação, tudo é mais fácil, basta entrar na Internet. [Fábio, 29 anos. Entrevista, 11 de janeiro de 2010]*

A tia de Fábio estranhou o seu intenso envolvimento com o break dance, um estilo que associava à “bandidagem”. Discriminado pela tia, retornou a São Gonçalo aos 17 anos para viver com a mãe. Logo se casou e teve de interromper o ensino secundário para enfrentar o mercado de trabalho e conseguir autonomia financeira para sustentar a nova família. Fábio trabalhou como empregado de mesa, pizeiro, ajudante de pedreiro, ajudante de mecânico e ajudante de cozinha. Como explica: “Já trabalhei de ajudante de tudo, a única coisa que não trabalhei foi ajudante de boca de fumo”. Os afazeres no trabalho e as responsabilidades conjugais retiravam-lhe tempo para o breaking. Trabalhava da manhã à noite, e nem sempre a sua única folga semanal coincidia com os ensaios do grupo. Ficou longas temporadas sem treinar, mas o amor à dança fez com que persistisse nesta expressão artística. Continuou a treinar em São Gonçalo, integrou a crew “The Best” e realizou algumas apresentações em discotecas e campeonatos. Teve a possibilidade de dançar profissionalmente, uma oportunidade que recusou por implicar ter de mudar de cidade e afastar-se da esposa.

2005 e 2006 foram os anos em que esteve mais distante do break dance. Muitos dos seus antigos colegas já tinham deixado de dançar, e o trabalho na pizzaria o impedia de frequentar os treinos no Rio de Janeiro. Chegou a ficar deprimido, mas superou este difícil momento através da música. Filho de pai músico, Fábio foi criado cercado de instrumentos musicais e aprendeu a tocar muitos deles: violão, piano, gaita, bateria, cavaquinho. O último é o seu favorito, passando a dedicar-se ao seu estudo. Nessa altura, integrou a banda de pagode “Encanta Samba” e deu inúmeros concertos, também ganhando uns “trocos” com aulas particulares. Era uma época de mudança: Fábio separou-se da esposa, abandonou o trabalho na pizzaria e regressou à dança. Muitas vezes ia para eventos de break dance com o cavaquinho na mão, o que provocava reações hostis dado o contraste entre as culturas juvenis.

*Nos campeonatos de breaking ia com calça de pagodeiro e cavaquinho na mão. Olhavam para mim: “Esse moleque é maluco?! Cheio de b-boy, todo mundo só de “roupão” e o cara com cavaquinho?!” (...) Ficavam me zoando, rindo, aí quando eu largava o cavaco e entrava na roda, neguinho ficava de bobeira, não entendia nada. Alguns falavam: “Que escroto, tu és b-*

*boy e virou pagodeiro?!”. E eu: “Qual é o problema cara? Eu gosto de tocar, é música”. B-boy também é musicalidade, eu gosto de tocar instrumentos e procurar outras coisas também. Eu não sou “preso” ao b-boy. [Fábio, 29 anos. Entrevista, 25 de outubro de 2010]*

Fábio conheceu Felipe Reis numa das edições do “Batendo de Frente”, um evento que reúne várias vertentes do hip hop, principalmente o break dance. Reis buscava novos elementos para compor a futura crew Atari Funkers, cuja ideia de inovação e versatilidade adequava-se ao estilo diferente de dançar de Fábio. Passada a fase de interregno no breaking, Fábio reaproximou-se de Reis. Foi ele que o informou sobre a necessidade de um b-boy mais experiente apoiar os novos dançarinos no morro do Timbau. Desempregado e a morar num local distante da Maré, Fábio foi viver na casa de Reis em Bonsucesso, um bairro vizinho. Até a chegada de Fábio, quase todos os jovens tinham muito pouca experiência na dança. Os que viviam no Timbau só conheciam o *street dance*, e aqueles que vinham da Nova Holanda também eram novatos no breaking, com exceção de um pequeno grupo de b-boys mais antigos: Weltom, Sandro, Túlio, Lucas e outros. Em muitas ocasiões, Fábio usava o atabaque da capoeira para reproduzir a batida do *breakbeat* com o intuito de os jovens incorporarem a “quebrada da música” e saberem dançar no ritmo certo. A experiência de dar aula aos jovens da Maré não foi fácil, e a imaturidade de muitos deles obrigou-o a impor a sua autoridade inúmeras vezes. Contudo, a camaradagem e a união predominaram nessa relação, e fortes laços de amizade foram então criados. Tanto que Fábio decidiu ir viver na Maré (Parque União) meses depois, quando conseguiu o emprego de ajudante de cozinha num bairro vizinho.

Quando falava sobre os b-boys da Maré manifestava um grande orgulho, pois não só foi um dos que mais contribuíram para que muitos deles se tornassem excelentes dançarinos, mas também porque exerceu um importante papel para o amadurecimento destes jovens.

*Quando eu peguei essa galera, eles eram “matéria bruta”. Imagina que você pega uma pedra e depois deixa ela bonitona. Eles eram muito duros. Aí eu fui modificando eles, o pensamento deles, que eles deviam ser mais humildes, não afrontar aquele que está ensinando eles. Aí eles começaram a melhorar, começaram a dançar melhor (...) Hoje em dia eles têm a consciência de respeito, de ter atitude, de buscar o que quer, incentivam outros jovens a fazer breaking. Porque o breaking não só mexe com o corpo mas também com a mente. [Fábio, 29 anos. Entrevista, 25 de outubro de 2010]*

Com menos tempo para apoiar os b-boys inexperientes no morro do Timbau, Fábio passou



a treinar nas proximidades da sua residência, na Tecno. Quando este espaço foi assumido por Bráz, em 2008, Fábio elaborou um pequeno projeto com vista a formalizar a prática do break dance. Aos poucos, os treinos no morro do Timbau transferiram-se para a Tecno, que se tornou o mais importante baluarte do break dance no bairro, uma “segunda casa” onde as conversas e sociabilidades extravasam as práticas e os temas associados ao estilo. Fábio está casado há três anos e vive com a esposa no Parque União. Trabalha como cozinheiro num restaurante em Caxias (cidade vizinha ao Rio de Janeiro), mas ambiciona ter o seu próprio negócio na área da restauração. Há muitos anos que vive uma “vida de adulto”, e as aflições que manifesta são, em geral, diferentes da maioria dos b-boys da Maré. Tinha acabado de completar trinta anos quando desabafou comigo da seguinte forma:

*Eu já tenho quase trinta anos, não tenho estudos, não tenho uma casa minha, não posso “dar mole”. Estou juntando dinheiro para comprar a minha casa e, quem sabe, abrir um comércio meu futuramente. (...) Na Maré basta haver um espaço com comida à mostra e lugar para sentar que é rapidamente ocupado por clientes. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 3 de novembro de 2010]*

Fábio não sabe se irá continuar a dançar com tanta frequência daqui a alguns anos, pois o “peso” da idade já começa a afetar o desempenho dos seus movimentos, além das pressões familiares e profissionais. No entanto, deseja dançar até o corpo aguentar, aproveitando a energia extra que recebe por via do incentivo e da união da geração mais nova nos treinos. Consciente de que são eles os atuais “comandantes” do break dance da Maré, Fábio não tem vergonha em assumir um papel secundário, inclusive, enquanto aprendiz.

*O Eduardo aprendeu muita coisa comigo, mas hoje em dia ele é meu professor. Não tenho vergonha em falar isso. Como é um cara que tem muito conhecimento, ele colhe as informações para passar para a gente. (...) Na verdade eu sou incentivado por eles. Eles são a minha fonte de energia para continuar dançando. Como eles são jovens (são mais novos do que eu) e têm o conhecimento, eu procuro estar seguindo eles para não ficar para trás. “Ah, porque estou ficando velho eu tenho que parar”. Não, tenho que estar acompanhando eles e ir até onde puder aguentar. [Fábio, 29 anos. Entrevista, 25 de outubro de 2010]*

### **6.3 Weltom. Um mediador por excelência**

Weltom, 18 anos, é um dos pioneiros do break dance na Maré. Conheceu esta dança em agosto de 2002, quando teve início a primeira oficina de hip hop da Nova Holanda. Desempenhou um importante papel na sua difusão no bairro, ao ensinar e motivar outros

jovens que aderiram posteriormente ao estilo. É um dos raros b-boys da primeira geração que não abandonaram o breaking, embora tenha tido alguns períodos inativos. Um deles ocorreu logo após um dos momentos mais marcantes da sua vida: o nascimento da sua filha. Tinha apenas 15 anos de idade quando foi pai, uma responsabilidade para a qual dizia não estar preparado: “Não tinha mentalidade nem qualquer estrutura para ser pai”. A pressão da paternidade afastou-o dos amigos, da escola, do break dance (ficou um ano sem dançar) e quase lhe provocou um “ataque de nervos”. A filha é uma das suas maiores alegrias e significou uma mudança radical de vida, obrigando-o a amadurecer. Dois anos após o seu nascimento voltou a estudar: está a concluir o ensino secundário (à noite) e a fazer o curso de webdesign (à tarde). Divide o tempo “milimetricamente” de modo a conseguir responder às suas obrigações (paternas, escolares e laborais), sem descurar a prática do breaking e outras atividades lúdicas. Apesar das responsabilidades, não se vê como adulto, antes como jovem dado o conjunto de encargos e preocupações serem próprias desta fase da vida:

*Eu me considero um jovem porque tenho responsabilidades, mas não são tantas. Hoje tenho preocupações como jovem; tudo bem que eu tenho uma filha para sustentar, mas eu não tenho as preocupações que um adulto tem. Os adultos têm a preocupação de pagar contas, eu não. Tenho a preocupação de trabalhar, de pensar como vou fazer o meu trabalho amanhã. Os adultos têm a preocupação de “botar o pão na mesa”. Minha preocupação com a minha filha é dar as coisas para ela, mas nem tanto. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 29 de julho de 2009]*

A sua filha vive com a mãe na casa da antiga sogra. Weltom mora com os pais, mais seis irmãos e um sobrinho na Nova Holanda. Tem oito irmãos no total, mas os mais velhos estão casados e vivem em suas próprias casas também no bairro. A origem humilde de Weltom é demonstrada pela casa simples onde mora, cuja necessidade de reformas é notória. Mesmo assim, o bem-estar da sua família é maior na atualidade do que na época da sua infância, quando havia noites em que não tinha nada para comer. Apesar da pobreza – não se lembra de ter ganho dos pais qualquer prenda de natal –, teve uma infância feliz. Os seus pais sempre estiveram presente na sua vida, tal como muitos outros familiares: tios, tias, avós, padrinho e madrinha. Essa intensa rede de solidariedade ajudou a amenizar os períodos de maior dificuldade financeira, um suporte essencial para muitas outras famílias pobres brasileiras, para as quais o apoio estatal era praticamente inexistente. Na atualidade, os pais de Weltom beneficiam-se do Bolsa Família, um recente programa de transferência de renda do governo

federal às famílias mais desfavorecidas.

Uma das metas de Weltom é conseguir melhorar a vida da sua mãe, cujo desconforto em criar os filhos num bairro dominado pelo tráfico de drogas não é um caso isolado:

*Quero melhorar a vida da minha mãe. Deixar ela é mais sossegada, mais tranquila. Criar filhos em favela é uma coisa diferente. A pessoa pode dar a maior educação para o filho, mas quem sabe o que ele vai ser daqui a um tempo se não tiver uma cabeça tranquila?! Graças a Deus comigo não aconteceu nada, sou trabalhador, corro atrás do que eu quero. Mas futuramente... Ainda tenho quatro irmãos mais novos que eu, são homens, o que eles podem ser daqui um tempo? (...) Um dos sonhos da minha mãe é sair daqui. Tem medo que um de nós se envolva com o tráfico [Weltom, 18 anos. Entrevista, 21 de novembro de 2010]*

A violência e a insegurança constituem os aspetos negativos mais citados pelos moradores do bairro, principalmente quando associados aos desafios de educar os filhos. Mesmo Weltom, que diz frequentemente adorar viver na Maré, receia criar a filha no bairro por causa da imprevisibilidade das trocas de tiro: os confrontos armados entre quadrilhas rivais e as constantes incursões da polícia com o Caveirão não têm hora marcada.

A intensa relação de Weltom com o break dance (e o hip hop) não o impede de se relacionar com inúmeras outras expressões culturais presentes no bairro, como o pagode, o samba, o forró e o funk. Não tem qualquer vergonha em assumir-se como funkeiro, frequentando assiduamente os bailes funk realizados todos os finais de semana na Nova Holanda e no Parque União. Quando tem algum dinheiro gosta de sair da Maré para curtir festas na Lapa ou na Feira de São Cristóvão e frequentar casas de espetáculo como a Olimpo (Vila da Penha) e a Via Show (Via Dutra), localizadas em bairros vizinhos.

Weltom é um dos dançarinos de gosto mais eclético, tendo desenvolvido uma forte abertura para assuntos e temáticas que pouco têm a ver com o hip hop. O seu percurso de vida o colocou em contato com pessoas muito diferentes (em termos do estilo adotado, classe social e projeto de vida), o que também se reflete nos seus gostos e contatos pessoais. No entanto, atribui ao hip hop o hábito de estar sempre “atenado” na busca por conhecimentos e informações que contribuam para ampliar a sua reflexão sobre o mundo que o rodeia.

*Despertei para os problemas sociais. Hoje em dia sou muito crítico sobre as questões da violência, eu vejo as variáveis, as hipóteses, ouço os argumentos e monto a minha crítica graças ao hip hop. (...) Eu acho que não seria tão crítico como sou hoje sobre as questões gerais da cidade, não só sobre a favela, se não tivesse entrado no breaking. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 21 de novembro de 2010]*

A adesão ao break dance incrementou o “campo de possibilidades” de Weltom (Velho, 2004), nomeadamente por conta dos efeitos de mobilidade e alargamento das suas redes de amizade. Tal como outros b-boys do bairro, Weltom faz parte de uma minoria que circula por todas as localidades da Maré, conseguindo ultrapassar as “barreiras invisíveis” impostas pelos bandos armados. Ao mesmo tempo, as idas a eventos e campeonatos permitiu que mais facilmente ele pudesse interagir com múltiplos repertórios e estilos de vida presentes na metrópole. Passou a deter uma relação privilegiada com algumas das principais ONGs do bairro, o que lhe abriu a oportunidade de aceder a cursos profissionais e desempenhar pequenos trabalhos associados à dança. Deu aulas de break dance em escolas locais por quase dois anos, tendo também trabalhado como monitor na oficina de break dance da Redes (ONG local). Concluiu recentemente o curso de fotografia no Observatório de Favelas e participa do curso de webdesign (uma iniciativa do Programa Criança Petrobras), o que lhe garante o salário mínimo.

Com o avançar da idade, o tempo disponível de Weltom para as práticas de sociabilidade e de lazer reduziu-se substancialmente. A passagem para a vida adulta é marcada por pressões sociais e familiares que levam o jovem a assumir um conjunto de responsabilidades que antes não tinha. No seu caso, a procura de saídas profissionais fê-lo aproximar-se da fotografia, uma imersão que tem rendido alguns frutos, ao proporcionar-lhe pequenos trabalhos na área: casamentos, festas de quinze anos, batizados, etc. Weltom frequenta os treinos esporadicamente, muitas vezes apenas para fotografar os dançarinos do bairro, uma dinâmica de afastamento com o break dance que já produz transformações nas suas subjetividades. Continua a considerar-se um b-boy, mas o sentimento de pertença associado já não tem o vigor de outrora.

*Eu tenho a minha meta como fotógrafo e também tenho a minha meta como b-boy. E varia: como b-boy eu quero uma coisa, como fotógrafo eu quero outra muito diferente. E pelo que se pode ver é a fotografia que está rendendo mais, não como lucro, não só para poder me manter, mas também como experiência e profissão. Hoje eu conheço fotógrafos famosos, pessoas de fora vêm para cá para me conhecer e conhecer a Escola de Fotógrafos Populares. (...) Então eu acho que ser b-boy não é tão importante como já foi há um tempo atrás. Antes era muito importante, hoje em dia nem tanto. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 21 de novembro de 2010]*

#### 6.4 Rick. O b-boy grafiteiro

Ricardo, também conhecido como Rick, iniciou-se no hip hop através do graffiti. O break dance é a sua principal atividade de lazer e elo de ligação com o grupo de amigos. Tem 19 anos, vive com os pais e o irmão no Parque União e já finalizou o ensino secundário. O graffiti continua a ser um dos seus *hobbies* preferidos, um talento aperfeiçoado na oficina dinamizada por Felipe Reis (na Redes), o seu parceiro na pintura de muros. Prefere grafitar na Maré por considerar que os seus desenhos são valorizados e preservados pelos moradores – ao contrário de outras áreas da cidade onde é comum o poder público apagá-los –, além de ser um modo de dar projeção ao estilo no bairro em que nasceu. Filho de pai potiguar (Rio Grande do Norte) e mãe maranhense (Maranhão), Rick cresceu cercado pela cultura nordestina e considera saber mais músicas de forró do que rap, funk e outros sons associados ao break dance. Como ele revela:

*Eu cresci ouvindo muitas histórias sobre o que meu pai passava no Nordeste. E essa cultura sempre me rodeou, e eu acho legal porque hoje eu me identifico com outra cultura [hip hop] que não tem muito a ver, mas por consequência você acaba misturando porque na Maré há uma grande influência nordestina. (...) fui criado ouvindo sertanejo e forró dentro de casa. Depois cresci e quis procurar o meu mundo mesmo, e hoje em dia eu tento mostrar isso para eles: “Olha o que eu faço que legal”. Quero mostrar que segui meu rumo, mas respeitando o lado deles também. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

A infância e pré-adolescência de Rick foi muito caseira, pois durante muito tempo a sua rotina limitava-se ao trajeto: casa – escola – casa. Os seus pais o incentivavam a não brincar no bairro por recearem a violência estatal e criminal. O gosto pelo desenho e pela pintura surgiu neste contexto, em que a procura de distração e prazer era realizada de modo solitário e fora do ambiente “predatório” da rua (Fernandes, 2003). Até a entrada no ensino secundário, Rick estudava fora da Maré, onde tinha poucas amizades. Não conhecia outras localidades para além do Parque União, um distanciamento com a vida local que passou a incomodá-lo. Sentia falta de uma maior aproximação ao bairro onde vivia e, por isso, exigiu dos pais que o transferissem para uma escola nas imediações da sua casa, uma mudança que se refletiu positivamente na sua vida, nomeadamente nas amizades.

*Esse colégio [no Parque União] teve bastante importância para mim, foi muito importante mesmo. Me incluiu socialmente na Maré porque até então me sentia afastado de onde eu morava: “Pô, aqui tem tanta coisa e eu não faço nada”. Eu sentia falta de me aproximar mais*

*da comunidade, me doía para caramba: “Não tenho amigo aqui, só na minha escola em Olaria”.* [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]

Por via da companhia dos seus novos colegas de escola, passou a deslocar-se para favelas vizinhas (como a Nova Holanda) e perdeu um pouco do medo de sair do Parque União. Um deles estava ligado à cultura hip hop (b-boy Túlio) e o pôs a par da existência das oficinas de graffiti e de break dance dinamizadas pelo CEASM (atual Redes) na Nova Holanda. Antes de conhecer este espaço, já tinha realizado um curto workshop de graffiti numa escola pública da Maré em 2003. Contudo, foi através do seu entrosamento nessas oficinas dinamizadas por Felipe Reis (graffiti) e Luck (break dance), a partir do final de 2006, que passou a dedicar-se à cultura hip hop. Inicialmente, só participava das aulas de graffiti, dada a sua timidez em relação à dança. No entanto, chegava sempre mais cedo para assistir à oficina de break dance que ocorria momentos antes numa sala ao lado. Presenciou a rápida evolução de Duda nesta oficina – após um mês ele já sabia parte das noções básicas do breaking –, um estímulo para Rick vencer a vergonha e ingressar na dança. Nesse período, regressou à sua antiga escola em Olaria (bairro do subúrbio do Rio de Janeiro) para dar as suas primeiras aulas de graffiti na vida, enquanto Weltom ensinava break dance. Não pensou duas vezes, e aproveitou as aulas de Weltom para aprender alguns dos fundamentos básicos da dança. Foi tudo muito rápido e intenso, principalmente com o iniciar dos treinos no morro do Timbau, onde se juntou a um grupo de b-boys e b-girls que ensaiava quase diariamente. A dança tornou-se estruturante na sua vida, a “matéria-prima” que dá forma ao seu *modus vivendi*, responsável pela sustentação de densas relações de amizades e por configurar um importante abrigo relacional. Como explica Rick:

*O break dance formou novas amizades que nunca seriam possíveis se não fosse o breaking. Para mim foi importante porque eu aqui, no Parque União, me sentia meio solitário, não via aqui ninguém que se identificasse com as mesmas coisas que eu, que pensasse do mesmo modo, que curtisse as mesmas coisas. E no momento que eu “abri a minha mente” para andar mais na Maré – a Nova Holanda, o morro do Timbau – isso melhorou para caramba, fiquei muito mais próximo e me sentindo bem com as pessoas ao meu redor. Descobri outro universo que estava faltando em mim.* [Rick, 19 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]

A pertença a um grupo de amigos preenche uma necessidade não apenas individual, social ou psicológica, mas também deve ser entendida como um dever perante a sociedade, isto é, uma via para entrar nela (Giner, 1995:114). O contrário seria o isolamento e a não integração

no conjunto da vida social. Ser acarinhado e reconhecido pelo grupo de pares, tal como partilhar um conjunto de práticas simbólicas associadas a um mesmo estilo de vida, foi transformador na vida de Rick, ao proporcionar um espaço de sociabilidade e de criatividade cultural que extravasava a esfera artística. Ampliou as suas redes de amizade, novas oportunidades surgiram e a sua autoestima cresceu substancialmente. O jovem refere que a partir do hip hop passou a deter “passe livre” para circular não só por toda a Maré, mas também por outras favelas dominadas pelo tráfico de drogas, o que alterou o seu modo de se relacionar com o bairro e a cidade. Em simultâneo, a participação em eventos e campeonatos em várias partes do Rio de Janeiro, inclusivamente fora desta cidade, fomentou experiências riquíssimas que o conectaram com os múltiplos estilos de vida e repertórios culturais presentes na metrópole.

Apesar de adorar o break dance, Rick não tem qualquer ambição em profissionalizar-se nesta dança, tampouco vê qualquer possibilidade através do graffiti. Tanto numa vertente como noutra considera-se detentor de um estilo “não comercial”, indo “contra a corrente” do que é valorizado pelos *media*. Se no breaking não segue o “modismo” de priorizar os *power moves*, tendência comum entre muitos dançarinos, no graffiti considera os seus traços muito ríspidos para serem vendáveis, recusando-se a pintar de outra forma. Mesmo assim, um dos seus projetos de vida em termos profissionais enquadra-se no contexto do graffiti: quer aproveitar a sua habilidade na pintura para lançar a sua própria marca de roupa. Costuma pintar t-shirts, bonés e ténis de amigos e conhecidos, uma atividade que pretende fazer profissionalmente no futuro. No momento, trabalha como empregado de mesa num restaurante do Rio de Janeiro, e aguarda ansiosamente a entrada num curso profissional, o que lhe poderá facultar um emprego melhor qualificado. Também pretende ingressar na faculdade de Belas Artes, mas primeiramente quer ter um mínimo de estabilidade financeira, importante requisito no hip hop, segundo Rick, pois à medida que o jovem aprofunda a sua relação com este campo artístico, a necessidade de ter dinheiro para comprar spray, participar de campeonatos e viajar torna-se imperiosa. Este é um exemplo da ampla comunicabilidade do hip hop com outras esferas da vida social, uma influência marcada pela assertividade e virtude:

*Você quer pintar (te estimula): “Como vou arrumar dinheiro para as tintas? Tenho de*

*trabalhar”. Então bora trabalhar irmão, porque eu quero arrumar dinheiro, quero viajar para dançar num campeonato lá em São Paulo. “Tô sem dinheiro, como vou fazer?” Trabalhar cara. Isso te estimula a ter outra visão das necessidades para a sua vida, faz você correr atrás de suas próprias coisas, dos seus objetivos, até para você ficar mais tranquilo com o que faz, com o que você gosta: a cultura, entendeu? [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

### **6.5 Janaína. O jeito feminino de dançar**

A única b-girl da Maré chama-se Janaína, tem 16 anos e é namorada de Duda. Vive no morro do Timbau com a mãe e o irmão de oito anos e frequenta o 11º ano numa das escolas do bairro. É assistente de secretária (estagiária) numa empresa no centro do Rio de Janeiro e pratica break dance há três anos. O seu primeiro contato com a dança foi através do *street dance* numa oficina dinamizada pelo CEASM na Casa de Cultura da Maré. A curta duração desta oficina não a impediu, assim como a outros participantes, de prosseguir na dança. Encontraram um novo espaço para ensaiar no morro do Timbau – onde havia treinos de Capoeira – e conheceram Fábio, responsável por lhes transmitir algumas das bases do break dance. Janaína nunca se imaginou como dançarina, algo que considerava impossível tamanha a sua timidez e falta de coordenação.

*Eu dizia: “Eu dançar? Impossível, eu nem sei fazer os dois para lá e os dois para cá do forró”. Agora eu sei escutar uma música e viajar nela, mandar uns movimentos, dar uma “entrada” legal na roda. Eu acho que foi uma conquista para mim, uma conquista mais pessoal, estou menos tímida. [Janaína, 16 anos. Entrevista, 10 de outubro de 2010]*

Quando os ensaios eram no morro do Timbau havia várias meninas a praticar break dance junto com ela. Aos poucos, foram se afastando do estilo, até Janaína tornar-se a única representante feminina do grupo. Confessa que se não fosse o incentivo de Duda também teria abandonado a dança, pois a falta de uma companheira nos treinos para conversar e partilhar assuntos específicos era, por vezes, desmotivador. Afora isso, nunca se sentiu desapoiada pelos rapazes do grupo, tampouco discriminada por integrar um estilo altamente masculinizado. Pelo contrário, treina em “pé de igualdade” com os b-boys da Maré, sendo amiga de todos eles. A sua avó foi a única pessoa que já a criticou por considerar o breaking “coisa de menino”. Esse estereótipo não é incomum e constitui uma das explicações para a fraca participação feminina nessa expressão artística. Janaína não concorda e assegura existir um “jeito feminino de dançar” entre as b-girls, cujo estilo tende a ser bem menos bruto e



ríspido que o dos rapazes:

*Eu sou mais delicada, até pelo meu jeito. Eu sou uma pessoa sensível. Então eu não vou dançar como um menino. Tem meninas que dançam feito menino, mas para mim o bonito é dançar como menina, mostrar o meu jeito feminino de dançar, de me expressar. Eu não vou dançar assim [faz gestos bruscos], eu vou ter a minha postura na dança e mostrar que tem outra maneira de fazer a mesma coisa. Você tem que se expressar do jeito que você é, não do jeito que você costuma ver. [Janaína, 16 anos. Entrevista, 30 de outubro de 2010]*

Criada pela avó, Janaína teve uma educação rígida, não podia brincar na rua como as outras crianças, e os seus percursos resumiam-se à escola e à igreja (católica). Também vivia com a mãe, mas o seu contato com ela era limitado aos finais de semana devido às exigências do trabalho. Viu poucas vezes o pai, uma relação marcada pela ausência. Sempre foi uma excelente aluna, a típica CDF (cu de ferro: expressão informal para os alunos muito estudiosos) com ótimas notas, assiduidade e obediência aos professores. No entanto, revela não gostar da escola, pois considera a sua qualidade péssima: “Você entra burro e sai mais burro ainda”. Estuda para conseguir o diploma e estar melhor preparada para cursos profissionais. Pretende seguir o de fotografia, uma carreira em que vê boas hipóteses de obter um salário elevado e conseguir tornar real o sonho de ter uma casa própria. Revela que ela e o Duda têm planos de casar e viver juntos, um projeto de futuro que querem concretizar apenas quando tiverem estabilidade financeira e profissional, perspectiva fora do curto prazo.

Diferente de Duda, Janaína tem um fraco sentimento de pertença à Maré e ambiciona sair do bairro assim que tiver oportunidade. A contiguidade territorial com bandos armados ligados ao tráfico de drogas e o risco de tiroteios (com a polícia ou entre grupos rivais) assombram o seu quotidiano, cuja rotina é reajustada com vista a minimizar os riscos da violência urbana. Um exemplo é a regra de não chegar a casa após às 21h30, o que a obriga a ter de sair dos treinos de break dance na Tecno bem antes do seu encerramento. Mesmo assim, não vê com indignação essa imposição da mãe, pois compreende os riscos de chegar tarde a casa.

*É perigosíssimo chegar à uma hora da manhã. O que me incomoda é isso. Não poder estar num lugar de “cabeça fria” sem ter de me preocupar com a violência. (...) Ainda vou me mudar daqui se Deus quiser. Não quero criar os meus filhos aqui, quero dar um ambiente legal para eles não terem de ficar vendo isso porque é chato. É chato você chegar em determinado lugar e perguntarem de onde você é, o que está fazendo aqui à essa hora. Já fizeram isso com o Eduardo. Nem foi pelo facto dele estar em tal hora num lugar, mas por ele ser negro. Neguinho*

*de mochila nas costas, boné na cabeça, chinelo, bermuda. Fizeram isso com ele aqui em frente de casa. [Janaína, 16 anos. Entrevista, 10 de outubro de 2010]*

Percorrer a distância entre a Tecno e a sua casa leva em torno de 30 a 40 minutos a pé, um trajeto que prefere fazer de autocarro ou de moto-táxi. Por vezes, dorme na casa de Duda para evitar fazer o percurso em horário impróprio ou se expor a perigosos confrontos armados que acontecem ocasionalmente nas proximidades da sua residência. A mãe de Janaína vai aos treinos na Tecno sempre que tem tempo, uma presença apreciada e respeitada pelo conjunto dos dançarinos. Desde que o irmão nasceu, Janaína aproximou-se muito da mãe, uma das suas grandes apoiantes na dança. Este incentivo não é por acaso, já que ambas praticaram breaking juntas quando os ensaios eram no morro do Timbau.

Apesar da forte dedicação de Janaína nos treinos do grupo, ela não encara o break dance como um estilo de vida, mas como um *hobbie*. Explica que, ao contrário dos b-boys da Maré, não leva o breaking para o seu dia a dia – escola, trabalho, conversa com as amigas –, constituindo-se como um passatempo que a faz “desligar” dos problemas diários. No entanto, a vida de Janaína mudou muito a partir do momento em que aderiu ao break dance. Se é certo que a escolha desta prática ocorreu no início da sua juventude, um momento da vida primada pela “descoberta” (de si mesma e do mundo ao seu redor), necessidade de emancipação (da família) e afirmação, não se pode menosprezar a influência dessa escolha num momento tão decisivo no desenvolvimento da sua personalidade. A restrita relação com o bairro ampliou-se muitíssimo, fez amizades com pessoas de vários quadrantes sociais, a sua autoestima cresceu, tal como a confiança em si mesma. Integrar uma cultura juvenil entendida como “diferente” (no bairro e na cidade) e ser identificada como b-girl é muito importante para Janaína, mesmo com as críticas das amigas sobre a forma como ela se veste: incentivam-na a pôr roupas mais curtas e coladas ao corpo. Sente que já desfruta de um certo reconhecimento no circuito breaking carioca, o que lhe proporciona a agradável sensação de sair do anonimato e integrar um estilo prestigiado internacionalmente.

*Ser uma b-girl se tornou algo muito importante para mim. Eu gosto desse papo de fazer uma diferença, de ter o reconhecimento de que estou na cultura há muito tempo. (...) Não que eu me sinta uma estrela, mas eu gosto de ver que estou gerando um incentivo e que as pessoas estão vendo que eu também existo nisso. [Janaína, 16 anos. Entrevista, 10 de outubro de 2010]*

### 6.6 Sandro. O “movimento ioiô” na prática do break dance

Sandro, irmão de Welton, tem 21 anos e vive com a esposa na Nova Holanda. Filho mais velho de um agregado familiar de onze pessoas, Sandro começou a trabalhar muito cedo para ajudar a família. A sua mãe era faxineira, uma atividade que teve de abandonar após a gravidez de risco do sexto filho. Sobreviviam apenas com o salário do pai, nem sempre suficiente para abastecer a casa até o final do mês. Eram tempos difíceis, e Sandro foi obrigado a viver parte da infância com a avó (na mesma favela) para não sobrecarregar a mãe. Ao voltar para a casa dos pais decidiu começar a trabalhar, pois queria garantir um mínimo de dignidade para si e a sua família. Não queria andar sempre roto, tampouco achava justo ser sempre a sua avó ou tia as responsáveis por comprar as poucas roupas que vestia. Aos dez anos sacrificou a infância para trabalhar numa “birosca” na esquina da rua de casa, onde aprendeu a fazer vários tipos de sandes: tosta-mista, *cheeseburger*, *hot dog*, x-tudo. Este período é abordado da seguinte forma por ele:

*Eu nunca aprendi a soltar pipa, nunca aprendi a rodar peão (rodo totalmente diferente de todo mundo), não jogo bola de gude, sei rodar ioiô muito pouco. E isso é o que tem na nossa infância, o que tem que ter, mas eu não tive essa infância. Não tive esse tempo para poder brincar. Era escola e trabalho direto. Não vou dizer que era trabalho porque com dez anos você não está trabalhando, mas arranjando algum dinheiro. (...) E com esse dinheiro podia comprar uma calça, uma blusa para eu usar, estava bom. [Sandro, 21 anos. Entrevista, 25 de outubro de 2010]*

Dois anos depois passou a trabalhar como ajudante de pedreiro com um amigo da família, dando metade da quantia que recebia para a sua mãe. A construção civil é o seu ramo de atividade por excelência, e ao longo da vida não só desempenhou inúmeros trabalhos, como realizou diversos cursos na área: pedreiro, eletricitista, bombeiro hidráulico, carpinteiro. No entanto, a descontinuidade na sua inserção laboral é uma das características predominantes. A precariedade e as más condições que envolvem este tipo de trabalho tornam comuns as situações de desemprego, e a lógica de experimentação, muito comum entre a juventude, o pressiona a mudar de serviço.

A intensa solidariedade familiar – nomeadamente na figura da sua avó e da sua tia (que junto com sua mãe foram importantíssimas na sua socialização) – foi fundamental para ele ultrapassar os problemas decorrentes da pobreza, num contexto em que o Estado de bem-estar social não existia. As restritas oportunidades no mercado de trabalho e a insatisfação com o

seu limitado padrão de consumo intensificaram-se a partir da adolescência. Diferente dos seus pais, Sandro e os seus sete irmãos foram criados numa sociedade de consumo, onde a influência da globalização e dos novos meios de comunicação fez crescer exponencialmente as suas expectativas. Não poder ter as mesmas roupas que alguns dos seus colegas de escola e sentir-se excluído no acesso a diversos produtos propagandeados pela televisão era revoltante para ele. Esta frustração e as más companhias incentivaram-no a ir com alguns colegas furtar fora dos limites do bairro. Numa das vezes, foi pego pela polícia após roubar um telemóvel na praia da Barra da Tijuca. Tinha treze anos quando foi condenado a um mês e meio de internamento no Padre Severino, uma instituição para “menores infratores”. Sandro associa esse momento traumático à sua entrada no break dance, devido à forte dedicação com que aderiu ao estilo. Conheceu o break dance através do irmão (Weltom), ambos pertencentes à primeira geração de dançarinos da Nova Holanda. Sandro já tinha feito capoeira e outras danças, como axé, lamba-aeróbica e *street dance*. Mas nenhuma delas teve tamanho impacto na sua vida como o break dance, cuja educação informal fomentada pelos professores incutia os sentidos de coletividade e união entre os dançarinos.

*No breaking e na cultura hip hop há aquele conceito de conversa, um conceito de parceria, o que não havia no street dance ou na lamba-aeróbica. Na lamba-aeróbica vinha um professor que passava a coreografia e pronto, acabou: “Sabe fazer? É agora”. No breaking, o Luck ensinou a gente um sistema de parceria, tem algo que você sabe fazer e o outro não sabe: passa para o cara! Tem movimento que o outro sabe fazer e você não: pede ao cara para te dar uma explicação. É bom ter essa parceria porque quando for realizar uma coreografia todos sabem fazer. Muda teu pensamento e teu jeito de agir com os outros. [Sandro, 21 anos. Entrevista, 16 de setembro de 2010]*

Mais importante que o breaking em si, considera ter sido a influência exercida por professores e colegas a responsável por alterar o seu jeito de ser. Antes de aderir ao estilo, Sandro considerava-se extremamente egoísta e bruto na convivência com os outros. As vivências oferecidas pelo hip hop propiciaram uma “abertura da mente” que não só transformou o seu jeito de agir, como também ampliou a sua visão para temas e realidades antes inexploradas. Exemplo disso foram as viagens realizadas (dentro e fora do Rio de Janeiro) no âmbito de eventos e campeonatos de break dance, mudanças de contextos que incrementaram as experiências de diversidade e alteridade de Sandro.

A igreja católica sempre esteve muito presente na sua vida, na infância ajudava

frequentemente o padre nas celebrações religiosas. Mais velho, passou a frequentar também igrejas evangélicas como a Assembleia de Deus e a Universal do Reino de Deus, as mais influentes na Maré. Devido à forte influência totalizadora destas igrejas, houve vários momentos em que foi discriminado pelo seu envolvimento com o break dance. Não aprovavam o modo como se vestia, tampouco a sua “entrega” ao estilo, chegando mesmo a ouvir que o break dance era “coisa do demônio”. Cansado de tantas críticas e das intrigas entre as várias igrejas, rivais entre si, Sandro deixou de ser cristão praticante por algum tempo. Durante o trabalho de campo, frequentava duas vezes por semana o grupo jovem da Igreja Universal, além de assistir todos os domingos à missa na principal igreja católica da Nova Holanda. A adesão religiosa é muito forte entre os jovens da Maré, o que torna as igrejas um dos mais importantes focos de sociabilidade da juventude. Os dançarinos de breaking do bairro não são imunes a essa forte influência e, tal como Sandro, muitos outros b-boys do grupo partilham do sentido moral estimulado pela religião para organizar a sua visão de mundo.

Como é habitual entre muitos jovens do bairro, Sandro casou cedo. Com 18 anos foi morar com a sua esposa (Andressa), três anos mais nova, única alternativa para continuarem o relacionamento, não aprovado pela mãe da jovem. Embora a pouca idade de Andressa fosse um entrave importante, para Sandro foi o racismo da sogra o principal obstáculo para estarem juntos. É o que ele explica:

*Foi pressão demais para ela não ficar comigo, principalmente da mãe dela. A irmã dela sempre gostou de mim. A mãe dela vivia me xingando: “Eu não quero que você vá viver com aquele macaco, aquele negro. Não quero você com aquele bandido, marginal”. E sem saber, nunca me conheceu na vida. [Sandro, 21 anos. Entrevista, 16 de setembro de 2010]*

Depois de Andressa ser expulsa de casa, foram viver com amigos até conseguirem arrendar a própria moradia. Nesse período, Sandro fazia um estágio profissional de bombeiro hidráulico e ganhava um salário mínimo. A responsabilidade com a casa e a esposa fê-lo abandonar a escola no 10º ano e alterou substancialmente a sua relação com o break dance, pois já não tinha tempo disponível. Simultaneamente, o salário que recebia não podia mais ser gasto em viagens para eventos e campeonatos, mas para cobrir as despesas do lar. O facto de ter menos condições para viajar e curtir os encontros de break dance, momentos extraordinários em que há uma quebra das rotinas diárias, foi muito desmotivante para

Sandro. A partir de 2006 a sua frequência nos ensaios nunca mais foi a mesma, e as interrupções na prática do break dance tornaram-se cíclicas. Esta característica, chamada de “movimento ioiô” por Machado Pais (1994), aplica-se muito bem à relação com o break dance desenvolvida por muitos dos b-boys e b-girls, principalmente durante a fase liminar e instável da passagem para a vida adulta, quando muitos abandonam momentaneamente a dança para um posterior reingresso. É este o caso de Sandro, que realça as responsabilidades laborais e familiares para explicar as suas oscilações na dura rotina de treinos:

*Era para eu ser um melhores b-boys do Rio de Janeiro, mas dei mole. Casei cedo, 15 anos já estava namorando com ela, depois casei e fomos morar juntos. Bem complicado, difícil. Fui me afastando da dança por causa de responsabilidades com a mulher e com a casa. Não tinha dinheiro para ir para eventos, o meu dinheiro era para ser gasto em casa ou com ela. (...) O Luck admite, eu era para ser hoje um dos melhores b-boys do Brasil. Era para ser, não sou por quê? Relaxado, preguiçoso, parei de dançar vários tempos. [Sandro, 21 anos. Entrevista, 25 de outubro de 2010]*

Presentemente, Sandro treina ao “sabor do vento”. Já não é a falta de tempo que o impede de ensaiar, mas a desmotivação de estar desempregado e não ter ânimo para nada. No entanto, Sandro não deixa de se sentir b-boy e de planejar um futuro reingresso no breaking, pois como explica: “A gente não para de dançar, a gente dá um tempo”.

### **6.7 Rômulo. O b-boy skatista**

Rômulo, 17 anos, vive com a mãe e o irmão mais velho na Vila do Pinheiro. Filho de pais paraibanos, Rômulo sempre se interessou por distintos estilos culturais e musicais. Desde criança tem o costume de se aproximar das pessoas de visual e gostos diferenciados da maioria, muitas vezes aqueles que eram criticados por se desviarem da “normalidade instituída”. Foi assim que conheceu o *heavy metal* e o *punk rock*, estilos de música que adotou no início da adolescência. Passou a vestir-se de preto, roupas rasgadas e t-shirts com estampas de caveiras e demônios, símbolos de algumas das bandas que gostava: Iron Maiden, Sex Pistols e outras. Lembra-se da vergonha que passou ao entrar assim na igreja, momento em que todos os rostos voltaram-se para ele com expressões de espanto e censura. A discriminação dos rockeiros é muito forte entre os jovens da Maré, cujos comentários depreciativos os associam a doidos, malucos e mal-cheirosos.

*Quando perguntavam: “O que tu ouve?”. Respondia: “Eu gosto de rock, gosto de hardcore”, “Que palavrão é esse? Hardcore?”. Aí eu era zoado: “Roqueiro maluco, doido, só vive de preto, roqueiro fedorento”. Sempre teve isso, quatro coisas que antigamente a galera mais falava: roqueiro não toma banho, roqueiro é doido, roqueiro é viado, roqueiro só veste de preto. (...) Desde pequeno eu nunca ia atrás da maioria, nunca, nunca. Desde pequeno eu lembro de quando ouvia uma música diferente ia atrás para saber, tinha um estilo diferente, ia atrás para conhecer. Até hoje sou assim. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 7 de outubro de 2010]*

Nessa fase da sua vida, Rômulo não gostava de rap, pois não se identificava com a ostentação de riqueza dos rappers em videoclipes do gênero. Este tipo de associação promovida pelos *media* é um dos motivos pelos quais considera a cultura hip hop mais bem aceita pelos jovens do bairro se comparada ao *rock'n'roll*. Mesmo assim, muitos ainda ridicularizam aqueles que estão trajados ao estilo b-boy. Quando se envolveu com o hip hop e o skate, Rômulo foi abandonando o “estilo roqueiro”, uma cultura juvenil que na Maré já não tem a força de outrora.

Rômulo conheceu o hip hop em 2005, ao começar a frequentar a oficina de graffiti dinamizada por Felipe Reis na sua escola. Tinha jeito para o desenho, e rapidamente tornou-se um dos alunos mais aplicados. No ano seguinte, passou a praticar também na escola break dance com o Luck, aproveitando a compatibilidade de horário. Nesse período descobriu que o hip hop não era só “carrão foda, mulheres gostosíssimas e um cara a ostentar riqueza”, imagem com a qual os próprios professores não se identificavam. Aprendeu com eles que a cultura hip hop simbolizava “atitude” e “firmeza”, características que o ajudaram a ser mais disciplinado e maduro no convívio com as outras pessoas e em tomadas de decisão.

Num evento de graffiti, soube através de Rick que um grupo de b-boys do bairro encontrava-se regularmente no morro do Timbau para ensaiar, sendo convidado por este a aparecer por lá. Esse foi o período em que Rômulo mais treinou break dance, altura em que também deambulava por outras práticas lúdicas como o graffiti e o skate. Esta era a sua atividade favorita, cuja centralidade em 2008 foi tamanha que o atrapalhou na escola: reprovou o 9º ano. Se era difícil conciliar o skate, o break dance e o graffiti com os estudos, isso tornar-se-ia impossível com a sua entrada no mercado de trabalho. O desleixo com a escola e as dificuldades econômicas fizeram crescer a pressão da sua mãe para que trabalhasse e abandonasse as práticas de lazer que dominavam o seu tempo livre. Ela chegou a esconder o skate na casa do vizinho e ameaçou proibi-lo de fazer graffiti, uma forma de forçá-lo a ter um

comportamento mais responsável. Como ele relembra:

*Foi chegando um tempo, com 15 anos, minha mãe passou a falar: “Você vai ter de trabalhar, não tem vida boa não, sabe como é o ritmo aqui, você tem que trabalhar”. Eu tinha medo, então fugia, não gostava dessa ideia de trabalhar, não gostava de ouvir a palavra trabalho. (...) Foi uma época que a gente estava discutindo demais, porque minha mãe falava assim: “Esse aí pensa que vai viver de graffiti, pensa que vai viver de skate, não trabalha não para tu vê, vai ter de trabalhar”. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 7 de outubro de 2010]*

O apoio de Felipe Reis foi fundamental para que continuasse a dedicar-se ao graffiti. Mais de uma vez pagou as despesas de deslocação de Rômulo aos encontros do estilo (tanto no Rio de Janeiro como fora da cidade) e conversou com a sua mãe para convencê-la a deixá-lo ir a esses eventos. A confiança estabelecida entre Reis e a sua mãe, tal como a alegria de Rômulo após a participação nesses encontros foram ingredientes fundamentais para que ela aceitasse o envolvimento do filho nessa atividade artística. Mais tarde, Reis indicou Rômulo para ser monitor da oficina de graffiti que desenvolvia na Redes três vezes por semana, uma função que lhe permite ganhar a módica quantia de 132 reais por mês (cerca de 55 euros). Entretanto, a primeira vez em que Rômulo ganhou algum dinheiro a trabalhar (20 reais por semana) foi como ajudante de tatuador no morro do Timbau. Não aguentou mais de três meses, pois essa atividade roubava-lhe tempo para andar de skate, dançar breaking e grafitar. Também esteve a trabalhar quase dois meses numa loja de artigos de skate na favela onde mora, e o mesmo problema se passou: dificuldade em conciliar os múltiplos lazeres com o estudo e o trabalho. Rômulo já não era uma criança, e o acréscimo de responsabilidades fê-lo perceber que não tinha tempo suficiente para dedicar-se seriamente a três atividades em simultâneo. Uma lesão no joelho, em 2010, ajudou a resolver o problema: parou temporariamente de treinar break dance. Ainda tem esperança de voltar a dançar, mas prefere por enquanto não arriscar, o que poderia comprometer a prática daquilo que atualmente é a sua grande paixão, o skate.

Até ingressar no graffiti, o quotidiano de Rômulo era passado na Vila do Pinheiro e nas favelas adjacentes pertencentes à mesma fação do tráfico de drogas. Não ousava ir para localidades sob o domínio de quadrilhas rivais, um medo que lhe foi incutido desde criança, em que colegas da escola diziam: “Os garotos da Nova Holanda se te pegarem lá vão querer te matar”. A participação em exposições na Nova Holanda e no morro do Timbau com alunos da oficina de graffiti vindos das várias favelas da Maré obrigou Rômulo a transpor algumas



das barreiras que o constroem a um território específico. Se inicialmente Felipe Reis acompanhava os jovens nesses trajetos, aos poucos foi deixando de o fazer, incentivando-os a deslocarem-se autonomamente. Morador da Rocinha naquela época – favela antes dominada por uma facção que também atuava na Maré –, Reis dava o seu próprio exemplo para encorajá-los a circular. Hoje em dia, Rômulo é reconhecido pelos bandidos por causa do hip hop e do skate, práticas culturais que legitimam a sua circulação pelos diversos territórios do bairro. Como explica, o importante é ter justificação para esses deslocamentos:

*Se algum bandido me parar em qualquer lugar eu vou explicar e ele vai entender com certeza, mas isso é um privilégio para poucos. (...) Agora de bobeira raramente ando. Não saio de rolé [andar à toa] cortando o complexo da Maré. Até um tempo atrás nêgo era parado fácil: “Qual é mané, tu é da onde?”, “Sou de tal lugar”, “Tá fazendo o que aqui”, “Tou de rolé”, “Tá de rolé? Como assim tá de rolé?!”. É assim parceiro, tem que ter uma justificativa. De rolézinho nêgo não anda. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 7 de outubro de 2010]*

O privilégio de percorrer as várias favelas da Maré em relativa segurança independente da quadrilha do tráfico de drogas – uma conquista do seu envolvimento com o hip hop – está a ser difundido por Rômulo entre os skatistas, uma cultura juvenil em crescimento no bairro. Como a maioria receava atravessar as fronteiras, Rômulo levava e trazia skatistas de uma localidade para outra, encorajando-os a fazerem isso sem ele. Esse esforço de mediação está a contribuir para tornar os skatistas imunes as desconfianças das facções do tráfico, pois como afirma: “Hoje em dia se tiver um carrinho [skate] debaixo do braço está beleza”.

Embora Rômulo ambicione entrar na faculdade, o seu projeto de vida é tornar-se um profissional do skate e conseguir fazer graffiti a vida toda. Por ser pobre e morador da Maré, cansa-se de ouvir críticas a esses sonhos, no sentido de que seriam inacessíveis para ele, um jovem de “comunidade”. Esta visão transmite uma ideia presentificada dos jovens das favelas e periferias urbanas, cujo campo de ação e percurso de vida estariam limitados à luta pela sobrevivência.

*Quando você vive dentro de uma comunidade, quando tu quer viver de um esporte, quando tu quer viver da arte, nêgo pensa que tu está viajando cara, nêgo pensa que está surtando: “Caraca, tu não tem condição nem de se manter direito, como é que tu vai querer viver de uma parada que tem que ter investimento?”. (...) Eu não desisto véio, dizem que o skate está falido, mas não tenho medo de dizer para ninguém não Otávio, se eu puder viver de skate, correndo campeonato, divulgando alguma marca, ganhando meu dinheiro, eu vou, tá ligado. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 7 de Outubro de 2010]*

Através do skate, graffiti e break dance Rômulo, tal como muitos outros jovens da Maré, afirma a sua criatividade, contrariando a ideia de que arte, cultura e desporto (o futebol é excepção) são expressões exclusivas da elite. Não aceitam os discursos de senso comum que os concebe como coitadinhos, carentes ou marginais, tampouco os percursos de vida pré-determinados que lhes são impostos de “cima para baixo”. A ampliação dos projetos de vida e a capacidade de trabalhar a utopia são mais-valias ganhas por via de “experiências sociais significativas” no campo da arte e da cultura (Velho, 2002:4), o que tem contribuído para o desenvolvimento do seu espírito crítico e para que melhor dispute as representações sobre si próprio e o espaço em que vive.



**Figura 23: Ensaio de break dance na laje**

## Capítulo 7. Tradição *versus* Inovação. Tensão entre os b-boys.

Conforme passei a frequentar os locais de ensaio dos dançarinos da Maré fui-me apercebendo de algumas tensões e rivalidades, nomeadamente na Tecno, local de comunhão de quase todos eles. Influenciado pelo clássico *Street Corner Society* de William Foote Whyte (2005), passei a prestar atenção à frequência e qualidades de interação entre os dançarinos de breaking. Reparei que as sociabilidades, conversas e entreajudas eram segmentadas, tal como a apropriação dos espaços onde treinavam. Nem todos recebiam o mesmo grau de atenção e encorajamento, tampouco as interações se davam de igual forma entre eles. Desta forma, pude constatar que os jovens da Tecno estavam divididos informalmente em dois subgrupos<sup>216</sup>:

- **Ativa Breakers:** era o nome da crew dos b-boys mais ativos na dança. Resultado da união de dançarinos do morro do Timbau, da Nova Holanda e do Parque União, quase todos os seus integrantes, cerca de dez jovens, iniciaram-se no breaking num momento comum das suas vidas, em 2007. Faziam parte de uma mesma geração de b-boys na Maré – viveram em conjunto as alegrias e dificuldades da adesão ao estilo – e dançavam todos mais ou menos no mesmo nível, o que contribuía para reforçar a união do grupo. Partilhavam um conjunto de estéticas, imaginários e normas sobre o break dance, defendendo um modo comum de dançar. Duda, de 19 anos, era o líder deste subgrupo, aquele que costumava centralizar a atenção e organizar as atividades da crew, que também integrava Rick, Túlio, Fox, Janaína, Rômulo, Rafa, Léo, Diogo e Wallace.
- **Antigos:** subgrupo formado por cinco b-boys experientes (entraram na dança antes de 2007), a que se juntaram dois principiantes. Os primeiros desempenharam um importante papel no suporte das novas gerações de dançarinos que se seguiram, contribuindo para ampliar a presença do estilo no bairro. Moradores das favelas da Nova Holanda e do Parque União, a maioria deles já não frequentava assiduamente os

---

<sup>216</sup> Os b-boys da Vila do Pinheiro constituíam um terceiro subgrupo de dançarinos de break dance na Maré. Como eles não treinavam na Tecno, não observei pormenorizadamente as suas sociabilidades. Mais que o subgrupo em si, importou-me analisar a relação que mantinham com os dançarinos da Tecno.

treinos, em parte devido aos encargos da vida adulta. Os “antigos” dançarinos foram os responsáveis por passar as noções básicas da dança para muitos dos integrantes do Ativa Breakers. Fábio, responsável pelas aulas de breaking na época em que os ensaios eram no morro do Timbau, desfrutava da liderança dos “antigos” e do respeito de todos os b-boys da Maré. Os restantes membros deste subgrupo eram Weltom, Sandro, Lucas, Gringo e os principiantes Bião e Renato.

A existência desses dois subgrupos não implicava que os seus integrantes não convivessem entre si, nem tampouco que não houvesse amizade e solidariedade entre eles. Esta repartição não era estanque, até porque vários b-boys da Tecno não pertenciam a nenhum dos dois subgrupos citados. No entanto, havia uma divisão nas sociabilidades e redes de amizade que não era vinculada à classe social, tampouco às diferenças raciais ou étnicas. Aliás, quando essas possibilidades eram sugeridas, recebia este tipo de respostas:

*Era só o que faltava. Somos todos pobres e ainda vamos discriminar o outro por uma questão tão boba como a cor da pele. [Sandro, 21 anos. Diário de Campo, 22 de julho de 2009]*

Negros, brancos e mestiços bem como jovens de condições sócio-económicas ligeiramente diferenciadas integravam ambos os subgrupos. Eram relações, do tipo “estabelecidos e outsiders” (Elias e Scotson, 2000), que tornavam compreensíveis antagonismos entre os dançarinos da Maré, resultantes da capacidade de um dos subgrupos conseguir monopolizar as oportunidades de poder e prestígio oferecidas pelo estilo de vida b-boy. No estudo empreendido por Norbert Elias e John L. Scotson (2000), sobre os habitantes de uma pequena cidade inglesa chamada Winston Parva, os habitantes mais antigos (estabelecidos) eram mais coesos que os recém-chegados (*outsiders*), o que lhes permitia impor mais facilmente um conjunto de normas e valores que servia para revalidar a sua superioridade moral sobre os outros. Esta desigualdade na autoimagem – entretanto semelhante noutros quesitos (económicos, raciais e étnicos) – legitimava os diferenciais de poder entre essas duas populações e servia para excluir os *outsiders* das posições de prestígio social. Como revelaram Elias e Scotson:

“O grupo de antigos moradores residentes, famílias cujos membros se conheciam havia mais de uma geração, estabelecera para si um estilo de vida comum e um conjunto de normas. Eles

observavam certos padrões e se orgulhavam disso. Por conseguinte, o afluxo de recém-chegados a seu bairro era sentido como uma ameaça a seu estilo de vida já estabelecido, embora os recém-chegados fossem seus compatriotas. (...) Para preservar o que julgavam ter alto valor, eles cerravam fileiras contra os recém-chegados, com isso protegendo sua identidade grupal e afirmando sua superioridade”. (2000:25)

Entre os jovens do breaking da Maré, a dinâmica “estabelecidos e *outsiders*” apresentava várias nuances em relação à teoria original, a começar pelos aspetos da coesão. Os antigos dançarinos eram mais heterogêneos e difusos, não constituindo um grupo social propriamente dito, como o Ativa Breakers: uma crew de b-boys. Este exemplo é demonstrativo de que não poderíamos transmutar, sem os devidos reparos, a teoria de Elias e Scotson para a relação entre os dois subgrupos. Todavia, é possível fazer algumas analogias, principalmente se enquadrarmos os desacordos normativos e as disputas de poder nas múltiplas formas de apropriar a dança e controlar as posições de prestígio associadas ao estilo de vida b-boy.

### **7.1 Prestígio e liderança**

Não foi difícil notar a existência destes dois subgrupos, pois eles costumavam ensaiar em áreas opostas do salão. Enquanto os jovens do Ativa Breakers ocupavam o centro da sala, geralmente junto do *decorflex*; os “antigos” optavam por treinar numa das laterais da sala. Esta configuração repetia-se nas várias disposições da Tecno (que atravessou várias reformas) e noutros locais de treino, nomeadamente na oficina da Redes. Esta divisão informal do espaço refletia a maior ou menor amizade que mantinham entre si e reforçava as interações e entreajudas no interior de cada subgrupo. O modo como se posicionavam no salão revelava também o estatuto dos dançarinos na escala de prestígio. A habilidade no breaking e o grau de conhecimento do hip hop estabeleciam a posição de cada um dos jovens no grupo, constituindo-se como os principais meios pelos quais o dançarino “podia manter, ganhar ou perder prestígio” (Whyte, 2005:46).

Quando se realizaram obras na Tecno (final de 2009), os ensaios transferiram-se temporariamente para duas pequenas salas no 2º andar. A menor área disponível para os treinos obrigou os b-boys a dançarem mais próximos uns dos outros, “disputando” cada metro quadrado. Já não era possível dançarem todos em simultâneo, e uma das soluções foi ensaiar em formato de roda na sala principal. Aqui dançavam os que detinham as posições mais altas na hierarquia informal do grupo (Duda, Fábio, Ricardo, Túlio, Vítor, Rafa, Janaína e outros),

sendo estendido o *decorflex* e ligado o *boombox*. Os principiantes ou aqueles que detinham um baixo estatuto no grupo faziam “treino-livre” na sala ao lado. O único dos “antigos” que dançava na sala principal era Fábio, apesar de outros membros do seu subgrupo também serem dançarinos experimentados. Alguns deles preferiam treinar mais afastados para evitar críticas sobre o seu estilo de dançar, uma defesa que tornava patente o seu baixo estatuto no grupo. Esta divisão não era imposta mas informalmente aceite pelos jovens do grupo. Tampouco as demarcações eram rígidas, pois havia uma deslocação constante de dançarinos de uma sala para outra. Quando a roda estava cheia e animada, tornava-se difícil para um jovem com menor experiência participar. Preferiam aproveitar os momentos de menor concorrência para entrar e testar suas habilidades. Também era comum alguns dos que ocupavam as posições mais altas na hierarquia informal do grupo irem para a sala ao lado ensaiar isoladamente certos movimentos, obrigando os que já lá estavam a deslocarem-se para um dos cantos. Durante o período em que treinámos nestas duas salas eu nunca participei na roda, pois não conseguiria efetuar, minimamente bem, a sequência exigida: *toprock – footwork – freeze*.

Não era aceitável que um b-boy monopolizasse o centro da roda, pois restringiria o acesso de outros dançarinos. A entrada na roda dava-se à vez, e cada um dos jovens tinha de aguardar o momento oportuno para dançar no seu interior, de modo a dar oportunidade a todos desempenharem as suas habilidades. Contudo, aqueles que desfrutavam de maior prestígio no grupo dançavam mais vezes no centro da roda. Era o caso de Duda, um dos melhores dançarinos do grupo e, claramente, quem detinha mais conhecimento sobre o hip hop. A liderança de Duda era perceptível desde o momento em que chegava aos ensaios, quando se tornava o centro das atenções. Na sua ausência, os jovens ficavam a conversar em pequenos grupos despreocupadamente, mas no momento em que Duda aparecia a conversa assumia um tom mais coletivo. Existia uma maior direcionalidade das observações, piadas e perguntas dos outros para ele, que se constituía como o principal interlocutor das conversações. Ao contrário dos outros b-boys que mantinham um diálogo mais individualizado e retraído, boa parte dos seus comentários era feita em voz alta, pois dirigia-se para mais de uma pessoa. A sua sabedoria e capacidade expressiva tornavam-no muito respeitado entre os jovens da Maré, que nele buscavam conselhos e encorajamento na dança ou mesmo noutras dimensões pessoais da

vida. A liderança do Duda é corroborada por várias anotações do diário de campo:

*Pouco depois chegou Duda que, após beijar a sua namorada, foi cumprimentar todos um por um. Foi interessante perceber que com a sua chegada ele se tornou o centro das atenções. Wallace fazia perguntas específicas para ele, Vítor fazia gracinhas, e outros pediam conselhos e sugestões sobre determinados passos de dança, mostrando-lhe em seguida. Quando Duda dizia algo, todos prestavam atenção, e eram muitas as respostas de concordância e em tom jocoso que ele recebia. Parecia clara a existência de uma certa admiração e respeito por Duda, cuja liderança informal era incontestável. Vítor mostrou um novo passo para Duda e pediu a sua opinião. O mesmo fez Wallace posteriormente. O sorriso escancarado de Rafa para Duda demonstrava a sua sujeição. Janaína era a sua namorada. Nos diálogos que tinha com os outros dançarinos ficava implícita sua posição de superioridade: dava ordens, fazia comentários aos passos dos outros com autoridade, relatava as novidades em termos de encontros e campeonatos de break dance e combinava atividades coletivas para o futuro.*  
**[Diário de Campo, 16 de outubro de 2009]**

No dia seguinte ao treino descrito iria haver um encontro de b-boys na Praça XV (no centro do Rio de Janeiro), e foi Duda quem transmitiu essa informação aos demais dançarinos, marcando o ponto de encontro entre todos. Duda cumpria um importante papel de mediação com b-boys de outros bairros, partilhando na Tecno as novidades sobre as atividades associadas ao hip hop. A mobilização dos jovens da Maré na participação de eventos e campeonatos de break dance era, em grande parte, assumida por ele, responsável por organizar a ida e definir os moldes da participação do grupo<sup>217</sup>. Evitavam competir entre si e aproveitavam-se do facto de existirem várias competições paralelas (num mesmo campeonato) – individual, dupla, trio, crew (quatro ou mais b-boys) e *seven to smoke*<sup>218</sup> – para não terem de se enfrentar.

Duda era um dos melhores dançarinos da Maré, mas o título pertencia a Túlio: o único b-boy do Ativa Breakers que já praticava breaking antes de 2007. A liderança daquele explicava-se pelo domínio que tinha sobre as informações ligadas ao estilo: história do hip hop, origem e nomenclatura dos passos ensaiados, estética dos movimentos e cultura musical. Deter conhecimento significava poder. E Duda fazia uso do conjunto particular de símbolos, crenças e estéticas associadas ao “mundo b-boy” não só para legitimar um modo particular de

<sup>217</sup> William Foote Whyte foi bastante assertivo quando referiu que um dos atributos que caracteriza um líder é a sua capacidade de gerar “evento-grupo”, isto é, uma ação que envolve duas ou mais pessoas e que seja orientadora das ações do grupo como um todo (2005:267).

<sup>218</sup> Nesta competição, seis dançarinos fazem fila para enfrentar o concorrente que está a ganhar as batalhas, posicionado à frente dos demais. A partir do momento em que um desafiante vence a batalha assume a posição dianteira, enquanto o perdedor vai para o final da fila. O vencedor será o dançarino que acumular o maior número de vitórias em batalhas.

se apropriar o break dance, mas também para afirmar a sua posição de liderança. Duda era ainda o b-boy da Maré mais conhecido e admirado no circuito breaking carioca, um prestígio que contribuía para legitimar a sua posição de liderança no grupo, e vice-versa. Foi o que explicou Whyte a respeito da estrutura de um grupo de rapazes de origem italiana, cujas sociabilidades eram vividas na esquina de um bairro pobre de Boston.

“A reputação do líder fora do grupo tende a reforçar sua posição dentro dele, e sua posição no grupo sustenta sua reputação entre os de fora.” (Whyte, 2005:265)

O círculo de amizades de Duda era mais amplo que o dos demais dançarinos da Maré e alargava-se aos múltiplos territórios que constituíam o circuito breaking da cidade. Ele tinha amigos em várias partes do Rio de Janeiro e em outros estados, e os convidava para treinar na Tecno. Orientar o seu grupo de pares noutros ambientes sociais (fora do treino e do bairro) era uma das atribuições do seu papel de liderança, função que ele desempenhava muito bem. Essa aptidão era reconhecida e apreciada pelos jovens da crew, especialmente o incentivo e a organização da sua participação em eventos, momento em que todos conheciam b-boys de outros lugares e conquistavam reconhecimento à medida que venciam campeonatos e exibiam as suas qualidades de bons dançarinos.

Nas coreografias que criavam para participar nas batalhas dos campeonatos, Duda era o “maestro” dos movimentos ensaiados: colocava os dançarinos em cena, auxiliava-os na execução dos movimentos, marcava o ritmo das passadas, reclamava ou elogiava conforme a atuação de cada um. No final dos treinos, quando o ritmo esfriava, Duda assumia o seu perfil brincalhão e comandava as risadas do grupo com piadas, poses e coreografias engraçadas. Numa das vezes, Duda, Rick e Rafa simulavam ter armas na mão. Duda aparecia e simulava um tiro, os outros dois davam uma cambalhota em conjunto e, agachados, “atiravam”. Duda dava outro “tiro” e arremessava a arma imaginária para o alto, quando Rick aparecia e apanhava a arma no ar para atirar em seguida. Por último, surge Rafa para completar a execução. As brincadeiras continuaram e, pouco antes de deixarem a Tecno, Duda voltou a simular um tiro. Mas, pelos gestos e expressões faciais, notou-se que a “arma” falhou. Duda desfez-se da arma, apanhou uma “pedra” e arremessou no presumível alvo. Tudo isto, para delírio de todos os jovens que se desmanchavam a rir com as suas palhaçadas. Tais passos eram inventados na hora e reforçavam o companheirismo. Eram coreografias da amizade,



rituais de descontração em que a mímica, a dramaturgia e os movimentos de break dance se confundiam. Tais encenações também incrementavam a aprendizagem dos dançarinos, habilitando-os para as verdadeiras batalhas, pois as componentes performativas e cômicas são fundamentais para conquistar o público e os juízes nas disputas de campeonato.

## 7.2 Descontinuidade geracional

As performances divertidas de Duda eram dirigidas prioritariamente aos membros da sua crew, tal como os seus ensinamentos e palavras de incentivo. Entre os jovens do Ativa Breakers as interações eram muito mais fortes, o que acabava por gerar ressentimentos noutros b-boys da Maré. Os “antigos” sentiam-se discriminados pelo Ativa Breakers, acusando-os de não os apoiarem na dança e de serem pouco solidários. Conforme me apercebia das divisões existentes, fui confrontando alguns deles sobre o sentido de união que conferiam ao grupo. As frases abaixo, transcritas do meu diário de campo, expressam a insatisfação dos membros mais antigos e salientam a tensão que se vivia naquele período:

- *Quando eu estava a trabalhar eu só treinava uma vez por semana. E eles olhavam de cara feia e perguntavam por que eu não treinava mais, não entendiam.*  
**[Sandro, 21 anos. Diário de Campo, 22 de julho de 2009]**
- *Só por que evoluíram na dança e ganharam uns campeonatos já acham que são os maiores e que não têm obrigações com os mais inexperientes.*  
**[Fábio, 30 anos. Diário de Campo, 9 de outubro de 2009]**
- *Se houvesse união não haveria grupo de break dance tão bom como na Maré.*  
**[Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 22 de dezembro de 2009]**

Para compreender esses antagonismos convém, primeiramente, situar a emergência do Ativa Breakers. Os jovens desta crew ingressaram no break dance num período em que os b-boys mais antigos passaram a estar menos presentes. Os ensaios começaram a ser compostos maioritariamente por integrantes desta nova geração que, ao partilharem um conjunto de vivências na dança (e fora dela), se tornaram bastante coesos. As fortes relações de amizade produziram um conjunto de lealdades e obrigações recíprocas que os autonomizaram dos demais. É neste sentido que deve ser entendido o Ativa Breakers, uma crew que expressava os sentimentos de fraternidade e as alegrias vividas no ritmo dos treinos diários, ao mesmo tempo que servia de suporte para a aprendizagem e a projeção das performances dos seus

dançarinos. A expressão “família” para designar a crew a que pertenciam era constantemente empregada por eles para sublinhar o forte vínculo que mantinham, inclusive fora do ambiente dos treinos:

*(...) ocorreu o lance da galera crescer junto também sabe... A crew Ativa Breakers ela... Além da gente dançar a gente é meio que uma família, sabe. Foi criando um vínculo, os b-boys começaram juntos treinando. A gente tem pouco mais de dois anos de dança. É pouco, em termos, mas quem vê a gente dançando considera a gente. Como a gente está dançando bem, começou bem, começou certo, a gente é bem considerado no Rio de Janeiro. [Rick, 19 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

Para Duda, a união e ajuda mútua entre os dançarinos só passaram a existir a partir do momento em que começaram a treinar no morro do Timbau e formaram o Ativa Breakers. Antes disso, os ensaios seriam caracterizados pela rivalidade e a discórdia:

*Quando comecei a dançar eu não gostava muito de treinar na oficina do CEASM [atual Redes] porque a galera era muito desunida, a galera brigava muito. Eu já gostava do morro [do Timbau] porque tinha outras características: a galera era mais junta, ria, um ajudava o outro, chamava para fazer coreografia, tinha aquele ar de união. Então a gente gostava muito de treinar lá. Com o tempo a galera que era daqui [Nova Holanda e Parque União] começou a ir para lá e começou a cultivar isso também: ter esse ar de união. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

Na perspectiva de Josepa Cuco Giner, agrupamentos como o Ativa Breakers podem ser considerados grupos de idade, marcados pelo ciclo de vida dos seus membros. Constituem cristalizações das relações de amizade localizadas numa estrutura espaço-temporal concreta (Giner, 1995:115). A ascensão da nova geração de dançarinos na Maré deu-se em simultâneo com o declínio da antiga, contribuindo para a segmentação das suas redes de amizade. O exemplo de Túlio, dançarino desde 2003, era emblemático deste processo. Como continuou a praticar breaking intensamente, passou a estar mais ligado aos jovens da nova geração, integrando a nova crew.

Quando iniciei o trabalho de campo, a presença dos “antigos” nos ensaios da Tecno já era intermitente devido às pressões sociais e familiares associadas à passagem para a vida adulta. Alguns deles, como Fábio e Sandro, já trabalhavam há bastante tempo e estavam casados. Welton, por sua vez, já era pai e estava decidido a seguir a profissão de fotógrafo, secundarizando a prática do break dance. Apesar de as idades serem muito parecidas (com exceção de Fábio), o conflito entre o tempo laboral / familiar e o tempo para praticar break

dance com os amigos não se impunha com tanta força entre os integrantes do Ativa Breakers – a maioria teve a sua primeira experiência profissional em 2009 ou 2010 –, que treinavam quase diariamente. Fatores como a desmotivação e a preguiça passaram a impregnar a relação dos antigos dançarinos com o estilo, tornando constante a descontinuidade do treino. O caso de Sandro ilustrava bem o paulatino distanciamento do break dance de alguns deles. Inúmeras vezes estive na sua casa para o convidar a treinar, mas as recusas eram frequentes alegando cansaço, falta de ânimo, lesões ou responsabilidades domésticas. Questionado sobre a sua baixa frequência, ele explicou-me em tom de desabafo:

*Ontem ainda estive a treinar saltos com o Lucas na Ciclovia, mas não tenho ido treinar mais. Não sei o que está acontecendo, não sei se é cansaço, desanimação... Acho que não sou mais b-boy. [Sandro, 21 anos. Diário de Campo, 4 de novembro de 2009]*

Embora fosse o b-boy mais velho do grupo, Fábio era um dos dançarinos mais aplicados, faltando poucas vezes aos ensaios. Era comum vê-lo apoiar tanto os dançarinos mais novos como os mais experientes, nomeadamente aqueles cuja ausência se fazia notar. Na tentativa de inverter a fraca dedicação de Weltom e Sandro, incitava-os insistentemente a dançar com maior frequência, por vezes usando a ironia:

*Sandro diz que está cansado e que se aposentou [reformou] do breaking. Weltom então nem se fala... Só quer saber de mulher e bebida. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 22 de março de 2010]*

Essa tendência oscilante não era novidade – a maioria deles já tinha ficado vários meses sem dançar – e refletia algumas das características da juventude, cuja irregularidade também se manifestava noutras esferas das suas vidas: abandonavam e voltavam aos estudos, alternavam namoradas ao “sabor” da paixão, mudavam constantemente de emprego, pois a precariedade tornava difícil manterem-se muito tempo num só, etc. Esta “lógica ioiô” seria dominada pela experimentação e levava os jovens a deambular entre diversos caminhos laborais, conjugais, escolares e, como neste caso específico, de opções de lazer e estilos de vida.

A intensa dedicação aos treinos fez com que os jovens do Ativa Breakers se tornassem os principais representantes da Maré no circuito breaking carioca. Não só dançavam melhor que os antigos b-boys – com exceção de Fábio –, como eram os responsáveis por espalhar o nome

do bairro em eventos e campeonatos, devido aos bons resultados que obtinham. Essa rápida evolução deveu-se, em grande parte, aos ensinamento dos antigos dançarinos, principalmente Fábio, o seu professor em 2007<sup>219</sup>. A ligação de Fábio à Maré foi criada justamente no âmbito dessas aulas, quando foi convidado por Reis a ensinar breaking aos novos dançarinos, no morro do Timbau. A mudança para a Maré ocorreria meses depois, em função da maior proximidade com os ensaios de break dance. Fábio desfrutava do respeito de todos pois tinha contribuído decisivamente para o desenvolvimento do estilo de muitos deles. Além disso, era o b-boy mais velho do bairro, possuindo muita experiência e habilidade. Essas particularidades conferia-lhe uma posição de topo na hierarquia informal do grupo, que o tornava um importante mediador entre os subgrupos assinalados, amenizando algumas das rivalidades existentes. Contudo, à medida que a nova geração de b-boys crescia na dança, distanciava-se a sua relação com Fábio, que acabou por se aproximar dos antigos dançarinos, passando a exercer uma liderança informal.

### 7.3 Disputas e rivalidades no interior do grupo

O Ativa Breakers expressava a emergência de uma nova geração de dançarinos na Maré. Produziu um rearranjo nas redes de amizade e na hierarquia informal de todo o grupo, abalando o seu sentido de união. Apesar deste ser o “pano de fundo” na configuração dos dois subgrupos de dançarinos assinalados, a deterioração da relação entre os seus integrantes envolveu outros fenómenos e acontecimentos, entre os quais:

- 1) Quebra na reciprocidade;
- 2) Diferentes apropriações do estilo b-boy;
- 3) Institucionalização da Tecno;
- 4) Acusações e conflitos pessoais associadas às relações “estabelecidos e *outsiders*”.

O break dance era a atividade lúdica que estruturava a amizade dos b-boys da Maré, estimulando densas sociabilidades dentro do grupo. Assente no princípio da amizade e na interpretação que faziam sobre o hip hop, esta prática quotidiana estava imbuída de um

---

<sup>219</sup> Luck e Reis eram as principais referências para os b-boys da Maré, responsáveis por levar esta dança ao bairro e transmitir os segredos do break dance para grande parte dos atuais dançarinos. No entanto, ambos nunca viveram na Maré e não podem ser considerados b-boys do bairro. Como nesta parte do texto avalio a estrutura do grupo, priorizo o contributo de Fábio para a rápida aprendizagem da nova geração de b-boys.

sistema de obrigações mútuas que implicava o incentivo à dança, a difusão da informação e a solidariedade entre os dançarinos<sup>220</sup>. Os “antigos” reclamavam justamente do rompimento da reciprocidade que deveria caracterizar os laços entre os b-boys. No momento em que a nova geração deveria retribuir os ensinamentos fornecidos pelos “antigos”, era o contrário que diziam estar a suceder. Sandro era um dos mais críticos em relação a essa nova geração de dançarinos. Afirmava que fora graças ao esforço dos b-boys mais antigos (como ele, Fábio e Weltom) e dos seus professores (Luck e Reis) que o break dance mantivera-se até aquele momento na Maré, gozando de visibilidade e espaço no bairro. A falta de solidariedade constituía o cerne das suas críticas, dirigidas principalmente a Duda, dada a sua posição de liderança:

*Duda ajuda e dá informação somente ao seu grupinho, não quer saber dos demais. Muitas vezes há atividades ou campeonatos de break dance e nós só ficamos sabendo na véspera disso acontecer, ou mesmo não sabemos de nada. (...) Eu acho que há pouca consideração por parte de Duda, afinal o ajudei a melhorar os princípios básicos do footwork. [Sandro, 21 anos. Diário de Campo, 16 de outubro de 2009]*

Independentemente da veracidade destas acusações, o maior fechamento do Ativa Breakers em relação aos restantes frequentadores da Tecno era evidente. As palavras de encorajamento e as orientações na dança circulavam mais entre eles, e os estímulos à participação dos jovens em eventos e campeonatos não eram tão generalizados. Duda transmitia informações a todos os presentes na Tecno, mas focava-se com maior empenho naqueles que eram os seus melhores amigos: os jovens da sua crew. Eram formadas parcerias com o intuito de se ajudarem mutuamente na participação em eventos, nomeadamente na seleção dos b-boys para integrar as duplas, trios e crews nos campeonatos. Em geral, priorizavam-se os melhores dançarinos nessas escolhas, o que assegurava mais hipóteses de alcançar um bom resultado. Para os preteridos restava a hipótese de criar parcerias alternativas mais frágeis, ou resignarem-se a ir aos campeonatos como observadores. Estes “grupinhos”, também chamados de “panelinhas”, foram assim descritos por Howard S. Becker na análise dos músicos de jazz:

---

<sup>220</sup> O conjunto de princípios filosóficos associados ao hip hop incentivava não apenas a sabedoria, assente no chamado 5º elemento, mas os valores da união, fraternidade e diversão, uma ideia lançada por Afrika Bambaataa nos primórdios da fundação desse movimento.

“As 'panelinhas' são unidas por laços de obrigação, os membros apadrinham-se uns aos outros na obtenção de empregos, seja contratando-se uns aos outros quando têm poder para tanto, seja recomendando-se uns aos outros para aqueles que fazem as contratações para uma orquestra” (2008:114).

No caso estudado por Becker, essas “panelinhas” forneciam emprego, mobilidade, renda e reconhecimento, mas no caso dos b-boys da Maré não ofereciam nada para além de prestígio no circuito de hip hop. Apesar de a maioria dos campeonatos premiar com dinheiro os seus vencedores, os valores costumavam ser muito baixos, o que tornava quase impraticável seguir uma carreira de dançarino<sup>221</sup>. Mais significativa que a recompensa financeira era a recompensa simbólica. Ter um bom desempenho num campeonato de break dance e participar em eventos – como a abertura do concerto do rapper Marcelo D2 e as apresentações em teatros da cidade – eram formas de obter reconhecimento e consideração. Tratava-se de acontecimentos excepcionais que contribuíam decisivamente na criação de uma autoimagem favorável e impulsionavam um ideal de “nós” – nós do breaking – que os faziam sentir-se efetivamente membros de uma influente cultura global. Com a participação nesses eventos a identidade grupal deixava de ser apenas uma fantasia emotiva e imaginada para ser vivida à flor da pele através de experiências concretas e inesquecíveis.

O estilo de vida b-boy era um dos principais componentes identitários dos jovens do breaking da Maré e fornecia conteúdos, valores e imaginários para a formulação de uma identidade coletiva. Informações e materiais performativos eram incentivados pelo estilo, servindo de “paradigma cultural” para interpretar o mundo à sua volta e delinearem estratégias de conduta perante os desafios enfrentados (Velho, 2004:18). Não era à toa que alguns autores interpretavam a adoção de certos estilos juvenis como parte integrante de uma “cultura de evasão”, concretizada em projetos artísticos ou culturais, a estimular os jovens a refletir sobre o seu lugar no mundo e contribuir para dar sentido à sua existência (Giroux, 1996; Fradique, 2003). Por isso, as interpretações e vivências que os jovens faziam do estilo b-boy resultavam de um conjunto de representações simbólicas e experiências significativas, cujas diferenças e concordâncias se repercutiam incisivamente na composição das alianças e

---

<sup>221</sup> Eram muito poucos os dançarinos que conseguiam viver exclusivamente do break dance. No Rio de Janeiro quase todos eram estudantes ou obtinham a maior parte dos seus rendimentos a partir de empregos comuns. Contava-se pelos “dedos de uma mão” os que faziam do estilo a sua profissão principal, em sua maioria professores de break dance em ONGs e noutras instituições sociais. No país, os b-boys Pelezinho e Nequin eram exceções, pois sobreviviam de patrocínios (como o da Red Bull) e participações em eventos e campeonatos. Um patamar só alcançado após vencerem algumas das mais prestigiadas competições internacionais.

dos conflitos (de interesse) nessa cultura juvenil.

Dentro do panorama do break dance, havia um conjunto de códigos, símbolos e práticas, responsáveis por conferir *status* e reconhecimento neste campo artístico. Para ser um b-boy estimado importava não apenas conseguir realizar movimentos difíceis e complexos, mas criar um estilo próprio e inovador na dança. Estas eram algumas das propriedades consensualmente valorizadas, constituindo-se como características imprescindíveis para um dançarino ser respeitado nesse universo cultural. Uma das reflexões que mais ouvi dos b-boys da Maré, principalmente dos membros do Ativa Breakers, era sobre a importância de “preservar a essência da dança”. Associada a essa noção estava um conjunto de tradições e crenças sobre a história do break dance, incentivadoras de um modo de apropriar o estilo que entendiam como legítimo. Os “fundamentos” eram os elementos que melhor traduziriam essa “essência”, ao encarnarem um repertório de movimentos e gestos que condensariam aquilo que julgavam ser as regras do “break dance original”: algumas modalidades de *toprock*, *footwork* e *freeze*. Os membros do Ativa Breakers eram muito aguerridos na defesa dessa “tradição” e desvalorizavam aqueles que utilizavam os *power moves* indiscriminadamente, entendidos como meros complementos na dança. Críticos da orientação deturpada difundida pelos *media*, Duda era um dos mais entusiastas defensores de um modo particular de dançar:

*Muita gente hoje começa a dançar por causa dos vídeos, não procurando os “fundamentos”. Ou seja, faz o que está na mídia. Mas não, existe um conjunto de “fundamentos” na dança, entendeu?! Se não tiver os “fundamentos” você não está dançando o b-boy. É por isso que a gente fala que procurou “dançar do jeito certo”. Ou seja, procurar os fundamentos, por que foram feitos aqueles fundamentos, certos passos, qual a história dos passos, entendeu?! Cada passo tem a sua história, e isso é bom até para quando você for dar aula, entendeu?! (...) Fundamentos são certos passos que foram feitos para você aprender a dança b-boy, o breaking em si. Esses passos hoje em dia (não só no Rio de Janeiro) estão precário. A galera não faz, e as pessoas que fazem não procuram limpar o movimento para ficar certinho. E a gente se preocupa muito com isso. [Duda, 20 anos. Entrevista, 8 de fevereiro de 2010]*

Esta preocupação com os “fundamentos” não era exclusividade do Ativa Breakers, e espelhava (numa micro-escala) as discordâncias nacionais e internacionais no seio do circuito de break dance. Aliás, em todo o movimento hip hop (e noutros estilos musicais) os discursos sobre as “raízes”, “origens”, “tradição” ou “essência” são muito habituais, estando associados às várias “especificidades das lutas estéticas” (Bourdieu, 2007:72). Entre os jovens do breaking da Maré, a retórica dos “fundamentos” pretendia chamar a atenção para certas características

performativas e simbólicas, entendidas como imutáveis e invariantes no “mundo b-boy”. A substância individualizadora responsável por conferir identidade ao break dance, cuja perda ou infração representaria a sua ruína. Não obstante, esses discursos revelavam também disputas simbólicas sobre o uso do estilo, ao pretender legitimar uma “verdade” sobre as normas dessa prática cultural<sup>222</sup>.

A dimensão estética sobre o modo de dançar também é ideológica, pois suporta um sistema de regras, atitudes e crenças responsáveis por algumas das principais divergências entre os b-boys da Maré. Os “antigos” não seguiam as orientações e as tradições valorizadas pelo Ativa Breakers, nomeadamente no que se refere aos “fundamentos”. Gostavam de fazer *power moves*, sendo frequente irem treinar saltos na Ciclovía ou no Piscinão de Ramos, e a estética dos seus movimentos não obedecia aos padrões convencionados pelos jovens daquela crew. Preferiam treinar de forma improvisada, sem ter de decorar passos ou sequências, e impunham um jeito diferente na dança, interpretado como desviante e incorreto pelo outro subgrupo. Para contrariar a contínua perda de prestígio e amor-próprio, os “antigos” retaliavam as queixas e provocações do Ativa Breakers numa querela interna que lhes era claramente desfavorável. Não aceitavam a hierarquia imposta pela nova geração de dançarinos, que os colocava numa posição de inferioridade. As suas críticas tinham um cariz defensivo em relação às acusações de que não estavam a seguir adequadamente o estilo; censuravam os jovens do Ativa Breakers por não improvisarem e só fazerem passos coreografados e previamente ensaiados, rejeitando seguir os métodos dos demais; e invocavam o “estilo próprio” e a “inovação” na dança para legitimar a sua autonomia no modo de apropriar o break dance.

*Eles gostariam que eu dançasse como eles, fosse um “macaco de imitação”, mas um b-boy deve inovar e ter um estilo próprio, e é isso que eu faço. Por eu ter o meu próprio estilo acabo por ser visto com maus olhos, mas eu não ligo. Enquanto eles estiverem na deles e eu na minha nos damos bem. [Sandro, 21 anos. Diário de Campo, 16 de outubro de 2009]*

O modo particular como alguns dos “antigos” dançavam não provocava admiração e apreço na geração mais nova de dançarinos, ao considerar que eles não respeitavam os “fundamentos” corretos do breaking. Certos comentários e gestos de desdém eram feitos pelos

---

<sup>222</sup> Sobre a música rap, Teresa Fradique criticou os discursos que se batiam pela originalidade e “essência”. Tal perspectiva acabava, invariavelmente, por limitar a pluralidade e hibridez que caracterizavam esse fenómeno cultural, convertendo-se, por vezes, “num discurso de domesticação” (2003:48).



jovens do Ativa Breakers com o intuito de desaprovar os seus movimentos, vistos como uma distorção daquilo que consideravam ser o “break dance original”. Para eles, existia um limite para a imaginação e individualização do b-boy, cujo “estilo próprio” não poderia fugir de certos parâmetros deste universo cultural. Como sublinhou Gilberto Velho sobre os dilemas da unidade e descontinuidade dos sistemas sociais:

“(...) o processo de individualização não se dá fora de normas e padrões por mais que a liberdade individual possa ser valorizada. Quando vai de encontro às fronteiras de determinado universo cultural – ou as ultrapassa –, ter-se-á então, provavelmente, uma situação de desvio com acusações e, em certos caso, estigmatização” (Velho, 2004:25).

Vistos como desviantes, os “antigos” eram estigmatizados por desprezitar, supostamente, as regras do break dance. Esta prática era uma forma de os marginalizar das fontes de poder e *status* associadas ao estilo – nomeadamente os eventos e campeonatos – e legitimar a supremacia do Ativa Breakers. A maior coesão dos Ativa Breakers, conjugada à sua maior força de vontade em evoluir na dança, frequentavam assiduamente os treinos, conferia eficácia na legitimação de um conjunto de regras e tradições sobre o break dance, além de lhes facultar um “carisma grupal” (Elias e Scotson, 2000:26).

Mais do que claras oposições e disputas, os antagonismos entre os dois subgrupos eram vividos em “baixa intensidade”: conversas segmentadas, solidariedades não generalizadas, insinuações, fofocas, boicote de informação. Essa situação reforçava a tendência de afastamento dos mais antigos, que desfrutavam de menor poder e prestígio. Também gerava animosidade e troca de acusações mútuas, designadamente entre os que viam o seu estatuto na dança ser rebaixado. Todavia, alguns episódios marcantes agudizaram as rivalidades entre os dois subgrupos, trazendo à ribalta os seus desacordos quanto às convenções estabelecidas sobre o break dance e os diferentes significados dados ao estilo.

### **7.3.1 Mudanças na Tecno**

Duda e Fábio eram os que mais assumiam responsabilidades entre os dançarinos ao mediar o uso da Tecno com o Bráz (responsável do espaço) para que todos pudessem treinar no salão à vontade em dias e horários pré-estabelecidos. Negociavam aspetos sobre o seu funcionamento, responsabilizavam-se pela conservação e mobilizavam os jovens nas reformas que eram empreendidas. Também eram eles os principais dinamizadores das aulas de break

dance, uma iniciativa que juntava cerca de doze crianças e pré-adolescentes dos 8 aos 12 anos de idade. Completamente informais, eles não recebiam qualquer remuneração pelas lições, que constituíam uma “moeda de troca” pelo uso das instalações. Quando Bráz assumiu a Tecno, os b-boys da Maré já utilizavam o espaço para os seus ensaios. Entretanto, foram obrigados a dar uma contrapartida ao projeto social que Bráz ambicionava construir sob pena de deixarem de ter autorização para lá treinarem.

*Quando eu cheguei o breaking já estava na Tecno. A única coisa que eu fiz foi ajudá-los a se organizarem melhor. Estavam um pouco largados e a gente procurou dar uma organizada e encaixá-los dentro do projeto. (...) Para eles não perderem o espaço e haver melhorias no espaço deles, a gente fez essa proposta: em vez deles só treinarem (a verdade é que antes eles só treinavam) passarem a dar aulas aos garotos interessados. Aí foi onde deu para encaixar.*  
**[Bráz, 33 anos. Entrevista, 11 de novembro de 2010]**

Incitar o surgimento de “novos talentos no breaking” não era entendido pelos b-boys como uma obrigação imposta, mas o cumprimento de um dever para com o estilo de vida que assumiam<sup>223</sup>. No entanto, outras mudanças foram implementadas com o objetivo de fazer da Tecno uma instituição formal, afetando a autonomia dos ensaios dos dançarinos da Maré. Só percebi com maior clareza o rápido processo de institucionalização que a Tecno atravessava quando assisti a uma reunião informal entre eles e o Bráz sobre o uso do espaço. Estávamos poucas pessoas nesse dia na Tecno – Duda, Janaína, Rick, Rafa, Wallace, Vítor, Bião, Renato e eu – quando fomos chamado por Bráz, um “peso-pesado” de 1,90m de altura (nascido no Nordeste – Ceará), responsável pela dinamização do boxe. Acompanhado por um colega franzino que administrava a Tecno junto com ele, Bráz iniciou a conversa a perguntar aos jovens como estavam as aulas de break dance para os mais novos, ressaltando que a nova “carteirinha” (cartão de identificação) que queria implantar para todos serviria para controlar a frequência e contabilizar o número de participantes. Duda informou sobre o andamento das aulas, enfatizando que, no final, abordava sempre assuntos abrangentes: do hip hop às questões comportamentais. Bráz concordava com a necessidade dele inculcar disciplina nas aulas, e insistia que a utilização da “carteirinha” seria uma forma de os alunos perceberem que a aprendizagem era para ser levada a sério. Sublinhou não só que as obras que iriam decorrer no salão onde treinavam visavam melhorar o espaço, que passaria a ter um piso adequado

---

<sup>223</sup> Os valores e imaginários inculcados pela chamada “cultura hip hop” estimulavam os adeptos mais experientes a difundir os seus conhecimentos (artísticos, musicais e ideológicos), principalmente entre as gerações mais novas.

para a dança, espelhos, bebedouro e lixeiras<sup>224</sup>, bem como a importância dos dançarinos “mais velhos” na limpeza e manutenção da Tecno, tentando assegurar o predomínio deles durante o período de treinos:

*Naquela hora o espaço é de vocês. Por isso, vocês têm toda a legitimidade de mandar uma pessoa ir embora caso esteja a atrapalhar ou de pedir para que ela se comporte corretamente. Qualquer coisa subam ao 3º andar e me chamem. [Bráz, 33 anos. Diário de Campo, 9 de novembro de 2009]*

Seria preciso apoio para as reformas do salão, designadamente na colocação do novo piso: Rick, Duda, Wallace e Rafa prontificaram-se a ajudar. Em seguida, Bráz referiu que pretendia cobrar uma mensalidade aos dançarinos que frequentassem o espaço. Os mais novos estariam isentos deste pagamento, mas aqueles que não ajudavam e iam para lá apenas com a finalidade de usufruir dos benefícios da Tecno teriam de arcar com o custo de vinte reais mensais. O dinheiro arrecadado com as mensalidades seria revertido em melhorias para o espaço, além de incutir nas pessoas um maior senso de responsabilidade. Os jovens ouviram atentamente as explicações de Bráz, mas não falaram nada. O colega de Bráz disse para os jovens não se sentirem intimidados e manifestarem livremente possíveis discordâncias, pois não queriam implementar um novo funcionamento sem ouvi-los. Duda afirmou ter entendido, e que não tinha mais nada a acrescentar. Para “quebrar o gelo”, Bráz falou sobre a possibilidade deles terem uma t-shirt com o símbolo da Tecno para utilizarem nos ensaios. Os jovens ficaram bastante entusiasmados diante dessa possibilidade e mostraram num telemóvel o símbolo do Ativa Breakers desenhado por Rick. Disseram que participavam em muitos eventos e campeonatos, inclusivamente fora do Rio de Janeiro, e que isso poderia dar maior projeção à Tecno. No final da reunião, fui para casa sem entender plenamente as futuras mudanças que Bráz queria empreender. Não ficou explícito como seriam os pagamentos das mensalidades, quais seriam os jovens abrangidos por essa cobrança e os critérios de inclusão ou exclusão.

Esta novidade não foi do conhecimento imediato de todos os frequentadores, mas conforme a notícia se espalhou, o desconforto entre os “antigos” cresceu. Eles consideravam errado a obrigatoriedade em ter de pagar para treinar, algo inédito até então na Maré:

---

<sup>224</sup> De facto, o salão da Tecno onde dançavam foi reformado no começo de 2010, passando a ter um piso apropriado, espelhos, iluminação e pintura nova.

*Isso não pode. Mesmo que os menores continuem a não pagar, não se pode cobrar das pessoas para treinar. O Bráz está maluco! [Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 18 de novembro de 2009]*

A mensalidade nunca chegou a ser posta em prática, pois Bráz percebeu que era inviável cobra-la aos dançarinos. Não obstante, a Tecno atravessava um processo de transformação com vista a tornar-se uma instituição formal. Parte dessas alterações propiciaram uma rutura na partilha das responsabilidades entre Duda e Fábio, pois o primeiro passou a ser o legítimo responsável pelo break dance na Tecno.

Embora a rivalidade entre os dois subgrupos não fosse novidade, Fábio mantinha uma relação de respeito e amizade com os jovens do Ativa Breakers dada a sua posição de prestígio e liderança. No entanto, as mudanças no funcionamento da Tecno agravaram antigos ressentimentos. Foi no primeiro treino do ano de 2010 que isso ficou evidente para mim, quando Fábio e Duda estiveram a conversar sobre como seriam as aulas dos mais novos. Num dado momento, Duda perguntou se Fábio iria treinar naquele dia. Ele respondeu ter ido à Tecno apenas para apoiar os mais novos, e revelou que passaria a ensaiar exclusivamente em casa, onde tinha improvisado um piso para a prática do break dance. Notei um certo desconforto em Duda que disse: “Então?! Por que não quer treinar mais aqui? Quer 'esconder' movimentos?”. Fábio respondeu negativamente, apenas alegou que faria musculação nos mesmos dias e horários dos ensaios, além de ser mais confortável praticar em casa.

Após as aulas dos iniciantes, acompanhei Fábio à sua casa, quando confirmei que ele estava decidido a abandonar, definitivamente, os treinos na Tecno. Fábio não concordava com as mudanças que Bráz queria introduzir – nomeadamente a cobrança de mensalidade – e, posteriormente, em conversas com os b-boys do Ativa Breakers, ele soube que já não era um dos responsáveis do breaking na Tecno, um privilégio exclusivo de Duda. Esta notícia entristeceu Fábio, que não via a sua autoridade e dedicação reconhecidas pelos membros do Ativa Breakers:

*Antes Duda se cansava de vir comer em minha casa, ficávamos a conversar, ele me procurava. (...) Para quê treinar lá [Tecno] se não escuto palavras de incentivo, se não me sinto bem. (...) Eles não reconhecem isso, não reconhecem que só estão a treinar atualmente porque eu consegui o espaço e fiz os possíveis para termos um local. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 11 de janeiro de 2010]*

Iria continuar a apoiar o treino dos mais novos na Tecno, dividindo essas aulas com Duda e outros b-boys de acordo com a disponibilidade de cada um. Afirmava orgulhosamente que eles gostavam mais das suas aulas do que das dos outros, pois ele transmitiria informação sobre passos mais complexos ao não ficar a “segurar movimentos”, incentivando-os a contorcer-se e a aprender *power moves*. Contrariava a orientação dos outros b-boys que, supostamente, pretendiam que eles aprendessem apenas o básico, *toprock* e algumas modalidades de *footwork* e *freeze*. Para Fábio isso desanimava os alunos que queriam aprender coisas novas:

*Eles ficam sempre dando a mesma coisa, dizendo que não é altura para aprender certos moves. Depois passa um ano e os jovens ainda estão a fazer os mesmos freezes enquanto eles estão a evoluir. [Fábio, 30 anos. Diário de Campo, 11 de janeiro de 2010]*

### 7.3.2 Negação da identidade b-boy

Retornei à Maré no início de 2010, após duas semanas de ausência. Logo na entrada da casa de Weltom fui questionado sobre com o meu “desaparecimento”. A minha falta de comparência tinha sido sentida por ele e outros jovens do grupo, o que me deixou contente e acarinhado<sup>225</sup>. Passámos a conversar sobre as novidades do seu projeto fotográfico de final de curso, cujo foco eram os b-boys da Maré. Quando perguntei sobre os treinos da Tecno, Weltom respondeu não querer saber mais dos jovens do Ativa Breakers, considerando-os muito “marrentos” (folgados). Dizia não aguentar mais a sua “presunção e falta de apoio”, e que deixaria de treinar com eles na Tecno. Contudo, continuaria a praticar break dance na oficina da Redes (onde era monitor), na casa do Fábio e com os jovens da Vila do Pinheiro. A razão do rompimento era o boato de que integrantes do Ativa Breakers teriam afirmado no treino da Vila do Pinheiro que Weltom e Sandro não eram mais b-boys. Enquanto narrava esse episódio Weltom mostrava-se possesso e argumentava que o facto de estar a treinar pouco não significava que ele tinha deixado de ser b-boy. Tentei acalmá-lo, e aconselhei-o a não tomar decisões precipitadas. Mas para Weltom os problemas eram antigos, afirmando ter plena

<sup>225</sup> Nas situações de campo, quando o pesquisador já estabeleceu uma relação de confiança e afetividade com os pesquisados, é comum estes acostumarem-se com a presença assídua do primeiro e cobrarem “explicações” sobre os motivos de uma ausência prolongada. Não é só o pesquisado que é interrogado pelo pesquisador, o contrário sucede-se constantemente. A reciprocidade nessa relação deve ser compreendida e respeitada, pois sem este código de conduta torna-se muito mais difícil construir uma verdadeira relação de amizade com os informantes, correndo-se o risco de empreender ligações interesseiras e superficiais.

consciência do que estava a acontecer:

*Esse pessoal está muito convencido, anda com o “nariz empinado”. O problema é que estou vendo o que está acontecendo, por isso não quero saber mais desses moleques. Não foi assim que eu aprendi breaking não. [Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 3 de janeiro de 2010]*

A revolta de Weltom provocada pelo comentário de “não serem mais b-boy” realçava a importância desta categoria identitária para ele. Havia um intenso sentimento de pertença em relação a essa identidade coletiva, pois foi a partir dela que Weltom ganhou respeito e consideração junto de vários amigos e colegas, alguns deles trabalhadores e voluntários das ONGs com os quais mantinha intenso contacto. Era identificado por muitos deles como b-boy, uma prática que desempenhou um papel fundamental em grande parte das conquistas que obteve, seja em termos de oportunidades profissionais como de prestígio e autoimagem<sup>226</sup>. Eficiente meio de afirmação identitária e de conquista de visibilidade, a identidade b-boy era utilizada não só por ele, mas por todos os jovens do breaking da Maré para tentar contrariar o estatuto de subalternidade a que estava sujeito enquanto negro, morador de favela e jovem de uma classe desfavorecida. A autodefinição de b-boy era uma das poucas identidades reivindicadas por eles cuja criação não era imposta pela sociedade, constituindo-se como um meio de serem reconhecidos e respeitados. A negação da identidade b-boy significava extinguir não apenas uma parte da sua história, mas uma parte da percepção positiva que tinha de si mesmo.

Como explicou Elias e Scotson (2000), as fofocas e intrigas constituem instrumentos de extrema eficácia na monopolização do poder por parte de um grupo, ao enfraquecer o setor mais vulnerável nas disputas por oportunidades e *status*. Cumprem o papel de fomentar o carisma grupal dos “estabelecidos”, dado as intrigas e o seu contrário, as “fofocas elogiosas”, estarem intimamente associadas, servindo, também, para definir as fronteiras do grupo e manter os “outros” afastados (Elias e Scotson, 2000:132-133). Para Weltom e Sandro, não serem considerados b-boy era mais grave do que qualquer rótulo de inferioridade, pois significava retirar-lhes qualquer possibilidade de reivindicarem um estatuto no panorama do break dance. Um “mal b-boy” poderia sempre tentar retaliar e apelar para a

---

<sup>226</sup> No final do seu curso de fotografia, os alunos fizeram uma t-shirt com o desenho e o nome de todos os participantes para presentear o professor. A representação de Weltom era a figura de um jovem de cabeça para baixo seguida do nome “b-boy”.

contraestigmatização, mas um “não b-boy” estaria excluído de qualquer possibilidade de afirmação no campo artístico.

O boato poderia ter tido êxito, caso os jovens da Vila do Pinheiro tivessem-no aceite e feito do Ativa Breakers os seus principais aliados no bairro. Todavia, sucedeu exatamente o contrário. Os dançarinos da Vila do Pinheiro teriam se ofendido quando, supostamente, jovens do Ativa Breakers quiseram corrigir o modo como os ensaios eram dinamizados na Vila do Pinheiro, o que gerou alguma irritação em Juliano, líder do grupo.

*Como é que eles vão ao lugar de treino dos caras a querer dizer o que está certo e o que está errado no break dance?! A querer corrigir o modo como eles treinam?! Dizer que eles estavam treinando errado?! Claro que o Juliano não gostou, pois é ele que está a treinar a galera de lá. [Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 3 de janeiro de 2010]*

Obviamente que esta situação gerou uma “contra-fofoca”, servindo de munição para os “antigos” reclamarem o seu “lugar ao sol” no circuito breaking da Maré e da cidade.

### 7.3.3 Rutura do grupo: conflitos e acusações

Ambos os episódios narrados ocorreram praticamente em simultâneo e acirraram definitivamente as divergências e incompatibilidades entre os dois subgrupos. Enquanto os jovens do Ativa Breakers seguiram as suas rotinas de treino com normalidade, os “antigos” afastaram-se deles e deixaram de frequentar a Tecno.

*Vou lá fazer o quê? Só se for para dar porrada num deles. Se for para lá será para treinar power moves, e depois sei que vou ouvir comentários... Aliás, sempre foi assim. [Sandro, 21 anos. Diário de campo, 13 de janeiro de 2010]*

A rutura entre os dois subgrupos fez intensificar os treinos na casa de Fábio, motivando-o a fazer melhorias no espaço. Como dispunha de carro, levei Sandro ao seu local de trabalho encher quatro grandes sacos com pó de serra para acolchoar o piso (*decorflex*) de modo a amortecer o impacto das quedas. Os ensaios na laje de Fábio eram bem “caseiros”, e só compareciam os membros do seu subgrupo como fazia questão de sublinhar:

*Seremos somente nós a treinar aqui, só nós: eu, você, Sandro, Weltom, Lucas, Gringo e os dois moleques. Não quero muita gente aqui não. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 7 de janeiro de 2010]*

Em ritmo de roda, os movimentos ensaiados eram muito mais acrobáticos, e não seguiam a performance tradicional: *toprock*, *footwork* e *freeze*. O clima de descontração dominava os ensaios, cujas brincadeiras e provocações não excluía a intensa ajuda mútua: davam dicas para a execução dos movimentos, aplaudiam os bons desempenhos e divertiam-se com as quedas e os erros uns dos outros. Os conselhos e as solidariedades eram fortes, principalmente junto aos iniciantes, Bião e Renato, incentivados a treinar *power moves* enquanto ainda eram novos:

*Não liguem para o que os outros te dizem. É importante que vocês aprendam os moves mais difíceis enquanto ainda são pequenos pois podem pegá-los mais rapidamente. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 7 de janeiro de 2010]*

A centralidade das conversas era o break dance, embora outros assuntos fossem abordados: emprego, namoro, saídas noturnas, música, violência, etc. No final do treino na casa de Fábio, comentaram a prestação dos jovens do Ativa Breakers num dos campeonatos brasileiros mais importantes: Master Crew (em São Paulo). Criticaram o desempenho de uns, elogiaram o de outros, ao mesmo tempo que sublinharam para os dois b-boys mais novos a importância de saberem executar várias modalidades de *freezes* e *power moves* nessas competições. Já era noite quando deixámos de treinar e nos refrescámos com a cerveja servida por Fábio. Sandro falou sobre o grande potencial de Renato e Bião no break dance, desabafando em seguida sobre o Ativa Breakers:

*Incrível como os outros nos ultrapassaram rápido. Eles estão dançando muito! [Sandro, 21 anos. Diário de Campo, 7 de janeiro de 2010]*

Apesar dos dois subgrupos estarem a treinar separadamente, Fábio continuava a ir algumas vezes à Tecno para apoiar os mais novos. Expôs o seu ponto de vista a Bráz, questionando-o sobre a imposição de mensalidade aos dançarinos. Nessa discussão, Bráz terá dito que ele nunca tinha feito nada pelo espaço. Fábio lembrava esse episódio com indignação e refutava a acusação lembrando as inúmeras vezes em que esteve na Tecno a limpar e arrumar as suas instalações:

*Perdi várias tardes a arrumar o espaço quando poderia ter estado com a minha mulher, e ele vem falar isso? Fora as vezes em que vinha apoiar as crianças no breaking. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 1 de fevereiro de 2010]*



Considerava-se injustiçado por Bráz, que não reconhecia os seus esforços na organização dos dançarinos de break dance na Tecno. Somado a isso, sentia a falta de solidariedade por parte dos jovens do Ativa Breakers que não o informavam sobre as mudanças ocorridas. A última novidade soube pelos seus próprios alunos, que reclamaram por não poderem mais treinar após as 19h, período em que iniciavam os ensaios dos dançarinos mais velhos. O conflito com Bráz motivou Fábio a querer de volta os pesos (de musculação) que tinha deixado na Tecno para auxiliar no treino dos boxeadores. Dizia não fazer mais sentido manter os pesos com ele após tamanha falta de consideração, pedindo a minha ajuda para os transportá-los até a sua casa.

Já na Tecno para recuperar os pesos, Bráz e Fábio conversaram sobre os últimos acontecimentos. Bráz interrogava-se sobre o facto de as crianças não frequentarem o espaço há alguns dias, e disse que elas poderiam estar na Tecno até meia-noite desde que tivessem autorização dos pais. Fábio defendia-se de possíveis insinuações e explicou só ter sabido do sucedido naquele momento. Explicou que elas tinham optado por treinar na casa de um deles e na rua (sobre um papelão) porque se sentiam ofendidas pelo modo autoritário como Bráz tinha acabado com os seus ensaios. Fábio disse respeitar a decisão delas, mas que jamais tinha desincentivado a ida delas à Tecno. Deixou claro que as apoiaria independentemente do local de treino, pois assumia o seu compromisso com os mais novos. Bráz justificava a sua decisão devido ao perigo de as deixar até tarde na instituição. Eram crianças, e a responsabilidade recairia sobre ele caso ocorresse algum problema. Estava esperançoso de que elas voltassem à Tecno e abriu a possibilidade de treinarem mais tempo, pondo a possibilidade de contratar um professor. Fábio concordou que uma hora de treino era muito pouco, mas advertiu que não era preciso um professor de breaking dado existirem muitos b-boys na Maré que poderiam assumir essa função, o que já acontecia informalmente. Dizia cumprir ele próprio esse papel, nunca as deixando desamparadas. Por fim, Bráz reiterou que a Tecno estava aberta para todos e que não desejava ver nenhuma das crianças que lá treinavam nas ruas do bairro sem fazer nada. A mera possibilidade de uma delas entrar no tráfico de drogas deixava-o com um forte sentimento de culpa.

Poucos dias depois, acompanhei Weltom até uma praça da Nova Holanda onde aproximadamente vinte jovens faziam musculação. Os pesos estavam presos por correntes a

equipamentos, e eles revezavam-se na utilização de alguns dos aparelhos de musculação. Era interessante verificar a existência de culturistas na Maré, em pleno espaço público, dispensando a frequência nas várias academias de musculação que existiam na região. Weltom ficou a fazer “barras” para melhorar a sua condição física, pois estava-se a preparar para ingressar no exército como paraquedista.

Pouco antes de começar os treinos na Tecno, dirigi-me para lá acompanhado por Weltom, que queria informar os outros dançarinos sobre a reativação da oficina de break dance da Redes. No caminho encontrámos Rafa com o *boombox* na mão a voltar da Tecno. Afirmou que não haveria treino naquele dia porque Bráz estava chateado com a frequência irregular dos dançarinos, ameaçando não os deixar usufruir mais do espaço caso isso não fosse corrigido. Rafa desculpou-se alegando que muitos deles estariam cansados pois tinham ido a um campeonato em Belo Horizonte (Minas Gerais) na semana anterior. Weltom deu razão a Bráz por querer impor algumas regras e argumentou que eles viajavam sem justificar as suas ausências. Rafa explicou que parte das ausências deviam-se aos treinos de dezembro, quando ensaiaram na Redes separadamente dos restantes dançarinos do bairro, enquanto se preparavam para o mais importante campeonato de break dance do país, o Master Crew. Argumentou que era o facto de as crianças terem deixado de frequentar a Tecno o que, verdadeiramente, preocupava Bráz, motivando a chamada de atenção naquele dia. E acrescentou que circulava uma fofoca de que Fábio teria incentivado os mais novos a não irem mais lá treinar. Quando Rafa acabou de falar, Weltom estava furioso, justificando a ausência das crianças com o facto delas não serem convenientemente apoiadas. Segundo Weltom, os jovens do Ativa Breakers desapareciam sem avisar, deixando os mais novos abandonados na Tecno, além de não lhes passarem todas as informações, apenas os movimentos básicos. Rafa defendeu-se, falando que a sua crew ensinava os “fundamentos” corretos do breaking, e só quando os mais novos os tivessem bem incorporados é que poderiam transmitir movimentos mais complexos. A partir daí a discussão tornou-se agressiva, com Weltom a acusar Rafa de ter ido à Vila do Pinheiro dizer que ele já não era um b-boy. E referia que, mesmo sem incorporar os “fundamentos”, não deixava de ser um b-boy:

*Ninguém pode me acusar de não ser um b-boy por não ter “fundamento”. Nem você nem ninguém!* [Weltom, 18 anos. Diário de Campo, 3 de fevereiro de 2010]

Acompanhei Rafa a casa de Duda enquanto Weltom ia a casa de Fábio. Não encontramos Duda em casa, mas deparámo-nos com Weltom e Fábio, que perguntou para Rafa:

*Que negócio é esse de você ficar falando o meu nome aí de bobeira? De me acusar de ter sido o responsável pelos moleques deixarem de ir à Tecno? [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 3 de fevereiro de 2010]*

Rafa negava ter dito isso, mas Fábio continuava:

*Da próxima vez que você ou qualquer um falar o meu nome à toa eu vou encher vocês de porrada. Tenho 29 anos, sou um homem casado, trabalho e não admito que vocês venham falar o meu nome desnecessariamente. Pode ser você ou qualquer um, vou enfiar porrada. E pode chamar mãe, traficante, qualquer um, não haverá conversa. [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 3 de fevereiro de 2010]*

Os olhos de Fábio estavam inchados de raiva e por instantes pensei que fosse ocorrer alguma agressão. Mais calmo, Fábio disse não admitir faltas de respeito e que eles estavam a treinar na Tecno graças a ele, responsável por ter arranjado o espaço. E acrescentou:

*Eu danço break dance há muito mais tempo que qualquer um de vocês. Quando estava iniciando vocês nem sabiam o que isso era, por isso exijo respeito. Já estou chateado por ter brigado hoje com a minha mulher e agora isso! [Fábio, 29 anos. Diário de Campo, 3 de fevereiro de 2010]*

Rafa olhava para ele com os olhos vermelhos de medo sem pronunciar uma palavra. Em seguida, Fábio assumiu que não treinava mais na Tecno por causa da postura arrogante deles, que não incentivavam ninguém. Referiu que, quando estava na Tecno, priorizava o treino das crianças em detrimento dele próprio, postura contrária à deles, que as abandonavam quando viajavam. Refutava a acusação de ter desincentivado os miúdos a treinarem na Tecno. Pelo contrário, tinha encontrado alguns deles naquela semana, apoiando o seu retorno à Tecno, pois Bráz desejava que eles regressassem.

Separámo-nos de Rafa e fomos à casa de Sandro. Fábio reclamava dessas intrigas e afirmava que muitos dos jovens do Ativa Breakers tinham aprendido os “fundamentos” do break dance com ele. Não apenas o *toprock*, *footwork* e *freeze*, mas também alguns *power moves*, movimentos que os integrantes do Ativa Breakers não ensinariam aos mais novos. Para Fábio era mesmo necessário saber os “fundamentos” na dança, o que era diferente de fazer poses, rebolar ou pôr a mão no queixo, passando a ridicularizá-los com poses

extravagantes. Por fim, Fábio foi para casa justificando que tinha de estar com a sua esposa, chateada com o facto dele não lhe dar atenção suficiente.

#### 7.4 A união volta a imperar

Nas semanas seguintes, um conjunto de acontecimentos iria selar as pazes entre os dois subgrupos. Primeiramente, houve uma conversa entre os líderes (Duda e Fábio) para desfazer algumas das fofocas e dos mal-entendidos que se acumulavam. Em segundo lugar, Felipe Reis, uma referência incontestável dos b-boys da Maré, interveio no seio do grupo para pôr termo às “panelinhas” que caracterizavam os ensaios. Conversou com vários deles e foi incisivo sobre a necessidade de mudarem de postura, pois a desunião estava a comprometer o desenvolvimento do estilo no bairro. Convenceu-os de que só existia um único grupo de dançarinos: os jovens do breaking da Maré. Como recordou Weltom sobre a intervenção de Reis:

*O Reis é tipo aquele paizão para a gente, está sempre preocupado. “Como está o pessoal? Tão treinando? Está tudo bem? Por que não está indo? Tá sumido por quê?”. E é um dos grandes organizadores de eventos de breaking aqui no Rio. (...) O Reis conversou com todo mundo, explicou que o negócio não era assim dessa forma, e que se continuássemos desunidos o breaking não iria para frente. E realmente é verdade, tanto que hoje as coisas acontecem melhores que antes. Hoje há uma união. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 21 de novembro de 2011]*

Em terceiro lugar, houve uma perda momentânea dos espaços tradicionais de ensaio, o que implicou terem de se juntar para tentar encontrar alternativas para a prática do break dance. Se o Ativa Breakers ficou temporariamente sem ensaiar na Tecno – até entrarem em novo acordo com o Bráz semanas depois –, com a mudança de residência de Fábio (que passou a viver com a esposa no Parque União) os “antigos” também ficaram carentes de locais de treino. Contudo, conseguiram que a Redes cedesse uma sala para ensaios futuros, graças à mediação de Reis junto dessa instituição onde atuava como professor na oficina de graffiti. E decidiram organizar semanalmente numa das ruas do bairro um treino conjunto, que serviria também para divulgar o estilo na Maré. Por último, assistiu-se a um rearranjo das redes de amizade do grupo devido à maior fragilidade do Ativa Breakers. Vários dos seus integrantes passaram a ter menos tempo disponível para treinar em função do ingresso no mercado de trabalho, comprometendo lealdades e obrigações recíprocas. Além disso, alguns dos jovens de ambos

os subgrupos passaram a trabalhar no mesmo local, o que contribuiu para a superação de antigas rivalidades.

A necessidade de terem de se unir para encontrar um novo local de treino pôs a nu a vulnerabilidade do grupo, que se intensificaria se continuassem a atuar separadamente. Ensaiar num espaço público do bairro – viria a ser numa das praças da Nova Holanda (vizinha a Redes) – deu substrato material à união do grupo, rompendo com rotinas e hierarquias pré-estabelecidas. Jovens de ambos os subgrupos mobilizaram-se para assegurar a logística desses treinos (em termos acústicos, de iluminação, limpeza e montagem do piso), num processo participativo que fomentou a harmonia entre eles. Para a maioria, seria a primeira vez que iriam treinar no espaço público da Maré – segundo Weltom não ensaiavam nas ruas do bairro desde 2005 –, uma novidade que era vivida com entusiasmo e excitação. Eles queriam ter a praça cheia de dançarinos e expectadores, queriam “fazer bonito”.

Antes dessa estreia já era perceptível a maior interação entre os subgrupos nos ensaios da Redes, em que os elogios e incentivos eram recíprocos. No entanto, foi durante os treinos na praça da Nova Holanda que se selou simbolicamente a união entre o Ativa Breakers e os “antigos”. No primeiro treino que fizeram nessa praça estiveram presentes os principais dançarinos: Duda, Fábio, Weltom, Túlio, Rick, Rafa, Lucas, Janaína, Bião, Renato, e outros. Dançaram em registo de roda sob o som de um *boombox*, e aproveitaram uma pequena elevação que existia na praça (em formato de círculo) para pôr o *decorflex*, onde eram observados por dezenas de curiosos, a maioria deles crianças e adolescentes. Desta vez não notei qualquer segmentação na convivência entre os dois subgrupos. Duda e Fábio conversaram bastante, trocando sorrisos e estímulos. O mesmo ocorria entre Lucas e Túlio, com o último, a meio do treino, a aconselhar o primeiro sobre um *power move*: “Quando tiver a fazer o giro de mão coloque o pescoço atrás do braço que você vai girar muito mais”. Quando um dos “antigos” acertou movimentos difíceis todos gritaram em sinal de apoio, e eles retribuíram quando alguém do Ativa Beakers fez o mesmo. Diferente do que ocorria há meses atrás, as suas sociabilidades eram vividas sem divisões ou rivalidades evidentes.

Aproximávamo-nos do final do treino quando Rick fez um conjunto de movimentos de quase um minuto na roda, a maioria variações de *footwork*. Após a finalização, Fábio perguntou espantado se tudo aquilo era apenas uma sequência, e ele respondeu que sim. Duda

explicou que Rick só fazia sequências com no mínimo uma hora de duração: “começava à noite e terminava de dia”. Todos rimos desta e de outras gracinhas que atravessaram todo o treino. Russo, um b-boy de São Gonçalo que costumava treinar com os jovens da Maré, elogiou a sequência de Rick, mas alertou de que era importante ele incluir também algum *power move* na sua sequência: “pelo menos um”. No final do treino, falei com Rick sobre as especificidades daquele treino ao ar livre. Ele disse ser um misto entre os treinos da Tecno, onde havia uma maior liberdade para a criação de passos e sequências, e as rodas tradicionais, dando o exemplo das que ocorriam em eventos como a Session XV, na Praça XV (centro da cidade). Aqui executavam-se movimentos previamente ensaiados, pois importava ter uma boa prestação na roda e afirmar-se perante outros b-boys. Portanto, as performances que vi na praça da Nova Holanda eram resultado daquilo que eles já tinham treinado anteriormente (na Redes ou na Tecno), embora também houvesse espaço para a imaginação e o improvisado.

Os treinos na praça da Nova Holanda duraram até o Inverno (julho), quando a chuva e o relativo frio passaram a incomodar. Liderado por Duda, os dançarinos dissiparam os mal-entendidos com o Bráz e voltaram a treinar na Tecno, retomando as aulas de breaking às crianças. O salão de breaking na Tecno foi todo reformado: piso remodelado, paredes pintadas com espelhos e uma melhor iluminação. Fábio, entretanto, pôs o *decorflex* do Ativa Breakers na laje da sua nova casa, que se tornou um lugar de ensaio alternativo. Viviam-se tempos de treinos quase diários, divididos entre a Tecno, Redes, praça da Nova Holanda e casa de Fábio; fora os treinos de salto na Ciclovía e no Piscinão de Ramos. A aliança entre os dois subgrupos solidificou-se, e tornou-se comum Duda e outros jovens do Ativa Breakers irem à casa de Fábio treinar. Aliás, a própria concepção de quem eram os integrantes dessa crew se alterou com a maior coesão entre os dançarinos da Maré. Houve uma junção dos dois subgrupos no Ativa Breakers, que se tornou numa crew representativa de todos os b-boys e b-girls do bairro:

*A gente tinha um certo preconceito: “nós somos Ativa Breakers, só nós”. E depois de um tempo a gente foi cair na real, a gente falou: “por que só nós somos Ativa?”. Não tem como só nós sermos Ativa, por quê? Teve um monte de b-boys que fizeram parte da nossa trajetória e que foram muito importante para a gente. Quer dizer que essas pessoas não podem ser Ativa? (...) Foi quando a gente teve a consciência e falou: “Ativa Breakers é a galera. Aqui na Maré essa galera todinha é Ativa Breakers. (...) A gente se lembra quando o Sandro foi a primeira vez lá [no Timbau] com o Lucas e dançaram para caramba, quando eu parei e fiquei olhando os dois.*

*Então, tudo isso eu admiro, acho que foi importante para a minha formação de b-boy. Eu considero eles Ativa Breakers por causa disso, porque todo mundo conviveu junto nesses momentos. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

Para conhecermos aprofundadamente o processo de unificação ocorrido entre os jovens do breaking da Maré, importa relembrar alguns dos significados do conceito de amizade. Um dos princípios basilares, segundo Josepa Cucó Giner (1995), seria a ideia de igualdade na relação, que se traduziria na inexistência de hierarquias ou desigualdades de *status*. Segundo este ponto de vista, numa relação de amizade os intervenientes teriam a mesma correlação de forças na modelação da base afetiva que os une, constituindo-se uma relação de “igual para igual”. O outro princípio prende-se com o caráter voluntário e pessoal dessa relação, não estando fundamentada em condicionamentos externos. Seriam relações desinteressadas, construídas e mantidas pelos próprios amigos com um simples propósito: o prazer de estarem juntos.

O desaparecimento das hierarquias que marginalizavam os antigos dançarinos foi o principal responsável pela unificação dos dois subgrupos, permitindo que os sentimentos de afeição e estima suplantassem velhos antagonismos. Ao reconhecer a contribuição dada pelos “antigos” à sua própria formação enquanto b-boys, os jovens do Ativa Breakers restituíam, assim, o orgulho e a autoimagem positiva aos primeiros. Por conseguinte, as informações sobre eventos e campeonatos tornaram-se mais generalizadas, e circulavam entre todos os b-boys. Duda foi um dos principais responsáveis por essa mudança de postura, fazendo questão de divulgar as novidades sobre o estilo em voz alta nos treinos para que todos tomassem conhecimento. As atividades propostas por ele passaram a incluir os antigos dançarinos que, paulatinamente, aceitaram a sua posição de liderança. Partilhava-a com Fábio, que consultava antes de tomar uma decisão importante. Tais exemplos evidenciavam a incorporação dos “antigos” nos mecanismos de poder e “carisma coletivo”, antes restritos aos membros do Ativa Breakers (Elias e Scotson, 2000:132). A união gerou um maior consenso sobre as regras do break dance, designadamente sobre o que era permitido e valorizado na dança. A nova geração de b-boys deixou de querer impor o seu ponto de vista sobre os valores e as normas associadas ao estilo, principalmente no que se refere aos “fundamentos”, tornando-se mais tolerante ao modo como alguns dos “antigos” o apropriavam. Estes, por sua vez, eram mais recetivos às sugestões de Duda e de outros b-boys, dado que as críticas depreciativas

transformaram-se em conselhos e sugestões.

Não pretendo dar uma visão romântica da união dos jovens do breaking da Maré. Continuaram a existir algumas “panelinhas” entre os dançarinos do bairro, principalmente nas parcerias para disputar campeonatos. Porém, não há como negar a melhoria significativa da relação entre eles, reforçada simbolicamente na percepção de que eram todos do Ativa Breakers. Portanto, já não existiam dinâmicas de exclusão ou de criação de fronteiras intra-grupo, pois todos afirmavam um “nós”: “nós do breaking da Maré”, “nós do Ativa Breakers”.



Figura 25: Graffiti do Ativa Breakers



Figura 24: Folheto de divulgação da Tecno

## 7.5 Fim da Tecno

Provavelmente teria acabado aqui a história do grupo se estivesse a utilizar uma linguagem cinematográfica<sup>227</sup>. Afinal, mais vale concluir o final de um filme com impacto do que continuar a desenvolver uma narrativa que vai “esfriando”, arriscando-se a perder o “público”. No entanto, o trabalho de um antropólogo ou sociólogo obedece a princípios que fazem da espetacularidade, tão comum no mundo do cinema, um mero “tempero” etnográfico. Por que concluir se ainda temos um pequeno contributo para dar na compreensão das complexas relações entre indivíduo, sociedade e cultura?

No final de 2010, o salão onde os b-boys treinavam na Tecno ficou, inesperadamente,

<sup>227</sup> Esta parte do texto foi inspirada em William Foote Whyte, que continuou a relatar as experiências do grupo de jovens de esquina que acompanhou após a sua desintegração (2005:63).



tomado por aparelhos de musculação. Como já não havia espaço para ensaiarem, tiveram de ir para uma pequena sala ao lado, com condições bem piores. Percebiam, apreensivos, que essa “despromoção” poderia significar, a curto prazo, o fim da Tecno enquanto local privilegiado dos seus ensaios. Os b-boys da Maré tinham razão para estar preocupados, pois o próprio Bráz me confessou estar desapontado com os jovens do breaking. Segundo ele, os dançarinos estavam fora do “projeto social Tecno” por não participarem das atividades extra (festas, aulas de cidadania, etc.), pondo em causa a continuação do break dance.

A institucionalização da Tecno era um caminho “sem volta”, e ter uma academia de musculação poderia ser um bom negócio. Este centro social funcionava graças ao voluntariado dos seus professores (boxe, jiu-jitsu, capoeira, luta-livre e breaking), que não recebiam qualquer tipo de remuneração. Mesmo o Bráz, vigilante de profissão, dizia não retirar qualquer benefício financeiro, considerando o seu trabalho social uma espécie de “resgate”<sup>228</sup>. Nesta percepção, os jovens seriam resgatados através do desporto (e de Deus) da influência das quadrilhas do tráfico de drogas e dos riscos de ingressarem no “mundo do crime”. A trajetória de vida de Bráz estava muito associada ao comprometimento com o trabalho social desenvolvido na Tecno:

*Algumas pessoas conversavam comigo, querendo me tirar da vida toda errada que eu tinha, e o esporte me ajudou muito. Foi uma mudança “da água para o vinho”. Acho que eu virei um cidadão de verdade, mudou tudo: o caráter. Um cara que ninguém dava nada e que passou a fazer trabalho social. Mas é Deus quem faz essa mudança, o cidadão pede e Deus vai mudando: o caráter vai mudando. E eu creio que o esporte foi fundamental na minha vida. E hoje eu quero passar isso para eles. Eu não tenho dinheiro para fazer um trabalho social, isso foi a vontade e eu fui pedindo para um, pedindo para outro. Teve algumas pessoas que me ajudaram, acreditaram no projeto e têm me ajudado: doado material. (...) O nosso trabalho aqui, nossos objetivos nem é tanto fazer um campeão, mas um cidadão mesmo. Fazer um cara mudado, a gente quer ver um cara de bem. [Bráz, 33 anos. Entrevista, 11 de novembro de 2010]*

Segundo esta orientação, muito difundida pelo Estado e pelas Igrejas, os jovens das favelas encontrar-se-iam em perigo iminente de entrar para o tráfico, ficar viciado em drogas e tornar-se um bandido. Esta visão pessimista e moralista sobre os jovens justificava ações e projetos sociais, cuja prioridade era preencher o seu tempo livre, uma forma também de

---

<sup>228</sup> Membro da Igreja Comunidade Evangélica Jesus Te Ama, existia uma motivação claramente religiosa no envolvimento de Bráz com a Tecno, o que era perceptível não só nas suas declarações, mas no próprio conteúdo das aulas de cidadania difundidas no espaço.

controlar e disciplinar a sua conduta (Piccolo, 2008:32).

A Tecno mantinha-se graças ao contributo de algumas pessoas, principalmente comerciantes do bairro, moradores do condomínio onde Bráz trabalhava e personalidades do desporto contactadas por ele. Na tentativa de inverter as dificuldades financeiras, Bráz estava a transformar o Centro Social Tecno numa ONG formal, única forma de obter algum tipo de financiamento do Estado. Ele já tinha tentado cobrar aos alunos da Tecno (cerca de quinhentos) uma mensalidade de vinte reais (aproximadamente oito euros), mas desistiu da ideia ao perceber que a maioria deles abandonaria o centro social caso essa iniciativa fosse implementada. Nesse contexto, a Academia de Musculação era vista como uma alternativa viável para dotar a Tecno de algum rendimento estável.

Nos últimos meses de 2010, Felipe Reis estava mais presente no quotidiano dos jovens, treinando com eles sempre que o seu joelho permitia. A maior experiência de vida (e de dança), conjugada com o reconhecimento do papel que desempenhou na difusão do break dance (e do hip hop) no bairro, tornava Reis uma figura emblemática entre todos. Reis alertava os jovens sobre a necessidade de se organizarem melhor e, periodicamente, aconselhava Duda sobre a melhor forma de liderar o grupo e impulsionar o estilo. Considerava que os b-boys da Maré estavam muito “fechados” às dinâmicas internas do circuito breaking carioca, ao não aprofundarem a relação com instituições do bairro ou explorarem ações e perspetivas fora da órbita do hip hop. Simultaneamente, considerava urgente um projeto mais estruturado na dança, de modo a romperem com as lógicas de campeonato (participar) e *You Tube* (aparecer):

*Muitos querem participar em todos os campeonatos, ter os seus minutos de fama no You Tube, e depois? Falta um projeto mais estruturado. Acho que a galera deveria escolher alguns campeonatos para participar e tentar desenvolver um projeto mais ousado na dança, fazer apresentações em eventos: teatro, show, televisão. [Felipe Reis, 30 anos. Diário de Campo, 10 de setembro de 2010]*

Para Reis, a possibilidade de “perderem” a Tecno era, justamente, consequência da inexistência de um projeto de dança mais elaborado. Este permitiria uma melhor organização e divisão de tarefas entre todos, pois: “não é só chegar e treinar, tem de colaborar de alguma forma”. A discussão abaixo ilustra a insegurança vivida neste período.

**Reis:** É preciso criar certas regras para o bom uso do espaço: “você não vai contribuir? Então, infelizmente, você não vai usufruir do espaço”.

**Duda:** Tem isso. A pessoa fala que vai fazer, mas chega na hora e não faz, o que ferra [prejudica] mais ainda. Então para ficar assim prefiro eu mesmo me ferrar para dar continuidade ao projeto e vir dar aula.

**Reis:** A gente sabe que tem um ou outro que não pode dar cinco reais, sabe que não pode, não tem condições. Então faz o seguinte: “Olha só, final de semana você vai vir para cá, vai limpar o espaço”. Se o cara faltar nesse compromisso braçal você faz o seguinte: “nessa semana você não vai treinar aqui”. Então a pessoa com o tempo vai entender que isso é importante para ela e para todo mundo. Porque se um contribui de uma forma e o outro contribui é para todo mundo, não é para ele. Eu vou chegar ali e vou varrer, vou ver que tem uma garrafa que está ali há dois meses e vou jogar no lixo. Então é isso, é dar funções para todo mundo. Pô, tem uma galera grande que dança, se juntar todo mundo para fazer um pouquinho ninguém se cansa porque é muita gente.

**Duda:** Tem gente que fica quase um mês, dois meses sem vir e depois querem vir treinar também.

**Reis:** É isso: “Como é, vamos conversar, como é que você vai contribuir para o espaço? Você quer treinar? Então faz isso, ajuda nisso aqui, traz água de casa, congela, dá um jeito”. Não sei, há várias possibilidades.

**Duda:** Quer que eu te fale a verdade? Nós só não perdemos esse espaço porque eu converso com o Bráz na moral, ele vê que eu estou interessado e ele quer me manter. Mas é aquilo, véio, se não tiver solução e ficar só querendo manter e não manter é fogo. Eu já estava conversando com ele sobre fazer um evento, ele estava com a ideia de fazer um evento. Eu dei a ideia de abrir isso aqui [Tecno] no início do ano com impacto, para toda a comunidade ver e começar a galera vir na vibe [boa]. Estava falando com ele para fazermos uma reunião com todos os professores daqui, fazer essa reunião para ver como é que iríamos organizar esse evento, o que a gente pode fazer para melhorar o espaço. Ele gostou, falou que vai sentar comigo para ver como é que vai colocar essas paradas [assuntos] aí.

**Reis:** Antes disso acho que você tem de organizar a galera aqui, senão vai deixando passar... Porque o espaço não é bom para treinar [sala pequena]: quente, pequeno, carpete que machuca, isso não é legal. Tem que pensar nessas coisas, sabe. É só a gente fazer cara, só que a gente nunca fez. Comprar uns dois ventiladores e botar aí, comprar usado mesmo, bebedouro, filtro, água. É legal isso, e a galera não faz por onde.

**Janaína:** A gente dá mole nisso, falta de compromisso com as coisas, falta de interesse pelas coisas. Aí, pô, como a gente vai ser considerada um dia uma crew importante, muito importante dentro da comunidade (onde a gente nem é conhecido direito), se a gente mesmo não se valoriza, não valoriza o que tem. Eu acho que seria importante definirmos o que a gente quer fazer, falar com o pessoal e ver a responsabilidade de todo mundo para levar o negócio daqui para frente à sério.

**Reis:** Vamos pensar assim, se perder o espaço aqui [Tecno] vai para onde?

**Duda:** Treinar na rua né, treinar na praça.

**Reis:** E na praça é a mesma coisa, vai todo mundo e ninguém cuida da praça, ninguém não sei o quê. E é isso, vai continuar sempre a mesma coisa. Porque a rua é um espaço público, mas e aí? Tem que ter organização na rua. É só chegar qualquer um? Será que vamos ter que manter a praça limpa? Não seria legal manter a praça maneira [bonita] para todo mundo treinar legal na rua? Aí beleza, vamos treinar na praça, mas fora a praça existe um lugar fechado para ensaiar de verdade? Não existe. No Fábio não dá, é pequeno. Lá é para fazer um treino mais “caseiro” mesmo, não cabe muita gente, tem de ser poucas pessoas.

**Janaína:** O ventilador é quanto?

**Duda:** O Bráz falou que é 80 conto, dá para dividir. Dá para a gente pesquisar e ver quanto vai ficar, se tem mais barato.

**Janaína:** A gente devia ver essa primeira parte que é importante: a água e a limpeza. Depois que o pessoal já tivesse mais consciência a gente tentava melhorar o espaço: tirar o carpete, melhorar o piso, comprar o ventilador. Temos que esperar a galera se adaptar a essa ideia.

**Duda:** Sei que há gente que vai “bater o pé”, mas fazer o quê? É assim.

**Reis:** Deixa “bater o pé”. Se ficar se preocupando com isso você não vai viver nunca, vai ficar cheio de insônia.

**Otávio:** Faz um resumo dessa conversa que vocês estão a ter sobre o espaço para enquadrar a discussão.

**Duda:** Pelo jeito estão a montar uma academia aqui e estão tomando o nosso espaço. Talvez vá acontecer da gente perder o espaço [Tecno], pois a gente passou a treinar aqui [sala pequena], então temos de arranjar um jeito de mantê-la. Conversar com a galera para ver o que pode ser resolvido, se for preciso barrar [a entrada], se for preciso pagar... Porque a gente não tem outro lugar para treinar, então a gente tem que ver como é que vamos estruturar isso aí cara. Mas não está nada certo ainda. Vamos ter uma conversa com a galera para ver como é que vamos ficar, porque pode acontecer de ficarmos sem qualquer espaço.

**[Entrevista, 8 de dezembro de 2010]**

Por fim, ocorreu o que alguns jovens já anteviam: a perda da Tecno. Os jovens foram obrigados a abandonar a Tecno nos primeiros meses de 2011, quando os aparelhos de musculação passaram a ocupar todo o 2.º andar do edifício, inclusivamente a pequena sala para onde se tinham transferido<sup>229</sup>. Para além das óbvias vantagens financeiras<sup>230</sup>, a substituição do break dance pela musculação estava relacionada com o desgaste da relação de Bráz com os dançarinos. A responsabilidade de mediar os interesses dos b-boys com os responsáveis da Tecno ficara a cargo de Duda, desamparado pelos outros dançarinos. A imaturidade de alguns e a falta de compromisso de outros tinham reflexos nos aspetos relativos à limpeza, participação em atividades extras da Tecno e na irregularidade das aulas aos mais novos. Grande parte destes optou por frequentar as aulas da oficina de break dance na Redes, enquanto aqueles que continuaram a ir à Tecno incorporaram-se aos treinos dos mais velhos. Tal facto pôs em causa o compromisso dos dançarinos darem aulas de breaking às crianças, uma compensação exigida por Bráz pelo uso do espaço. Além disso, o processo de institucionalização da Tecno significou uma maior interferência e controlo nos ensaios dos b-boys. Bráz era um elemento externo ao grupo de dançarinos, cujas exigências muitas vezes não se coadunavam com os interesses dos jovens. Reclamava que eles não se integravam em

---

<sup>229</sup> Nesse período já tinha concluído o trabalho de campo junto dos dançarinos da Maré, embora tenha regressado ao bairro em meados de 2011 para saber das novidades.

<sup>230</sup> Era obrigatório o pagamento de uma mensalidade para fazer musculação na Tecno, tendo sido instalado um torniquete para o controlo das entradas.

pleno no projeto social que estava a construir, e várias vezes ouvi Bráz protestar sobre a ausência deles nas aulas de cidadania que dinamizava: uma atividade de cariz moral e religiosa. Os b-boys da Maré tinham dificuldades em inserir-se nas atividades extras da Tecno até porque as suas preocupações estavam direcionadas a assuntos relativos ao universo artístico do hip hop. Havia um *gap* entre os diferentes sentidos que os b-boys e os responsáveis da Tecno davam ao centro social, o que se relacionava também com as suas distintas conceções de “projeto” (Velho, 2004). Se para os dançarinos a Tecno era um espaço de treino e sociabilidade, onde teriam a liberdade de desenvolver o conhecimento e as aptidões corporais relativas ao estilo de vida b-boy, para Bráz o centro social era um local de “resgate”. As aulas de cidadania não faziam parte das prioridades dos dançarinos, tampouco eles faziam do break dance um instrumento de livramento. Portanto, o processo de institucionalização da Tecno tornou mais evidente o antagonismo entre as partes, cujos projetos e visões de mundo tornaram-se inconciliáveis. Como a correlação de forças era amplamente desfavorável aos dançarinos, tiveram de abandonar a Tecno e procurar outro local para os seus ensaios.

Na última vez em que estive na Maré (Outubro de 2011), os jovens treinavam break dance na Escola Estadual Professor César Pernetá, localizada no Parque União. Aproveitaram a relação privilegiada com a instituição de ensino (alguns deles estudavam lá) e o Programa Escola Aberta<sup>231</sup> para poderem aceder às suas instalações e continuar com os ensaios. A maioria continuava a dançar intensamente, mas alguns reforçaram a dinâmica de afastamento do breaking constatada anteriormente (principalmente entre os “antigos”) e abandonaram o estilo. Era visível o avanço e a incorporação de uma nova geração de dançarinos, alguns deles antigos alunos de Duda e Fábio. Ambos continuavam a dançar e a exercer um papel de liderança que tornavam as descontinuidades intergeracionais menos abruptas. A atuação deles contribuía para que os jovens do breaking da Maré continuassem a ser uma referência no de circuito de hip hop da cidade, mesmo que alguns deles já não fossem, propriamente, tão jovens assim.

---

<sup>231</sup> Este programa, dinamizado pelo Ministério da Educação e a Unesco, visa facultar o espaço da escola – nos períodos noturnos ou nos finais de semana – para o desenvolvimento de atividades extracurriculares (culturais, desportivas, de lazer ou geração de renda) que sejam complementares à educação formal. Para mais informações aceder a página: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16739&Itemid=811](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16739&Itemid=811)

## Capítulo 8. Da Favela para a Cidade. Reflexões sobre o break dance e o baile funk

O break dance é a atividade estruturante dos b-boys da Maré, a linguagem responsável por congrega jovens de diferentes favelas do bairro num mesmo projeto de evasão, seja através da codificação do uso do corpo, seja pela promoção de um conjunto de valores e ideais. No entanto, os dois subgrupos de dançarinos existentes expressavam distintas maneiras de apropriarem o break dance e construírem normas, significados e imaginários sobre o estilo. A preferência por certos movimentos em detrimento de outros revela-nos posições diferenciadas em relação ao universo de regras deste campo artístico, resumida na maior ou menor aceitação (e radicalidade) da ideia dos “fundamentos”. Embora as “leis do breaking” tenham um cariz global, só podem ser compreendidas quando contextualizadas no âmbito local, pois qualquer manifestação cultural global é reinterpretada através de práticas quotidianas localizadas num território concreto (Hall, 2002:78). Na Maré, eram os jovens do Ativa Breakers quem detinha poder e prestígio para revalidar e legitimar essas “leis”. Para eles, os “fundamentos” no break dance eram, essencialmente, os movimentos de *toprock*, *footwork* e *freeze*. Os “antigos”, por sua vez, tinham uma conceção menos “purista”, dançando de forma improvisada e com maior recurso aos *power moves*, que consideravam parte integrante das bases do breaking.

Para os b-boys do Ativa Breakers, a dança adquiria uma importância central nas suas vidas, fazendo com que o seu dia a dia fosse pautado pelas orientações do estilo. Não era à toa que eles faziam questão de pesquisar e seguir os preceitos daquilo que consideravam ser o “breaking original”, não apenas na dança mas também incorporando um conjunto de influências que diziam expressar noutras áreas da sua existência.

*Ao dançar breaking, um bom b-boy vai pesquisar. Ser b-boy é meio como se fosse o estudo da cultura hip hop. Sabe, tem muita relação com a vida: uma disciplina, uma ética na hora de dançar. Tudo isso se parece muito com o que a gente vive normalmente, inconscientemente. É por isso que a gente diz que é b-boy na vida normal, sabe. [Rick, 19 anos. Entrevista, 8 de fevereiro de 2010]*

Os integrantes do Ativa Breakers viviam intensamente a identidade b-boy, construindo um conjunto de imaginários e crenças que contribuía para dar sentido à sua existência. Estudavam a fundo a história do break dance e do hip hop, estavam sintonizados com as

novidades do estilo (b-boys consagrados, campeonatos de prestígio e episódios marcantes) e a estética dos movimentos, e a ligação com as músicas que dançavam era muito forte: sabiam de cor os nomes dos artistas e as suas canções de sucesso. As roupas que vestiam eram marcadamente associadas à estética do break dance, um simbolismo que não era tão pronunciado no outro subgrupo.

Embora o break dance fosse muito importante para todos eles, entre os “antigos” o estilo não ocupava um lugar de destaque na organização do cotidiano. Não conheciam tão profundamente as histórias e “lendas” associadas ao hip hop, e as suas preferências de lazer e opções estéticas incorporavam outras expressões culturais presentes no bairro, nomeadamente o funk e o pagode. Simultaneamente, o incremento das responsabilidades associadas ao ingresso na vida adulta parecia estar a conduzir alguns deles a um progressivo afastamento da prática do break dance. Aparentavam uma identidade b-boy mais fluida, não vivendo, propriamente, um estilo de vida b-boy. Por isso, coloco a hipótese de que o break dance para os “antigos” constituía uma forma de desfrutar a condição juvenil e retardar a transição definitiva para a vida adulta, enquanto parte de um estilo de vida mais abrangente. Os jovens do Ativa Breakers, por sua vez, envolviam-se intensamente com o break dance (e o hip hop), em experiências responsáveis por lhes fornecer as bases para construir um modo próprio de ser jovem. Por isso, a hipótese que lanço é que eles viviam um estilo de vida b-boy. A centralidade do estilo era tão poderosa que muitos acabavam por ignorar outras manifestações artísticas e culturais não associadas ao hip hop.

As diferenças e divergências entre os dois subgrupos de b-boys por vezes dificultavam uma dinâmica conjunta e unificada, não só em relação à prática do breaking, mas também na própria sociabilidade desenvolvida entre eles. Todavia, a multiplicidade de formas dos jovens se relacionarem com o estilo b-boy não os impedia de integrarem o mesmo grupo informal. Nos campeonatos do estilo, quando entrava em disputa a posição da Maré (e do grupo) na hierarquia informal do circuito breaking carioca, as rixas internas eram postas de lado e o discurso tornava-se um só. Nestes momentos, os jovens afirmavam entusiasticamente o sentimento de pertença ao bairro e ao grupo, visto como uma das mais importantes formações de break dance do Rio de Janeiro. Ativa Breakers e “antigos” fundiam-se na reivindicação de uma identidade coletiva que lhes outorgava respeito e visibilidade, singularizando-os dos

demais grupos juvenis.

### 8.1 Afirmação da identidade b-boy

Todos os dançarinos de break dance da Maré ostentavam orgulho em ser b-boy ou b-girl, desde os assíduos frequentadores da Tecno até àqueles que compareciam aos treinos de forma intermitente. Extremamente valorizada, a identidade b-boy expressava-se de maneira intencional de múltiplas formas: vestuário, postura, música, calão, hábitos e gestos. Tudo isto compunha identificações visuais, musicais e comportamentais responsáveis por arquitetar um estilo de vida próprio que funcionava não apenas como um modo de integração grupal, mas também como símbolo de distinção em relação a outros jovens do bairro e da cidade. Os b-boys da Maré aspiravam ser identificados e reconhecidos como dançarinos, e a estetização do corpo era a maneira mais eficaz de manifestar essa pertença. Ser diferente dos outros jovens e integrar um grupo singular na Maré era motivo de brio e alegria entre eles. Aliás, muitos deles ingressaram no break dance porque queriam fazer “uma coisa diferente”. Alcançar a “almejada distintividade” não é uma preocupação exclusiva destes jovens (Pais, 2006:31), mas generaliza-se a múltiplos grupos juvenis que utilizam a criatividade cultural para tentar sair do anonimato e contrariar as dinâmicas que os querem uniformizar. Ao contrário do comportamento *blasé* e da postura reservada e indiferente que caracterizaria a vida urbana para Simmel (1973), o que a explosão de culturas juvenis parece demonstrar é que nunca se desejou tanto a visibilidade, o reconhecimento e a interação. Enquadrada nesse processo está a intensificação da globalização e da urbanização, a expansão da cultura de massas e os incríveis avanços dos meios de comunicação.

Os jovens da Maré não estão excluídos das tecnologias de informação, mas sintonizados com as novas modas e tendências da atualidade. A maioria dos b-boys da Maré tinha Internet na própria residência, e muitos também desfrutavam de televisão a cabo, comodidades que até há poucos anos eram exclusivas das classes médias e altas da sociedade brasileira. Mesmo para aqueles que não tinham condições económicas de ter um computador com Internet em casa, o acesso ao “mundo virtual” era facilmente realizado num dos muitos cibercafés existente no bairro<sup>232</sup>. Controlados pelo tráfico de drogas, os serviços de TV a cabo e Internet

---

<sup>232</sup> Segundo Vanessa Pereira, existiam aproximadamente 150 cibercafés (lan houses) na Maré, em 2007, um fenómeno que também sucedia noutras favelas do Rio de Janeiro (2010:10). Para mais informações consultar:



– chamado pelos moradores de *TVGato* e *GatoNet* – são bem mais baratos que os oferecidos pelas empresas oficiais e alastraram-se rapidamente pela Maré, o que contribuiu para uma maior democratização das novas tecnologias de informação entre as camadas mais pobres.

Na Maré, as situações de pobreza coexistem com uma farta oferta de produtos e serviços modernos – escritórios de advocacia, imobiliárias, clínicas médicas, lojas de material informático, agências de viagens, gelatarias, etc. –, o que põe em causa a visão simplista de que as favelas têm exclusivamente uma função de moradia e os seus moradores são todos miseráveis (Valladares, 2008). Incorporar a diversidade económica e a pluralidade de situações sociais existentes no interior de cada uma dessas localidades é um exercício fundamental para romper com os pressupostos equivocados de ausência, pobreza e homogeneidade a que as favelas são constantemente associadas. Os dados da pesquisa feita pelo Instituto Data Popular em parceria com a CUFA (Central Única das Favelas) sobre as favelas cariocas corroboram com essa perspectiva ao apontarem que, em 2011, mais da metade dos seus moradores (66%) pertenciam à chamada classe C, considerada a “nova classe média brasileira”<sup>233</sup>, cuja renda per capita familiar se situa entre 291 a 1.019 reais (cerca de 109 a 383 euros). Uma parcela significativa da população (13%) teria um ordenado superior e pertenceria às classes A ou B. Apenas 1% faria parte da classe E, (último degrau dessa tabela utilizada para medir os rendimentos das famílias brasileiras)<sup>234</sup>. De acordo com esse estudo, houve um forte aumento da renda dos moradores das favelas do Rio de Janeiro na última década – em 2001 a maior parte deles (59%) eram da classe D –, o que se coaduna com o crescimento económico vivido neste período no Brasil<sup>235</sup>. Sem querer apagar o forte contraste das condições de trabalho e salariais entre os moradores das favelas e a dita “cidade oficial” –

<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL110264-5606,00.html>

<sup>233</sup> Existe um discurso público forte (difundido pelo poder político e pelos meios de comunicação) em torno dos avanços económicos conquistados na última década no Brasil, que publicita a ideia de que milhões de pessoas deixaram a situação de pobreza para integrar a chamada “nova classe média brasileira” (a dita classe C), maioritária entre a população atual. Não é intenção desta tese discutir o significado de “classe média”, um conceito marcado pela ambiguidade, nem tampouco analisar os avanços económicos conquistados. Contudo, o carácter ideológico e propagandístico deste discurso é evidente, pois não problematiza as transformações da pobreza no Brasil nem a sua relação com as novas demandas de consumo associadas à intensificação da globalização.

<sup>234</sup> Para mais informações consultar: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/1157655-13-de-moradores-de-favelas-estao-nas-classes-a-e-b.shtml>

<sup>235</sup> Entre 2000 e 2010 houve uma significativa queda da pobreza no Brasil motivada pelo forte aumento da renda – cresceu em média 67,93% entre os 50% mais pobres –, segundo a pesquisa coordenada por Marcelo Neri (2011). Conclui este pesquisador, da Fundação Getúlio Vargas, que a pobreza no Brasil caiu 50,54% entre 2002 e 2010.

a renda domiciliar per capita das famílias cariocas que habitavam os chamados aglomerados subnormais (favelas e outros assentamentos irregulares) era em média três vezes inferior ao restante da cidade em 2007 (Neri, 2010) –, importa não ocultar as suas heterogeneidades internas, nem tampouco minimizar as fortes transformações que as favelas atravessaram nos últimos anos sob pena de reificar estereótipos. A Maré, tal como outras favelas da cidade, mais do que mero habitat da população pobre, é um bairro em que as desigualdades sociais e as suas contradições são vividas muito mais de perto pelos habitantes, o que é reforçado pela densidade demográfica acima da média.

Aquilo que Lícia Valladares (2008) denominou “favela.com” exprime a emergência de novas dinâmicas associadas ao consumo, comportamento e estilo de vida, nas quais os jovens são os protagonistas. O aumento significativo da escolaridade da geração mais nova em comparação com os seus pais, associada a forte urbanização da sociedade brasileira, elevou as demandas da juventude das classes populares, ao mesmo tempo em que fez diminuir a distância simbólica entre esses jovens e aqueles oriundos das classes médias e altas. A influência dos *media*, principalmente da televisão, cresceu muitíssimo, e contribuiu para difundir valores e desejos em termos de consumo, condições de trabalho e qualidade de vida entre os jovens mais pobres. O processo de internacionalização da cultura na sociedade brasileira já não é exclusivo dos jovens das classes altas o que, na Maré, se evidencia pela presença de uma grande diversidade de culturas juvenis: funkeiros, rockeiros, b-boys, emos, skatistas, grafiteiros, capoeiristas, marombeiros (praticantes de musculação), etc. Os jovens da Maré, ao contrário da maior parte dos seus pais (que efetuaram um percurso migratório), foram criados numa sociedade de consumo em que a influência da globalização e dos novos meios de comunicação fez crescer as suas expectativas. A poderosa influência dos *media* na Maré pode ser ilustrada pela existência de 1,48 televisões por domicílio em 2000, um número superior ao encontrado, em média, nas residências brasileiras: 1,28 (Neri, 2010:98). O maior acesso à educação conjugado com as facilidades informacionais expandiram consideravelmente os horizontes dos jovens e muitos passaram a “pensar e sentir em termos internacionais” (Sansone, 2007:116). Este é, claramente, o caso dos dançarinos de break dance, cujo imaginário e estilo de vida têm como referências primordiais acontecimentos passados nos EUA nas décadas de 1970 e 1980 e personagens míticos ligados ao hip hop. É o

que revela Duda ao falar dos seus ídolos e do modo como apropria o break dance:

*A gente tem essa característica de manter a raiz, e dançar e pensar como a galera fazia antigamente. A gente tenta se basear neles e dançar do mesmo jeito, então a galera “viaja” muito nisso. (...) eu sou fã do James Brown e do Ken Swift (ex-dançarino da Rock Steady Crew), e estão todos relacionados com a cultura hip hop, como o dj Kool Herc que para mim também é um ídolo. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

A globalização da cultura complexificou significativamente a dicotomia local e global. Muitas vezes ouvi os b-boys falarem entusiasticamente sobre as semelhanças da Maré com o Bronx, o bairro de Nova Iorque considerado o “berço” do hip hop no mundo. Invocar essa referência era uma forma de pensarem e sentirem que viviam num local proeminente no panorama do hip hop carioca, imaginando-se portadores de uma sociabilidade específica e uma responsabilidade especial: a difusão do break dance (e da cultura hip hop) no bairro e no mundo. Este tipo de associação, por vezes utilizado como parte de um discurso que pretendia valorizar a vertente cultural do bairro (nomeadamente a influência do hip hop), é exemplar dos anacronismos que medeiam a produção de novas formas de identidades locais (Costa, 2006:14a).

O imaginário sobre o hip hop e o break dance era tão intenso na composição do *self* dos dançarinos que, em diversas ocasiões, motivou desacordos e rixas, como assinalarei pormenorizadamente no capítulo sete. Como sugere Arjun Appadurai (2004), o imaginário não é um simples sonho, mas um modo de operar subjetivamente o mundo e pôr em ação práticas culturais organizadas. O espetáculo “Respeito” criado pelos b-boys da Maré em conjunto com dançarinos da crew GBCR vai ao encontro deste ponto de vista. Nos meses de Setembro e Outubro de 2010 os treinos na Tecno transformaram-se, praticamente, em ensaios para a criação dessa coreografia, que seria apresentada em alguns teatros do Rio de Janeiro. Quando soube o título desse espetáculo, a primeira coisa que me veio à cabeça foi a ideia de respeito pelos direitos humanos, dada a truculência e constantes abusos (dos bandidos e da polícia) a que os jovens da Maré e da Rocinha eram expostos. Para a minha surpresa, a noção de respeito nada tinha a ver com o quotidiano de violência em que viviam, mas com um conjunto de práticas e imaginários sobre o break dance e a cultura hip hop que os jovens queriam ver preservados e respeitados.

*Porque a gente está num momento que tem vários tipos de dança, e a gente tem essa parada de manter a cultura, a essência mesmo, a cultura hip hop sem ser distorcida. E tem uma galera que não aceita isso, pensa que é tudo uma coisa só e não é, a gente quer mostrar a mensagem da cultura original. A gente está montando esse título “Respeito” na coreografia por quê? Para eles verem que tem de ser respeitado, entendeu. Aquilo não foi plantado à toa. Por mais que a dança esteja evoluída, nasceram outras danças, a cultura hip hop tem de ser respeitada.* [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]

O estilo de vida b-boy interferia diretamente no dia a dia dos jovens, era um modo de reorganização da vida que disponibilizava um conjunto de códigos, imaginários e normas específicas. Aos jovens da Maré que aderiam ao break dance exigia-se originalidade e atitude no momento da dança. A paixão pela música e o amor pelo estilo eram atributos essenciais de um b-boy ou uma b-girl, sentimentos que deveriam ser expressos corporalmente. Dançar triste, destituído de emoção e com uma postura passiva era a antítese do dançarino de break dance, que deveria exprimir *feeling*, disposição e atitude. Algumas dicas que recebi dos dançarinos mais experientes quando estava a aprender breaking reforçam essa tese:

*Vou falar bem folgado contigo. Quero ver atitude nos seus passos! Põem mais força nos seus passos, olha para cima, flexiona o joelho e mexa de diversas formas os braços. Mas sobretudo ponha atitude na sua dança.* [Felipe Reis, 30 anos. Diário de Campo, 28 de janeiro de 2010]

Não era admitido copiar movimentos de outros dançarinos. Mesmo quando os mesmos passos eram executados, tornava-se imperativo a introdução de algumas modificações. Obviamente, havia passos universais partilhados entre todos – as bases do break dance –, mas aqueles mais longos (sequências) e elaborados, fruto da imaginação e do esforço de um específico b-boy, não poderiam ser apropriados impunemente. Acusações de “roubo” de movimentos eram comuns entre os b-boys do circuito breaking carioca, principalmente durante as batalhas em campeonatos, quando faziam um gesto específico para denunciar os plágios: batiam os dois antebraços, um por cima do outro, com as mãos fechadas. A ética na dança era muito valorizada entre os b-boys da Maré, que criticavam duramente a cópia:

*Pô, ele demorou para criar aquele movimento, ele se “matou” para criar, aí você vem e faz o movimento dele. Não, você tem que criar o seu porque ele demorou muito tempo, ele se “matou” para criar aquele movimento, então você tem de respeitar o movimento dele. Por mais curto que seja o movimento: é dele! Então você tem de respeitar e não copiar, criar o seu, isso é ser ético, o lance do respeito.* [Duda, 20 anos. Entrevista, 8 de fevereiro de 2010]

Há um forte grau de reprodutibilidade no break dance, o que também ocorre noutras

práticas artísticas e culturais. Se os “fundamentos” do breaking são uma espécie de “guia” para o dançarino operar as bases da dança e reproduzir passos consagrados, este estilo também valoriza o “poder criador” (Bourdieu, 2008:202), ao incentivar os b-boys a serem autores dos próprios movimentos. Ser capaz de inovar assume uma importância crucial para o *ethos* b-boy, pois contribui para a elevação do prestígio do dançarino no circuito breaking. Por outro lado, potencializa a capacidade dos jovens de serem criadores ativos, contribuindo para o resgate da sua autoestima numa sociedade que tende a desumanizá-los (Dayrell, 2005).

Os moradores das favelas não são vistos como quaisquer pobres, mas como bodes expiatórios da violência urbana que assola as grandes cidades. O juízo subjacente a estas representações hegemônicas – difundidas por amplos setores das elites, das instituições do Estado e dos *media* – é o de que os seus habitantes, principalmente a juventude negra, transportam uma subcultura desviante e perigosa fundamentada na aceitação da atuação do tráfico de drogas no seu territórios, o que os tornariam cúmplices de criminosos e bandidos em potencial (Machado da Silva e Leite, 2008:50). Esta visão conservadora convive com o “outro lado da moeda”, supostamente progressista, que se reflete nos discursos que os ligam à ideia de carência. Tomados como pessoas miseráveis e carentes de civilização, seria a sua má condição econômica (e intelectual) que os tornaria violentos (Zaluar, 2009; Silva, 2005). Estas duas posturas cristalizam os estereótipos sobre a população das favelas e acabam por justificar tanto a repressão indiscriminada da polícia sobre os moradores como um conjunto de programas de controlo social com forte teor civilizatório. Mais do que garantir o direito a cultura, arte ou formação profissional, muitos dos projetos sociais que funcionam nesses territórios são meras ocupações do tempo livre dos jovens, instrumentos que visam dificultar o “contágio” dos jovens pelas redes do tráfico de drogas.

A crítica ao discurso de carência era generalizada entre os b-boys da Maré, que recusavam um rótulo que os personificava como vítimas passivas e infelizes.

*Sou apenas pobre e moro em comunidade, mas não sou carente. Não sou debilitado de nada, eu corro atrás do que eu quero, do que eu preciso. Então, não me considero um jovem carente e não gosto deste discurso, eu odeio na verdade. (...) Aqui [Maré] você não encontra pessoas carentes, você sempre vê as pessoas bem animadas. Apesar dos sofrimentos da vida você vê as pessoas se divertindo, querendo até ajudar o próximo. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 29 de julho de 2009]*

O modelo de cidadania no Brasil foi teorizado por inúmeros pesquisadores que apontaram tanto as suas características hierárquicas (Velho, 1996; Zaluar, 1996) como a desigualdade de direitos que imperaria entre os seus cidadãos (Machado da Silva e Leite, 2008; Silva e Barbosa, 2005). Roberto da Matta, por sua vez, quis compreender estas questões em três universos basilares da “gramática ideológica brasileira”: casa, rua e outro mundo (1997:18). Segundo ele, se em casa os brasileiros são “supercidadãos”, tendo todos os direitos possíveis e nenhum tipo de censura, na rua ocorreria justamente o oposto: são “subcidadãos”. Neste caso, configuram-se indivíduos anônimos e errantes, na maioria das vezes sem capacidade de diálogo com o poder público e maltratados pelas autoridades. Casa e rua, mais do que rígidos espaços geográficos, constituiriam entidades morais e expressariam idiomas, comportamentos e visões de mundo distintas, sendo o “outro mundo” o prisma do sobrenatural, uma zona de síntese e renúncia ritualizada da barbárie deste mundo<sup>236</sup> (1997:50). Diferente da maior parte dos países europeus e dos EUA, em que os valores do individualismo possibilitaram a crença (e conquista) da universalidade dos direitos, a cidadania no Brasil é definida negativamente<sup>237</sup>. A forte hierarquização da sociedade brasileira torna o indivíduo isolado, sem ligação com pessoas e instituições influentes, um “Zé Ninguém”. Na sociedade brasileira ter “relações” e conhecimentos é fundamental tanto na obtenção de reconhecimento social e privilégios, como na subversão de uma ordem desigual e injusta não garantidora dos direitos fundamentais. A incapacidade do modelo de cidadania brasileiro de universalizar direitos e criar um código de conduta hegemônico – o que aconteceu em países que passaram por uma revolução individualista – tornou a cidadania relacional parte integrante do seu sistema social<sup>238</sup>. No Brasil, ser identificado como “gente comum” ou pertencente ao “povo” tem um forte teor de subalternidade, o que implica tanto ser explorado e prejudicado por leis impessoais e punitivas como estar à mercê da brutalidade policial. Por isso, a importância de criar identificações e evidenciar relações que permitam fintar (e “dar um jeitinho”) certas normas incômodas do mundo público e garantir um mínimo de respeitabilidade e consideração. Esta é

<sup>236</sup> Uma das teses centrais deste autor aponta para a incrível habilidade dos brasileiros em mediar e conciliar éticas e esferas de sentido distintas, expressas na trindade: casa, rua e outro mundo (DaMatta, 1997a:22).

<sup>237</sup> O invulgar modelo de cidadania brasileiro estaria ligado às particularidades da sua colonização e ao desenvolvimento de um Estado-Nação com forte influência cultural ibérica e da religião católica, fatores que, na opinião do autor, impediram a eclosão de uma revolução individualista (DaMatta, 1997a:20).

<sup>238</sup> Uma das características das “sociedades relacionais”, para DaMatta, é o uso de distintas fontes de cidadania em simultâneo, em que as três éticas particulares (casa, rua e outro mundo) atuam em complementaridade (1997a:89).

parte da explicação para a famosa expressão brasileira, teorizada por DaMatta (1997b): “Sabe com quem está falando?”. A música “Zé Ninguém”, do grupo Biquini Cavado, ilustra bem essas questões: “Eu não sou ministro, eu não sou magnata. Eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém. Aqui em baixo as leis são diferentes”.

As particularidades da sociedade brasileira tornam os habitantes das favelas, mais do que quaisquer outros, “um igual para baixo” (DaMatta, 1997a:72). Criminalizados pelo Estado e discriminados por quem vive noutras áreas da cidade, os moradores das favelas encarnam o fantasma das classes perigosas, um estigma que legitima aos olhos de parte da sociedade civil as constantes violações dos seus direitos de cidadania. A “demonização” (Wacquant, 2008:33) desta população é de tal forma perversa que se torna, inclusive, justificável que alguns deles sejam assassinados pelos agentes de segurança pública devido ao perigo que supostamente representam.

Neste contexto, a identidade b-boy assume especial relevância para os jovens da Maré por duas razões. A primeira prende-se com a ampliação generalizada das suas relações com instituições e jovens pertencentes a mundos sociais distintos. A cultura hip hop atua como um disparador de ações e encontros ao incentivar os b-boys a circular pela cidade e a conhecer dançarinos de outros bairros, muitos dos quais de origens e classes diferentes. A segunda é relativa à sua função contraestigmatizadora, dado fomentar uma identidade positiva e afirmativa aos dançarinos que reivindicam o direito à juventude. Resgata a autoestima dos seus adeptos impulsionando uma boa imagem de si próprios muito para além dos discursos que os representam negativamente e proporcionando um conjunto de relações, símbolos e imaginários que os humanizam perante o conjunto da sociedade. Com o recurso à identidade b-boy, esses jovens põem em causa os estigmas que os caracterizam como potenciais criminosos, e passam a ser reconhecidos pelos seus talentos e qualidades. Deixam de ser favelados, pobrezinhos ou traficantes para serem vistos como bons dançarinos, integrantes de uma prestigiada cultura global. Ao dançarem em eventos e campeonatos saltam as “catracas simbólicas” que os querem numa posição subalterna e projetam uma visibilidade que os representa como potência e não mais numa situação de carência. Respeitados no circuito breaking carioca, os b-boys da Maré utilizam a subjetividade, imaginação e performance para desafiar simbolicamente relações de hegemonia, subvertendo o seu lugar na hierarquia social.

## 8.2 Noitada na Maré. O baile funk

Não há como abordar o break dance ou qualquer outra manifestação cultural em favelas do Rio de Janeiro sem falar sobre o funk carioca. Omnipresente nos espaços populares da cidade, o funk é a “voz da favela”, o estilo musical que permeia o lazer da juventude pobre e negra. Na Maré, ele estava em toda a parte: nas ruas, nos bares, nas casas, nos telemóveis, nas vozes dos moradores. O gosto pela música funk era tão massificador no bairro que não constituía um modo de distinção da juventude, indo ao encontro da reflexão de Livio Sansone sobre essa expressão musical no morro do Cantagalo (Rio de Janeiro):

“(…) gostar de música funk era uma coisa tão comum entre os jovens, que não caracterizava um subgrupo ou um estilo como tal”. (2007:178)

A influência do funk no espaço público ganha características de massa ao fim de semana, quando algumas ruas do bairro tornam-se palco de bailes que varam a madrugada. Nas favelas controladas pela facção Comando Vermelho, essas festas ocorrem três vezes por semana – sexta-feira e domingo no Parque União e sábado na Nova Holanda – e nelas participam entre mil a três mil pessoas, em sua maioria jovens dessas localidades. Todavia, há também bailes funk noutras favelas da Maré: morro do Timbau, Vila do João e Vila do Pinheiro. Espaço de diversão por excelência da sua juventude, os bailes funk da Maré são organizados pelo tráfico de drogas, o que condiciona as músicas tocadas. Letras com forte conteúdo erótico aliadas a outras que fazem a apologia do tráfico celebram o domínio desses grupos criminosos, cujos integrantes são descritos como heróis perante as arbitrariedades da polícia e das quadrilhas rivais. Apelidadas de “proibidão<sup>239</sup>”, estas músicas não passam nas rádios (a não ser em versões suavizadas), nem tampouco são comercializadas legalmente. Mas, na Maré, este tipo de funk é predominante, revelando que a influência dos grupos armados impõe-se, também, nas expressões lúdicas dos seus moradores.

O chamado “funk carioca” surgiu no contexto de declínio do movimento *black soul*, no

---

<sup>239</sup> O funk carioca, uma das maiores manifestações culturais de massa no Brasil, é complexo e diverso, não podendo ser resumido ao “proibidão”, uma das versões desse estilo musical. Há um grande número de mc's (Leonardo, Sandro, Dolores, Galo, entre outros) que se recusam a fazer canções com conotações claramente sexuais ou de apologia ao tráfico de drogas, priorizando composições que abordam o amor, as injustiças sociais, a alegria e as vivências do cotidiano. No entanto, as minhas atenções neste subcapítulo estarão centradas no “proibidão” devido à sua forte influência na Maré e à relação antagônica que a maior parte dos b-boys do bairro estabelece com o estilo.



início da década de 1980<sup>240</sup>, quando os bailes passaram a tocar uma sonoridade do tipo *Miami bass* próxima do rap, cuja batida é tecnicamente mais rápida, simples e direta. Inicialmente cantada “em inglês” (usava-se onomatopeias que imitavam palavras de língua inglesa), rapidamente passou a incorporar características locais determinadas pelo contexto cultural e musical brasileiro, e as letras ficaram exclusivamente em português (Vianna, 1997b). Se na década de 1990 os temas centravam-se no amor, na violência e na injustiça social, a partir de 2000 a componente de contestação foi praticamente expurgada e predominaram as letras com teor sexual e cunho jocoso. Tornou-se comum a realização de duas versões da mesma canção: uma mais branda, para passar nas rádios e outros circuitos oficiais, e outra proibida, cuja letra grosseira fazia constante menção à temática do sexo, das drogas e da violência, para ser tocada nos bailes funk organizados nas favelas e em outros bairros pobres do Rio de Janeiro<sup>241</sup>. A criminalização do funk ganhou contornos mais profundos neste período, quando os meios de comunicação passaram a difundir uma visão dos seus adeptos (funkeiros) como arruaceiros e bandidos. Esse linchamento mediático repercutiu-se em políticas que passaram a proibir os bailes funk nos espaços populares da cidade, a não ser quando realizados em casas de espetáculo, o que inviabilizava a participação de grande parte dos jovens das classes desfavorecidas. A consequência desse processo foi o aprofundamento da instrumentalização do estilo musical pelo tráfico de drogas, que passou a ser um dos principais promotores dos bailes nas favelas do Rio de Janeiro. A partir daí, as letras tornaram-se mais “pesadas” ao ganharem contornos “pornográficos” e servirem como meio para celebrar a coragem e as ações violentas perpetradas pelos traficantes locais, numa lógica de endeusamento da sua “identidade hipermasculina” (Zaluar, 2009:562).

Eram raros os b-boys da Maré que assumiam gostar de funk carioca. Antítese de tudo aquilo que a cultura hip hop simbolizaria, essa expressão musical encarnava um conjunto de imaginários e práticas que os b-boys queriam afastar das suas vidas. A maioria deles sublinhava as mensagens alienantes do “proibidão”, alheias a qualquer compromisso social

---

<sup>240</sup> A música popular negra contemporânea vinda dos EUA – nas vozes de James Brown, The Jackson Five, Kool and The Gang, entre outros – fez muito sucesso no Brasil, a partir dos anos 1970, quando um circuito de festas regadas a música soul e funk passou a agitar as noites cariocas: *black soul* ou *black Rio* (Vianna, 1997b).

<sup>241</sup> Chamados de bailes de comunidade, costumam ser realizados nas ruas ou em quadras desportivas e atraem maioritariamente moradores da própria favela e das suas adjacências. Lá, as brigas são praticamente inexistentes, dado o rígido controlo exercido pelo tráfico de drogas. Como explicado no capítulo três, existem outros dois tipos de baile funk: baile de corredor e baile normal.

com o público ao qual era dirigido: os habitantes das favelas.

*O funk aqui é esmagador, seja na Maré como em qualquer outra favela: tem um peso violento. (...) o funk carioca está conseguindo criar uma geração de moleques inconstantes. As músicas que passam nos media são light para caramba e com letras manieras. Mas, pô, você vai ver como é o funk na real, porque o funk mesmo é da favela (da comunidade). E quando você chega na favela você ouve tudo o que os media não coloca: palavrão adoidado, drogas e mais drogas, tráfico, sexo e excessos. Cada vez mais bota na mente da galera que tem que ser vagabundo mesmo, piranha [vadia] mesmo. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 7 de Outubro de 2010]*

Muitas das letras de funk “proibidão” reforçam a vinculação simbólica dos moradores às fações criminosas que dominam a região. Ao contrário do que ocorre com os jovens do breaking que circulam por todas as favelas da Maré, os adeptos do funk raramente frequentam bailes nas localidades controladas por bandos rivais. Não se sentem à vontade para lá irem, o que é evidenciado por inúmeras canções que hostilizam tanto as favelas em que vivem como os seus habitantes. O temor de serem acusados de “X-9” (informante) ou “alemão” (inimigo) e sofrerem um “esculacho” (agressão) fazia com que a maioria nem cogitasse essa hipótese, frequentando apenas os bailes de outras favelas quando estas também eram controladas pelas mesmas fações da sua área de residência. O medo de atravessar a fronteira não era imaginário, e afirmava-se quotidianamente através da massiva presença de armas, dos tiroteios frequentes e de um grande número de histórias e boatos mitigadores, quando não impeditivos, da liberdade de ir e vir dos seus habitantes. De modo a tornar mais claro os constrangimentos a que os residentes da Maré são submetidos, apresento uma das canções de maior sucesso nos bailes funk organizados em favelas do Comando Vermelho. A letra desta música deixa claro os riscos que um jovem da Vila do Pinheiro (favela dominada pela fação Terceiro Comando Puro) enfrentava caso pretendesse ir ao baile da Nova Holanda.

*Pois o papo é de amigo, eu falo só para tu.  
Alemão lá do Pinheiro, porra! Vai tomar no cú!  
Alemão lá do Pinheiro, porra! Vai tomar no cú!  
Pistola neles!  
É 700 por minuto.  
Pistola neles!  
Muita bala, muita bala!  
700 por minuto.  
Descarrega o pente todinho, descarrega o pente todinho, descarrega o pente todinho.  
Nada de tiroteio, a chapá tá quente, caô é o Comando [Vermelho]*

*Aqui na Nova Holanda a bala vai comer  
 Porque se mexer com nós, nosso bonde destrói.  
 Quem manda nessa porra: LC e o Motoboy! [gerentes do tráfico na Nova Holanda]  
 Alemão lá do Pinheiro!  
 Eu vou te explicar como é o investimento aqui na Nova [Holanda] do LC e do Motoboy  
 É desse jeitinho aqui.  
 Nós investe na bolsa, nós investe no crime e pelo certo nós fatura, pelo certo nós divide.  
 Tem que ver só a grossura do cordão de ouro virgem  
 A grossura do cordão é a grossura do calibre.  
**[Música, Alemão lá do Pinheiro]***

A investigação de Hermano Vianna (1997) conclui não existir, propriamente, uma identidade de dançarino de funk entre a imensa maioria dos frequentadores dos bailes, dada a efemeridade e fluidez com que aderiam ao estilo. O funk não contaminava outras dimensões da vida social desses dançarinos, e a relação desenvolvida com a música era descartável e superficial. Eram poucos os que conheciam os nomes dos artistas ou os sucessos musicais que, às vezes, sabiam cantar de cor, e muito menos aqueles que conheciam a história do funk carioca. O que os unia, no baile, não era tanto a paixão pela música ou a identificação com o estilo, mas o prazer hedonista de curtir uma festa com os amigos (Vianna, 1997b:105). Coloco a hipótese de que, entre os adeptos do funk, a identificação com o estilo de música é bem menos exigente do que entre os dançarinos de breaking da Maré, pois, aos participantes nos bailes, não se exigem tomadas de posição ou intensas fidelidades sobre o modo como essa expressão cultural deve ser apropriada<sup>242</sup>.

Embora a esmagadora maioria dos frequentadores dos bailes funk na Maré sejam jovens trabalhadores sem qualquer envolvimento com o “mundo do crime”, as simbologias, relações de poder e concepções de prestígio e respeito, obedecem, nessas festas, às lógicas valorizadas e legitimadas pelas quadrilhas do tráfico de drogas<sup>243</sup>. A resistência à sociedade dominante, representada pela imagem da polícia, é festejada pela afirmação do domínio das quadrilhas, responsáveis por “proteger a comunidade” dos desmandos daquela instituição. Reforçam, assim, a sua influência sobre os jovens ao utilizar o funk para vincular a sua ideologia e

<sup>242</sup> As normas existentes nos bailes da Maré não estão relacionadas com o estilo em si, mas com as imposições das quadrilhas do tráfico de drogas. As mais importantes são não glorificar as quadrilhas rivais e os territórios associados, não informar a polícia sobre os detalhes da organização dos bailes, não cortejar as namoradas dos bandidos e não brigar.

<sup>243</sup> Integrar a facção que domina algumas das favelas da Maré e exibir armas potentes constituem símbolos de poder e *status* que rendem não só benefícios financeiros, mas prestígio (real e imaginário) capaz de facultar sucesso com as mulheres, temor dos inimigos, respeito dos colegas, etc.

fomentar um determinado sentido de mundo legitimador da sua presença no seio da “comunidade” num contexto de vazio institucional<sup>244</sup>. Por isso, gostar do funk “proibidão” e ir aos bailes não pressupõem a identidade de funkeiro e, ao contrário do que ocorre entre os b-boys, relaciona-se com uma “celebração da auto-exclusão e da marginalidade” (Sansone, 2007:197). Para Weltom o “proibidão” exerce um forte efeito nas subjetividades juvenis, em especial na elaboração dos ideais de respeito e busca de realização pessoal.

*Hoje em dia qualquer criança de doze anos sabe o calibre da arma pelo barulho do tiro: “Essa foi de 7.62, essa foi de pistola”. Isso influencia muito porque as crianças quando crescem... Podem até ter o pai como herói, mas o herói dela vai ser também o bandido, o traficante, o dono da favela. As próprias letras do “proibidão” influencia nisso porque eles estão sempre colocando o tráfico lá em cima: “O dono da favela é o cara. Ele é o que pega mais mulher, tem mais dinheiro, é o que tem isso e aquilo outro, é o que faz acontecer”. Então a criança vai ouvindo isso, vai vendo o que se passa e tendo aquilo como exemplo”. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 21 de Novembro de 2010]*

A produção simbólica que rege estes bailes provoca em alguns jovens um certo fascínio pelas quadrilhas do tráfico (Piccolo, 2008:54). Há uma identificação estilística (roupas, cortes de cabelo, gírias, cordões de ouro, etc.) entre os frequentadores dos bailes funk e os traficantes locais, reforçada por letras que glorificam o “estilo de vida bandido” por meio da promiscuidade, banalização da violência e consumo de álcool e drogas. Todavia, a influência do funk nos jovens da Maré é muito mais complexa do que faziam crer os discursos moralistas, em que os participantes dos bailes são retratados como traficantes ou apoiantes incondicionais das redes criminais, reforçando a tese de que os moradores das favelas são coniventes com o tráfico<sup>245</sup>. Na tentativa de superar essas visões de senso comum, narrarei as minhas experiências num baile funk do bairro.

De forma geral, a identidade b-boy constrói-se em oposição ao funk carioca. Este é claramente o caso dos jovens do Ativa Breakers, cuja atitude frente a esse estilo é de completa rejeição. Apesar da forte clivagem, num contexto em que a falta de dinheiro limitava as suas

---

<sup>244</sup> Como discutido em capítulos anteriores, as políticas públicas na Maré eram precárias e insuficientes para suprir dignamente as necessidades da população, ao mesmo tempo que o caráter repressor e violento do Estado era sentido quotidianamente através de operações policiais truculentas, revistas humilhantes e discursos ofensivos por parte dos governantes.

<sup>245</sup> A submissão dos moradores ao tráfico de drogas não significa aceitação, o que é explicitado pelas constantes tentativas de “limpeza moral” que visam demonstrar à restante população o não envolvimento com essas redes criminosas (Machado da Silva, 2008:23). A “lei do silêncio”, que impera nas favelas, apenas evidencia o medo e a opressão a que os moradores são sujeitos quotidianamente, é um mecanismo de defesa diante de uma política de segurança pública ineficaz e pouco credível.

opções de lazer, um pequeno número de dançarinos (quase todos do subgrupo dos “antigos”) ia aos bailes funk da Maré para namoriscar e descontraír com os amigos.

*A gente vai ao baile por falta de opção porque aqui o que predomina é o funk. (...) Como eu não tenho dinheiro para ir para uma coisa melhor: “Olha, tem baile ali, bora lá!”. Fazer o quê?! As músicas não são as melhores do mundo, mas pô, dá para descontraír, não ficar na mesmice. Cada um tem seus gostos, mas falar, “o baile funk é a melhor coisa do mundo”, não é. [Lucas, 19 anos. Entrevista, 20 de Novembro de 2009]*

Incentivado por Weltom, um dos poucos b-boys da Maré que assumia gostar de funk carioca, combinei ir ao baile com ele numa sexta-feira após os treinos de break dance. Nesse dia, o ensaio na Tecno estava fraco, pois uma parte dos b-boys foi apresentar-se no concerto do rapper Marcelo D2, na Rocinha, juntamente com a crew GBCR. Sem música a rolar, pois o som de Duda não estava disponível, e com poucos participantes, o treino acabou mais cedo que de costume. Após jantar num restaurante do Parque União, segui com Weltom e Lucas pela “feirinha” da localidade, onde um conjunto diversificado de comerciantes expunha suas mercadorias (roupa, bijuteria, comida) em barracas improvisadas. Era grande o número de jovens e famílias que aproveitavam a fresca noite primaveril para conversar e passear nesse espaço, que abrigava uma praça com um pequeno palco – os concertos de forró eram frequentes – e vários restaurantes e bares à volta. Esse era um importante ponto de encontro e namoro entre os jovens mais novos (de 12 a 16 anos) da Maré, muitos dos quais não tinham autorização dos pais para ficar na rua até tarde ou ir aos bailes funk. Ainda não eram 22 horas quando fomos à casa de Weltom para eu guardar a minha mochila. As ruas estavam cheias e em “festa”, o que era normal para uma sexta-feira à noite. Motos e pessoas disputavam o mesmo espaço (o meio da rua) e circulavam de um lado para o outro, crianças brincavam, casais abraçados iam para a noitada e um grande número de jovens armados fixava-se ao lado de numerosas “bocas de fumo”, cujos traficantes por vezes anunciavam: “Olha o pó de quinze<sup>246</sup>!”. Vejo um jovem descer da moto com o fuzil pendurado no ombro para comprar algo para comer num boteco e, metros à frente, um Toyota Hilux mantinha-se estacionado cheio de jovens no seu interior com poderosas armas que, de tão grandes, saíam pelas janelas. Definitivamente, as noites de sexta-feira e Sábado são os momentos em que a presença ostensiva do tráfico de drogas é maior, quando o número de jovens armados na Maré

<sup>246</sup> Dose de cocaína no valor de 15 reais (cerca de seis euros e meio).

multiplica-se. Estávamos na rua Principal da Nova Holanda, há cerca de cem metros da fronteira com a Baixa do Sapateiro, território de uma facção rival. Mais à frente, um grupo de soldados do tráfico fazia a “contenção” – segurança da favela. Como eu estava de mochila, um utensílio comum entre os traficantes, Lucas chamou-me atenção para sair do meio da rua, pois não era incomum haver troca de tiros naquele local.

Após guardar minha mochila, fomos à casa de Fábio, no Parque União. Da laje do seu apartamento ouvia-se funk em alto volume, e um grupo de seis pessoas bebia cerveja, entre elas Sandro e a esposa. Conversavam sobre a performance dele e de Lucas no recente campeonato (BRADAM) em que tinham participado, quando foram eliminados logo na primeira batalha. Fábio criticava-os por não se terem esforçado suficientemente, não apresentando todos os movimentos que sabiam executar. Contrariado, Sandro assumiu que eles não tinham dançado bem, ao subestimarem os adversários e “guardarem movimentos” para a fase seguinte, o que acabou por não acontecer. No entanto, considerava terem dançado melhor que a dupla oponente, não concordando com a decisão dos juizes. Fábio dizia que eles deveriam dar sempre “tudo por tudo” na 1ª batalha, e o que viesse depois seria lucro. Russo, amigo dos jovens do grupo, não perdeu a oportunidade para criticar Sandro e Lucas, mostrando-se decepcionado com o desempenho da dupla. Começou a provocá-los, dizendo que teve vergonha de assistir à apresentação deles, e que ele próprio faria melhor. Sandro mostrou-se irritado, o que motivou Russo a troçar ainda mais, gerando um ambiente de galhofa em que todos riam.

Após acabar a cerveja, fomos para um conhecido bar da Nova Holanda, pois ainda era muito cedo para irmos ao baile. A rua estava tomada de mesas, cadeiras e pessoas em pé a beber e a conversar, ao som de uma poderosa aparelhagem sonora que tocava funk “proibidão”. Eram poucas as pessoas a dançar, mas algumas raparigas mais animadas punham-se de costas apoiando-se nas grades do bar como forma de arrebatar a bunda e rebolar melhor. Como vim a perceber nessa noite, esta forma erotizada de dançar funk era muito habitual entre as mulheres, que chegavam a tocar o chão com as mãos, mantendo as pernas esticadas e o ritmo cadenciado do rabo. Bebíamos cerveja e tentávamos conversar (o som estava muito alto), ao mesmo tempo que apreciávamos a forte diversidade de pessoas a se divertirem e o ritmo frenético de motas a ir de um lado para o outro. O grande número de

motas caras e de alta cilindrada contrastava com o contexto socioeconómico do bairro. Segundo Weltom, grande parte das motas eram roubadas, o que explicava a inexistência de matrículas (retiradas ou tapadas). Muitos dos donos não teriam qualquer associação com a criminalidade, mas aceitavam comprá-las apenas pela oportunidade de “desfilar” com uma mota topo de gama. Todavia, não podiam sair da Maré com elas, sob pena de serem pegos pela polícia e acusados de furto. Percebi que esta circulação era parte de um ritual de ostentação com vista à aquisição de prestígio.

Já passava da meia-noite quando retornámos à casa de Fábio. No caminho, fiquei impressionado com o grande movimento de pessoas no espaço público àquela hora. Os bares estavam lotados e tocavam uma variedade de estilos musicais em alto volume: pagode, funk, forró, tecno e brega (pimba). Um grupo de evangélicos distribuía materiais da igreja na rua, enquanto um deles louvava a “palavra de Deus” em cima de um altar improvisado com o auxílio de um microfone. A poucos metros, funcionava um importante ponto de venda de drogas onde traficantes faziam “negócios”, sob o olhar paciente de consumidores que aguardavam a sua vez para serem atendidos. Densamente povoada por uma heterogeneidade de populações, a “organização ecológica” (Park, 1973) da Maré incorporava sociabilidades e estilos de vida radicalmente distintos que, praticamente, roçavam-se, de tão próximos, nessa madrugada. Comentei com Weltom sobre o ambiente surreal, salientando que deveria ser difícil para quem é morador suportar tamanho ruído. Ele respondeu que estávamos na rua Principal, e que era uma sexta-feira à noite, não fazendo sentido reclamar do ruído. E afirmou com muito orgulho e excitação o facto de morar num local com tanta vida: “Como amo a minha favelinha, como eu amo a minha favelinha”.

De volta à casa de Fábio, discutimos assuntos vários (mulheres, música e trabalho) e bebemos o vinho “Solar de Espanha”, que mais parecia um sumo de uva azedo. Sandro e Russo comentavam o carro novo (Toyota Hilux) do “patrão” (chefe do tráfico) da Nova Holanda, imaginando o que fariam se tivessem um veículo daqueles. Enquanto falavam, os seus olhos brilhavam, evidenciando a atração que a “vida do crime” pode manifestar ao permitir certos luxos e esbanjamentos que, de outro modo, seriam improváveis. O estatuto privilegiado de que desfrutavam aqueles que ocupavam posições de chefia na hierarquia do tráfico de drogas era bastante visível na Maré, o que tornava a carreira criminoso parte

integrante do “campo de possibilidades” (e do imaginário) de qualquer jovem do bairro (Velho, 2004). Parte daqueles que aderiam à vida do crime não eram desconhecidos, mas amigos e familiares, pessoas com as quais cresceram juntos. Todos os b-boys do bairro tinham colegas que ingressaram no tráfico de drogas, um vínculo de amizade que se mantinha apesar dos estilos de vida contrastantes. Contudo, o afastamento entre eles era inevitável como explicou Weltom:

*Eu não vou julgar, mas também não vou menosprezar porque, querendo ou não, são meus amigos, e quem sabe uma conversa minha não consiga ajudar eles a sair dessa “furada” [roubada]. Não é porque são traficantes que eu vou deixar de falar com eles. (...) é difícil, muito raro a gente “parar” junto, porque eles estão sempre trabalhando no seu posto e eu também estou na correria. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 29 de julho de 2009]*

Já eram duas da manhã quando decidimos ir ao baile funk. Fábio ia trabalhar no dia seguinte e não podia acompanhar-nos, e fomos apenas eu, Weltom, Sandro, Lucas e Russo. Ao aproximarmos da rua onde estava a decorrer o baile, a música já estava altíssima e o movimento de pessoas intenso. Passámos a ter de andar uns atrás dos outros, e a primeira imagem que vi ao entrar no local do baile foi o rosto do Che Guevara estampado numa enorme bandeira de uma claque de futebol do Flamengo (Jovem Fla), pendurada no alto de uma casa. Atravessámos com dificuldade a multidão e, ao passar em frente às colunas de som, o eco das batidas era tão forte que senti a minha caixa torácica (e o meu coração) bater intensamente. Parecia que estava em transe: as batidas ensurdecedoras, as melodias eróticas e repetitivas, as pessoas a dançarem freneticamente quase coladas umas às outras e o inusitado espaço geográfico. Tudo isto contribuía para produzir uma certa confusão visual e sonora que, misturada com a cerveja e o vinho que eu tinha bebido, manifestava-se também noutros sentidos da percepção.

Assinalada com néon vermelho, a equipa de som “Cash Box” comandava a festa com dezasseis caixas de som (com dois metros de altura cada), acompanhada da frase junto ao dj “O Som Acima do Normal” em verde brilhante. O dj ficava atrás das colunas de som, em cujas extremidades cintilavam coelhinhas azuis, ao estilo Playboy. O baile ocorria numa rua residencial do bairro, e a música era tão alta que me parecia ser humanamente impossível os moradores conseguirem dormir. Decidimos fixar-nos numa das pontas da imensa massa humana, a uma certa distância das colunas. Mesmo assim era extremamente difícil estabelecer



uma conversa, e tínhamos que falar com a boca quase colada ao ouvido uns dos outros. A rua estava completamente tomada de gente, e a circulação de pessoas era incessante: os diversos “bondes” (grupos de amigos) andavam em fila com as mãos no ombro uns dos outros ao ritmo da música e, por vezes, aos saltos. De vez em quando, apareciam os “bondes do tráfico”, jovens que desfilavam no baile com armas de vários calibres apontadas para cima, numa postura de poder e intimidação. As pessoas desviavam-se rapidamente, abrindo passagem para os “soldados do tráfico” passarem. Embora muitos estivessem de vigília na “contenção”, os bailes constituíam os seus momentos de lazer por excelência, onde reafirmavam o seu estilo de vida marginal<sup>247</sup>. Durante o baile vi dezenas de jovens portando diferentes tipos de armas (pistolas, fuzis e metralhadoras), a maioria concentrada numa das esquinas onde várias “bocas de fumo” funcionavam em “pleno vapor”.

Calculei estarem aproximadamente duas mil pessoas no baile, a maioria jovens com idades entre 15 e 25 anos. Os rapazes estavam em maior número, apesar de as mulheres estarem bem representadas. A predominância de negros e mestiços não significava a ausência de jovens brancos, que perfaziam cerca de 1/3 dos presentes. A vestimenta no baile era bem informal, e entre os rapazes caracterizava-se basicamente pela moda desportiva e *surf wear*: bermuda e t-shirt. Metade deles estava de chinelo, enquanto os restantes calçavam ténis, constituindo os bonés, brincos, pulseiras e anéis acessórios generalizados. Menos frequentes, mas muito chamativos, eram os grossos cordões dourados (talvez fossem de ouro) que alguns traziam pendurados no pescoço, nomeadamente a “bandidagem”. A estética feminina era sinónimo de roupas justas e apertadas: calça jeans ou minissaias de tipo *skinny*, shortinhos curtos, tops e blusas justas acompanhada de sandálias.

As músicas que tocavam no baile eram sobretudo “proibições” de curta duração com letras muito repetitivas. Boa parte do conteúdo era bem vulgar, e as palavras mais repetidas eram: novinha, buceta (vagina), sexo, putaria, piroca (pénis). Outras letras faziam apologia ao tráfico de drogas e prestavam homenagens à facção que dominava o Parque União (Comando Vermelho) e às suas lideranças. A seguir reproduzo trechos de algumas canções ouvidas:

*“As novinha rebolou, rebolou.  
As novinhas, as novinhas...”*

<sup>247</sup> Muitos deles não podiam sair da Maré, pois eram procurados pela polícia, o que estreitava não só as possibilidades de lazer, mas também as suas “linhas de horizonte”.

*As novinha rebolou, rebolou.  
As novinhas, as novinhas...  
Dá piroca sem parar  
Rebolou, rebolou, rebolou, rebolou..”*

*“Aqui no Rodo a putaria rola solta toda a hora”  
Dj close tá tocando  
O baile está na cola  
Novinha está chegando”*

*“Eu estou no baile e estou chapando [embriagado ou drogado]  
Chapando daquele jeito  
Água de coco geladinho com whisky Red Label  
Red Label, Red Label, Red Label, Red Label  
Vai levanta a mão, Vai levanta a mão, Vai levanta a mão, Vai levanta a mão  
Eu estou no baile e estou chapando  
Chapando daquele jeito  
Água de coco geladinho com whisky Red Label  
Red Label, Red Label, Red Label, Red Label  
Trás os Red Bull e as pedras de gelo  
Bebida de primeira só no Comando Vermelho”  
**[Diário de Campo, 2 de Outubro de 2009]***

Quando a música entoava “vai levanta a mão” as pessoas faziam o gesto de uma arma (o polegar e o indicador abriam em forma de L) e colocavam as mãos no alto, ao mesmo tempo que se reproduzia musicalmente o som de tiros, numa espécie de culto das armas. Esta temática era uma das mais repetidas, e alguns dos refrões cantados diziam: “Levanta o cromado, levanta o AK” / “Eu quero ver o bonde levantando o seu fuzil” / “Bota o fuzil para o alto”.

Estávamos a dançar e eu notava que o modo como os b-boys movimentavam o corpo no baile era bem diferente de quando dançavam breaking, devido não só à exiguidade do espaço mas também à diferente musicalidade. Embora todos curtissem os bailes funk desde tenra idade, as suas trajetórias de dançarinos de break dance eram autónomas deste mundo. Na nossa frente alguns dançarinos faziam o “passinho menor da favela<sup>248</sup>”, movimentos aos que agregavam influências do funk, do frevo e do break dance. Sandro só ria, e desdenhava dos dançarinos cujos passos eram, aos seus olhos, fáceis e pouco complexos. Weltom passou a

---

<sup>248</sup> Esta dança surgiu no panorama do funk carioca em 2008, dando origem ao fenómeno da “Batalha do Passinho”, em que os dançarinos se desafiam mutuamente através de coreografias específicas. As novas tecnologias de informação, principalmente o *You Tube* e os telemóveis com câmara, cumpriram um papel determinante na disseminação do estilo, que chegou a ter um campeonato organizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 2011 (Sá, 2012).

imitar alguns dos seus movimentos, de modo a demonstrar que também sabia executá-los.

Num determinado momento ouvi um tiro, seguido rapidamente de outros dois. Destes últimos vi o clarão dos disparos a quarenta metros de distância. Fiquei um pouco apreensivo de que pudesse estar ocorrendo algum confronto entre fações rivais ou com a polícia, mas o grupo que me acompanhava disse para eu ficar relaxado: não seria preciso sair de onde estávamos. A música foi interrompida e, rapidamente, vários jovens de fuzil ou metralhadora em punho dirigiram-se para o local dos disparos. Após dez minutos sem som, o baile retomou a sua “normalidade”. No final do baile, soube pelo cunhado de Sandro e Weltom que um traficante teria atirado num morador que, supostamente, o tinha desrespeitado. Segundo ele, um jovem de mota atropelou um “soldado”, o que gerou uma discussão acesa entre eles. Após ameaças consecutivas do traficante armado, o jovem da mota desafiou-o: “Atira na minha cara se é homem então”. O outro não se fez de rogado e matou-o.

Quando a música voltou, todos dançavam como se nada tivesse acontecido, mesmo nós. A certa altura, um mc começou a cantar ao vivo músicas que abordavam as mesmas temáticas anteriores: sexo, armas, Comando Vermelho, violência, drogas, amigos e respeito. Numa das letras o refrão dizia “Tem que respeitar bandido”, numa clara alusão ao que tinha ocorrido momentos antes. Noutro som havia a seguinte mensagem: “Os fuzis estão nas mãos de quem sabe usar”. Assim que a sua performance acabou, a festa transferiu-se para uns trinta metros dali (ainda na mesma rua), e teve início a segunda equipa de som daquela noite: “Boladona”. Fomos para lá e posicionámo-nos num local confortável para dançar e observar as mulheres que passavam. Parte do ritual do baile funk era circular de um lado para o outro em “bondes” de amigos. As pessoas andavam quase em desfile, mostrando-se umas às outras. Outros ficavam parados a olhar o fluxo, dançando de forma comedida. Sandro disse para eu ficar tranquilo, pois eles conheciam as meninas que estavam solteiras. Explicou que se eu abordasse uma menina comprometida poderia sofrer represálias pesadas, principalmente se fosse “mulher de bandido”. Essa situação não era incomum, e muitos eram agredidos com paus e chutes por conta de ciúmes e desentendimentos. Respondi que só queria curtir o baile, mas ele insistia em querer apresentar-me umas amigas. Fomos um pouco mais para o meio da multidão, onde o cheiro a erva (maconha) estava forte, e encontramos uma amiga de Sandro (Juliana). Ela passou a dançar agarrada ora a ele ora ao Russo, roçando-se de frente e

rebolando até o chão. Às vezes um deles aparecia por trás e rebolavam agachados a simularem movimentos sexuais. O Weltom fez isso com uma menina (conhecida dele) que passou por nós: simplesmente pôs-se atrás dela, rebolando até o chão com ela. Finalizada a dança, a menina continuou o seu percurso como se nada tivesse acontecido. Estes movimentos extremamente sensuais integravam a coreografia dos bailes funk, eram performances lúdicas e de engate que não significavam, necessariamente, interesse (sexual ou afetivo) de uma pessoa pela outra, nem tampouco falta de respeito. De repente, Juliana olhou para mim e fez sinal para eu dançar com ela: rebolámos um em frente ao outro até ao chão.

Eram quatro horas da manhã quando decidimos ir embora. No caminho, encontramos o cunhado de Sandro com um amigo, contaram-nos o episódio dos tiros no baile. Posteriormente, esse amigo narrou um incidente ocorrido no restaurante onde trabalhava: um vaso gigante usado como enfeite partiu-se, e o patrão iria descontar o prejuízo no salário de todos os empregados. Perguntei se ele trabalhava na Maré, e ele riu ao dizer que não: “Se fosse na Maré já tínhamos resolvido isso há bastante tempo”. Referiu que daria um tiro no patrão caso a situação fosse no bairro, mas teve de “respirar fundo” para não enfiar a porrada nele em pleno restaurante. Despedimo-nos dos dois, e o grupo de b-boys acompanhou-me até a Avenida Brasil, onde aguardei na paragem a primeira das três conduções que me levaria até casa.

Fui ao baile funk na Maré outras vezes. Muitas das declarações dos b-boys sobre a cultura hip hop e o break dance só ganharam pleno sentido para mim a partir dessas experiências, quando tive consciência da real dimensão do impacto das quadrilhas criminosas nas sociabilidades e expressões lúdicas da juventude do bairro. Nos bailes funk da Maré, o “proibidão” idolatra as chefias do tráfico de drogas e o “estilo de vida bandido”, cujas fações servem de “emblemas identitários” para muitos dos seus frequentadores (Alvito, 2001:85). Difunde-se uma conceção de dignidade e respeito ligada à economia clandestina da droga, na qual valores, ideologias e crenças levam ao ápice a busca desenfreada por prazer e poder. Simultaneamente, exalta-se um “*ethos* guerreiro” (Zaluar, 2009:570) que banaliza a violência, ao tornar justificáveis as frequentes violações aos direitos daqueles que são vistos como “alemão”, “X-9” ou desrespeitadores das normas do tráfico. Exageram-se certos ideais de masculinidade como a honra, coragem, virilidade e força, enquanto características

imprescindíveis para segurar uma arma e enfrentar as fações rivais e a polícia. Nesse contexto, são acionadas categorias tremendamente promiscuas e machistas, muitas das quais atualizadoras da dominação simbólica do homem sobre a mulher. Embora os bailes funk da Maré possam ser vistos como um “grito de revolta” contra uma sociedade que criminaliza e subalterniza a sua população, esta expressão cultural reveste-se da tragicidade de estar imbuída de elementos culturais ligados aos grupos criminosos que ciclicamente a aterrorizam.

Na contramão da dinâmica estabelecida pelo funk “proibidão”, a apropriação do break dance fez com que os seus dançarinos se aproximassem de um conjunto de condutas e códigos associados à “cultura hip hop” antagônicos às influências destrutivas promovidas pelo tráfico de drogas. Num contexto em que a pobreza, a violência, o estigma e o déficit de oportunidades comprometem as expectativas e os percursos dos jovens na Maré, estratégias distintas são incentivadas na tentativa de superarem as incertezas da vida, auferirem reconhecimento e desfrutarem das alegrias da juventude.

### **8.3 “B-boys and b-girls came on let's dance.” Os campeonatos de breaking**

Para os b-boys da Maré os campeonatos de break dance são indissociáveis dos treinos. A persistência em enfrentar uma rotina de ensaios fatigantes – que lhes retira tempo às responsabilidades conjugais, escolares ou laborais – só adquire pleno sentido quando enquadrada no conjunto de eventos em que participam regularmente. Ter bons desempenhos nas competições e desfrutar de reconhecimento no circuito breaking carioca constituem recompensas inestimáveis, fazendo o “sacrifício” de treinar incansavelmente, ao longo de semanas a fio, valer a pena. Faziam questão de enfatizar que não treinavam exclusivamente para participar em campeonatos, mas por amor à dança. No entanto, é ao abrigo desses eventos que podem ser postos à prova enquanto dançarinos. Dançar isoladamente no bairro sem enfrentar a dura concorrência de outros b-boys do Rio de Janeiro não é suficientemente motivante para eles. As competições cumprem a função de pô-los em contacto com a imensa rede de praticantes de breaking da cidade (e do Brasil<sup>249</sup>), como também constituem a principal ferramenta para aquisição de *status* e prestígio entre b-boys e b-girls. Participar em

---

<sup>249</sup> Se há competições marcadamente regionais, em que são poucos os dançarinos de outros estados brasileiros, outras há de âmbito nacional (ou mesmo internacional) congregadoras de b-boys e b-girls de múltiplas regiões do país e do mundo.

campeonatos é uma experiência épica que guardam na memória com muito carinho e satisfação, dado serem festas de consagração da cultura hip hop em que os adeptos entram em contacto direto com as “energias vitais” celebradoras dessa pertença (Durkheim, 1968:603). Por isso, apresentações irrepreensíveis em eventos e vitórias nas competições são motivos de glória para eles, momentos inesquecíveis que lhes dão a sensação de serem queridos e admirados no âmbito de uma cultura prestigiada internacionalmente. Os troféus ganhos nas competições são guardados como relíquias por muitos deles, objetos sagrados que simbolizam essas alegrias e conquistas.

*Esse troféu é o que mais gosto porque foi o primeiro que eu ganhei. Tinha acabado de fazer um ano de dança, e foi no campeonato do Reis, chamado “Batendo de Frente”. Foi ali que eu percebi que tinha potencial para a dança. (...) Esse aqui foi o troféu que obtive em Petrópolis “Duelo Imperial”. Foi legal porque na modalidade “seven to smoke” o Rick ganhou, e na modalidade de dupla eu e o Túlio ficámos em 1º lugar. Quando a gente chegou lá todo mundo estava criticando a gente, e quando a gente ganhou continuavam todos a falar da gente. E foi meio que uma conquista porque ninguém nos conhecia lá. (...) Esse prémio “Fazendo a diferença para cultura hip hop” do Rio de Janeiro a Maré ganhou. Simbolizou a gente por estarmos seguindo mesmo a cultura (até em lance de “fundamentos”) e estarmos levando a ideologia para a frente, vivendo a “parada” [cena]. [Duda, 20 anos. Entrevista, 15 de dezembro de 2010]*

Os dançarinos da Maré são participantes ativos do circuito breaking carioca, cujos eventos e campeonatos alargam-se para outras cidades do estado. Sempre que podem fazem questão de ir também às competições fora do estado do Rio de Janeiro, principalmente a Minas Gerais e São Paulo, onde o estilo de dança é mais forte. Na maioria das vezes, eles vão a esses eventos enquanto concorrentes, embora alguns deles já tenham ido como jurados, palestrantes ou meros observadores. No período em estive a fazer trabalho de campo, acompanhei os dançarinos tanto em campeonatos e encontros no Rio de Janeiro – Bradan (Madureira), Hutúz (Lapa), Original Breaking Jan (Tijuca), Session XV (Centro), GBCR (Rocinha), Inércia Inversa (Maracanã) – como noutras cidades: AKO Dance (Niterói), Master Crew (São Paulo). No entanto, o leque de eventos em que estes jovens participaram durante minha pesquisa na Maré foi bem mais amplo, abrangendo também outros bairros do Rio de Janeiro: Estácio, Bonsucesso, Zona Portuária, Vila Isabel, Engenho de Dentro, Vigário Geral, Vidigal, Botafogo, Copacabana. E alargando-se a outras cidades: Caxias, Nova Iguaçu, Belford Rocho, São Gonçalo, Petrópolis (no estado do Rio de Janeiro), Belo Horizonte e Juíz de Fora (no

estado de Minas Gerais).

Se os treinos de breaking fazem parte das rotinas diárias dos dançarinos da Maré, os campeonatos em que participam são situações extraordinárias, momentos rituais transformadores das gramáticas espaciais e temporais (DaMatta, 1997a:37). A ida a esses eventos, por si só, já é motivo de grande excitação entre eles, que passam a conhecer novos territórios e dançarinos. São festas em que o culto de eleição é o hip hop, dado sustentarem um conjunto de crenças, sociabilidades e práticas associadas a essa “cultura”. De facto, as interações e performances nos eventos de breaking são mediadas por uma “definição comum da realidade” (Schultz, 1979), que torna inteligível e organizada a vasta gama, aparentemente caótica, de gestos, mímicas, posturas e movimentos feitos pelos dançarinos. Amplificadas pelo ritmo da música e balanço dos corpos, as emoções vividas nessas festas são tão fortes que chegam a suscitar estados de “efervescência coletiva, às vezes mesmo de delírio” (Durkheim, 1968:547). Para Durkheim, há muitas semelhanças entre as festas e as cerimónias religiosas. Ambas têm o efeito de fortalecer os laços entre os participantes, suscitar estados de êxtase coletivo e incitar à transgressão das normas socialmente aceites. A festa reabastece o indivíduo de energia para a vida quotidiana – marcada por tensões e constrangimentos vários –, ao mesmo tempo que reafirma as crenças grupais e o sentimento de pertença a uma dada coletividade<sup>250</sup> (Idem). O paralelo entre as festas breaking e as cerimónias religiosas também foi salientado por um dos dos b-boys da Maré:

*O breaking é algo meio que religioso se a gente parar para pensar. Tem uma influência africana muito forte. Começa por ser uma roda, e roda de pessoas você vê em muitas outras coisas espirituais. Eu acho que isso já mexe com outro plano, sei lá... É a minha visão, sabe. Fora que quando você dança você não sabe quem está te olhando, mas você está ali. Você não está dançando para ninguém te olhar, mas para você. Você sabe que treinou, sabe que se esforçou muito para estar ali acertando [os movimentos]. Tem todo um ritual, o breaking é meio místico. [Rick, 19 nos. Entrevistado, 18 de setembro de 2010]*

Nas batalhas (ou rachas) de breaking o vínculo à crew constitui o elo de ligação mais significativo na formulação das alianças e rivalidades entre os dançarinos. Quando estão em roda defendem-se uns aos outros através de performances que simulam atos de extrema violência e intimidação. Nessa teatralização transgridem normas sociais que, noutros

---

<sup>250</sup> Na mesma linha de pensamento, DaMatta entende tais ritualizações (nas ditas sociedades complexas) como momentos de passagem dos indivíduos a “seres exemplarmente coletivos” (1997a:41).

contextos, acarretariam, inevitavelmente, brigas e conflitos reais. No entanto, a jocosidade, agressividade e obscenidade imbuídas nas performances dos dançarinos não transpõem as fronteiras da representação, são transgressões consentidas dentro da situação ritual das batalhas de breaking. Mais do que evidenciar rivalidades entre as crews de dançarinos, as batalhas em rodas ou campeonatos reafirmam crenças grupais e um estilo de vida comum, constituindo-se como um ritual unificador e de caráter inclusivo.

A vivência do tempo altera-se nessas festas, dado escapar às rotinas que estabelecem (e fixam) pontos de referências e temporalidades ordinárias. Nos campeonatos e, principalmente, nas batalhas de breaking propriamente ditas tudo é muito rápido e intenso, existindo uma certa dose de imprevisibilidade. A adrenalina desses eventos torna obsoletas a maior parte das unidades de medida temporal existentes, constituindo-se os segundos as ferramentas mais eficazes (DaMatta, 1997a:38). De facto, nas rodas como nos rchas (batalhas), a entrada de cada b-boy ou b-girl não pode ser medida em minutos, muito menos em horas, pois as performances possuem uma duração média de trinta a quarenta segundos. São coreografias treinadas até à exaustão, cuja excelência está em fazer o público e os outros dançarinos perderem o fôlego: de surpresa, de êxtase, de felicidade.

Com o objetivo de aprofundar algumas das ideias aqui tratadas, vou deslocar a discussão e o olhar para um evento de breaking que presenciei, trazendo a “lume” algumas das experiências e situações mais significativas.

Encontrei-me com Duda, Janaína e Bia (amiga dos dançarinos) na Maré para irmos ao *Original Breaking Jam*, evento de break dance organizado por Luck e alguns b-boys da sua crew GBCR. O campeonato ocorreria no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, localizado no bairro da Tijuca, e teria início a meio da tarde. No entanto, fomos mais cedo para apoiar Luck naquilo que fosse necessário. A mochila de Duda estava cheia de roupas, sobretudo t-shirts, para serem trocadas ao longo do evento à medida que as ia encharcando de suor<sup>251</sup>.

Assim que lá chegamos, cumprimentámos Luck e outros b-boys, e fui apresentado a alguns dançarinos, entre eles Fabrício, b-boy da crew CO4, de Minas Gerais. Sendo considerado uma das pessoas mais conceituadas nessa matéria, ele ia fazer uma palestra

---

<sup>251</sup> Duda chegava a ir para campeonatos com oito t-shirts diferentes, algumas delas com as inscrições das crews a que pertencia (Ativa Breakers, GBCR e Atari Funkerz) e dos campeonatos em que já tinha participado, o que constituía um modo de afirmar o seu *status* no circuito breaking da cidade.



(*workknowledge*) sobre a história do break dance. Entretanto, fomos buscar algumas telas que decorariam o evento e, durante o trajeto, Duda não parou de colocar questões a Fabrício sobre aspectos relacionados com o estilo. Este último explicava a Duda que o break dance, nos seus primórdios, era uma dança completamente informal, não existiam “fundamentos” nem um modo legítimo de apropriação: os passos eram criados espontaneamente no compasso de uma dança que estava a “desabrochar”. As controvérsias sobre a performance no break dance, tal como as discordâncias a respeito da sua origem, só passaram a existir quando algumas das principais crews dos EUA – *Rock Steady Crew*, *New York City Breakers* e outras – tornaram-se “escolas de breaking”. Na década de 1980, houve uma explosão do estilo em todo o mundo, quando alguns b-boys dessas crews perceberam que poderiam ganhar dinheiro com a dança.

*A partir do momento em que eles perceberam que poderiam ganhar dinheiro com o break dance, houve uma série de brigas sobre o modo legítimo de apropriar o estilo entre as várias crews dos EUA. [Fabrício, 19 anos. Diário de Campo, 28 de março de 2010]*

Fonte de riqueza para alguns dançarinos, o “capital conhecimento” passou a ser razão para disputas de legitimidade, o que restringiu o acesso à informação daqueles que estavam a ingressar na dança. Esta seria circunscrita aos membros da crew, considerados os legítimos representantes do break dance, tornando o acesso à informação bem mais difícil<sup>252</sup>. Também naquela época grande parte das informações sobre o estilo só era transmitida oralmente, num processo repleto de imperfeições e adaptações. A metáfora do “telefone sem fio” foi usada por Fabrício para explicar as constantes deturpações sobre a história do break dance, fenómeno agravado pela inexistência de organizações ou porta-vozes oficiais dada a sua informalidade. Agora, dizia ele, grande parte desses obstáculos foram superados, dada a evolução do break dance estar registada em livros, documentários e fotografias. O estudo da cultura hip hop era incentivado por Fabrício, um cuidado que todos os b-boys deveriam ter pois, como dizia: “a sua história não foi criada ao sabor do vento”.

Após levar as telas para o Centro Coreográfico, fomos almoçar a um boteco do bairro. Conversei com duas b-girls da crew GBCR sobre os motivos do reduzido número de raparigas

<sup>252</sup> Segundo Fabrício, a atitude de partilhar o conhecimento não era tão generalizada como na atualidade. No presente, há um conjunto de princípios éticos associados ao 5º elemento (conhecimento) da cultura hip hop que incentiva os b-boys mais experientes a transmitirem às novas gerações tanto as técnicas do break dance, como um conjunto de informações associadas ao estilo..

a dançar break dance. Segundo elas, a plasticidade masculinizada dos movimentos não seria atraente para a maioria das mulheres, uma opinião que estaria a mudar com a crescente exposição do “modo feminino de dançar”. Salientavam que deter uma experiência desportiva anterior facilitava muito o aperfeiçoamento no estilo, exigente de flexibilidade, destreza e força. Em geral, aquelas que não tinham um “capital inicial desportivo” evoluíam na dança bem mais lentamente, o que motivava o abandono precoce (Wacquant, 2002:26). Quando interrogadas sobre se haveria machismo no circuito do break dance uma delas negou veementemente:

*Eu acho que não há machismo, não no meio onde estou. Eu digo as coisas que eu vivo, como poderei dizer que há machismo se eu não vivo essas experiências?! [Diário de Campo, 28 de março de 2010]*

De volta ao Centro Coreográfico, muitos dos b-boys da Maré já tinham chegado: Rick, Túlio, Rafa, Bião, Renato, Bruce, Wallace e outros. Nenhum dos “antigos” b-boys compareceu ao evento. Pagámos cinco reais de entrada (cerca de dois euros) e aguardámos na receção a abertura do salão onde o campeonato decorreria. Dezenas de dançarinos já tinham chegado e aproveitavam o momento para cumprimentar amigos e conhecer novos praticantes. O colorido das suas roupas chamava a atenção, reforçado por múltiplos acessórios associados ao estilo: bonés, ténis, lenços, cordões, coletes, gorros, joelheiras e óculos de aro largo. Era evidente que os jovens queriam fazer-se notar como b-boys ou b-girls, e esses emblemas identitários constituíam o meio pelo qual poderiam ser identificados enquanto tal. Uns tinham a inscrição da sua crew estampada na t-shirt que vestiam, outros traziam a alcunha nalguma peça do vestuário: o boné de Rick, por exemplo, estava grafitado com o seu nome. De formato mais quadrado e com aba plana, os bonés entre os dançarinos eram de uso generalizado, enquanto uma minoria optava pelo lenço na cabeça, como o Túlio. Todos calçavam bons ténis, cujas marcas mais comuns eram: Adidas, Nike, All-Star e Puma. Metade dos jovens trajava jeans ou fato treino, enquanto a outra metade vestia bermudas compridas que terminavam abaixo do joelho, o importante era serem confortáveis para não atrapalharem a execução dos movimentos.

As portas do salão, enfim, abriram-se. Entrámos num recinto amplo, em formato retangular, cujo chão de tábuas de madeira foi bastante elogiado pelos participantes, capaz de

albergar mais de duas centenas de dançarinos. Num dos cantos havia uma pequena arquibancada para os expectadores, enquanto na outra ponta figurava a mesa do dj e uma faixa com o nome do evento: *Original Breaking Jam*. Ao lado do dj vários *boombox* enfeitavam o espaço e eram vendidos pelo b-boy Baylah, um dos organizadores. Duas competições de *seven to smoke* estavam programadas: na primeira só valeriam os movimentos de *footwork*, enquanto na segunda seriam apenas os passos de *toprock*. Para finalizar, batalha-show<sup>253</sup> entre b-boys de Belém (capital do estado do Pará) e do Rio de Janeiro. Com a exceção dos dançarinos de Belém, membros da crew Estilo de Belém, todos os participantes nas competições seriam escolhidos por jurados (não identificados) nas rodas que decorreriam ao longo da tarde<sup>254</sup>.

A música passou a invadir o ambiente. Uma grande roda foi aberta, onde os b-boys começaram a disputar acirradamente o privilégio de dançar. Pelo microfone, os organizadores tentavam acalmar as hostes, dizendo que não queriam ver batalhas nas rodas. Também pediam para estas terem o formato de “meia-lua”, de modo a que os expectadores, na arquibancada, pudessem visualizar os movimentos dos dançarinos. Diferente das batalhas que, como o próprio nome indica, assumem o tom de lutas simuladas, nas rodas privilegia-se a confraternização dos b-boys através da dança. Todavia, a intensa competitividade tornava aquela roda um confuso “campo de batalha”. Os corpos balançavam, as caretas, gestos e expressões faciais simulavam ora agressividade ora jocosidade, numa série de performances que competiam pelo estatuto simbólico de melhor dançarino. Muitas vezes, entrava mais de uma pessoa no meio da roda, o que ocasionava uma contenda só resolvida quando um deles recuava e deixava o outro dançar. Imediatamente, revelaram-se complexas redes de alianças e rivalidades entre os dançarinos, evidenciadas pelo incentivo a uns, censura a outros. Os jovens da Maré apoiavam-se mutuamente, amparando as performances uns dos outros na roda: aplaudiam, faziam gestos de encorajamento e gritavam elogios. Quando algum jovem desafiava um deles durante a dança, com gestos ou expressões de intimidação, todos eles uniam-se para desestabilizar o adversário comum. Colocavam em cena uma vasta gama de mímicas, expressões de deboche e acenos como forma de apontar os erros e desqualificar a

<sup>253</sup> Nas batalhas-shows não há juízes a atribuir um vencedor, e o único objetivo é o espetáculo em si.

<sup>254</sup> Esta metodologia, pouco usual nos campeonatos, teve como propósito juntar o maior número de dançarinos do Rio de Janeiro, dada a seleção ser feita no próprio evento. Em geral, os competidores são convidados pela organização ou participam em batalhas seletivas na tentativa de se qualificarem para o campeonato.

performance do outro: dedo em riste, sorriso irônico, gritos e zombarias várias. Numa dada altura, Duda e outro b-boy entraram ao mesmo tempo na roda, empurrando-se mutuamente. De forma a marcar o território, Duda começou a dançar e, na quebrada da música, fez um *freeze* deitado, em que com uma das mãos simulava uma masturbação. O gesto obsceno era claramente direcionado ao seu oponente, e os gritos de regozijo não se fizeram esperar. Túlio era quem mais apoiava Duda, gritando às gargalhadas o nome da crew a que ambos pertenciam: “Isso é Ativa Breakers mané, é Ativa Breakers mané!”. Nem assim a disputa ficou resolvida e ambos “lutavam” no centro da roda. Até que Duda cruzou os braços, intimidando-o e fazendo-o recuar. Olhos nos olhos do seu oponente, Duda fez uma sequência de movimentos (*toprock* e *footwork*) para provar a sua superioridade enquanto b-boy, concluindo com um elaborado *freeze*.

O clima na roda estava “quente”, mas chegou ao rubro quando uma música, famosa entre os dançarinos, começou a tocar. Nessa altura, todos entraram na roda aos saltos e empurrões com poses e movimentos explosivos, numa catarse que mais se assemelhava às rodas de *mosh*, frequentes entre os adeptos de hardcore ou punk-rock. Os seus rostos emanavam uma alegria genuína, evidenciando que a violência encenada de muitos dos seus gestos em roda era um ritual que celebrava o convívio, a amizade e a pertença deles à mesma cultura urbana. Ou seja, a agressividade entre os dançarinos era de caráter essencialmente teatral, um modo de se divertirem e festejarem afinidades, no âmbito de uma festa de homenagem à cultura hip hop. Eram performances espetaculares cuja agressividade era parte integrante de uma situação ritual específica que operava no contexto de uma mesma “província de significados”. (Schutz, 1979). O conjunto de códigos, estéticas, posturas, gestos e movimentos realizados em roda tinha o “corpo como epicentro” (Ferreira, 2011:270), e a sua compreensão comum permitia que, após tensas disputas e provocações, os dançarinos se abraçassem e as brigas fossem raras. “Partilhar o sentido em jogo” era fundamental para poder entrar nessas interações (Agier, 2011:89), quando se viviam momentos liminares de inversão e perversão do quotidiano, no contexto de um mundo imaginário comum.

Nos momentos iniciais do *Original Breaking Jam*, apenas os melhores dançarinos tiveram a oportunidade de dançar no interior da roda, dada a intensa competitividade. Duda e Túlio eram alguns dos b-boys mais respeitados do evento, com moral suficiente para enfrentar a

dura concorrência e entrar na roda várias vezes. De forma a democratizar o acesso à roda, a organização incentivou a formação de outras, abrindo espaço para que dançarinos menos experientes também pudessem participar. Instantes depois, seis rodas figuravam simultaneamente no salão, uma delas só com adeptos de *locking* e *popping*. Os jovens fluíam de uma roda para outra, o que dava um caráter altamente instável às formações: uma roda altamente competitiva poderia esvaziar ou desaparecer de um momento para o outro. O evento prosseguia há mais de uma hora, quando a organização anunciou que os jurados iam começar a percorrer as várias rodas para selecionar os participantes das futuras competições.

Estavam no evento dançarinos de vários bairros do Rio de Janeiro e de outras cidades. O b-boy Baylah passou a assinalar pelo microfone as crews representadas e a sua procedência: Copacabana, Tijuca, Complexo do Alemão, Maré, Jacarepaguá, Campo Grande, Caxias, Niterói, São Gonçalo, Petrópolis, Belo Horizonte, Belém do Pará, entre outras. Estavam cerca de 200 pessoas, a grande maioria dançarinos. A desproporção entre b-boys e b-girls era grande, cerca de sete a oito rapazes para cada rapariga. Os participantes eram muito novos e tinham uma média de idades entre 18 e 20 anos<sup>255</sup>. Embora a mescla de tons de pele fosse preponderante entre os dançarinos, os jovens negros estavam em minoria: cerca de 1/3.

Subitamente, as rodas cessaram e teve início o *worknoledge* de Fabrício. Ele abordou a história do break dance e do hip hop, tal como o papel de alguns personagens centrais (como o Kool Herc) na emergência desta cultura urbana. Destacou o contributo dos latinos na evolução do breaking, nomeadamente dos porto-riquenhos (e seus descendentes), e o modo como os b-boys criaram uma indumentária própria. Grande parte da sua intervenção focou-se na vestimenta dos b-boys, desde a influência desportiva (basquetebol e basebol) até ao modo como algumas marcas (Adidas e Puma) tornaram-se emblemáticas para os dançarinos. Tal ênfase demonstra a centralidade das questões estéticas e de consumo na afirmação do estilo b-boy, cujo complexo de imagens (roupas, ténis, bonés, penteados) e desempenhos corporais (dança, gestos e posturas) constituem recursos determinantes para exprimir a pertença. Como explicou Fabrício na palestra:

*Não me visto assim para ser um b-boy, mas porque sou um b-boy. Gosto de pôr um fat lace*<sup>256</sup>,

<sup>255</sup> Os jovens da faixa etária que ia dos 12 aos 15 anos eram bem mais numerosos do que aqueles que se aproximavam (ou ultrapassavam) os trinta anos de idade.

<sup>256</sup> Muito utilizado entre os b-boys, os *fat laces* são atacadores mais grossos usados nos ténis, geralmente de

*um boné ou calças largas porque me faz sentir bem comigo mesmo, me faz sentir quem eu sou.*  
**[Fabrício, 28 de março de 2010]**

Vestir roupas associadas ao estilo b-boy ultrapassa, em muito, a excelência da qualidade para a prática da dança: é um símbolo de pertença e integração que serve de matéria-prima para criar “narrativas de auto-identidade” (Guiddens, 1995:75). O uso de uma determinada “fachada grupal” é um modo de comunicar sentimentos, invocar gostos e exteriorizar um estilo de vida específico, permitindo aos seus membros forjar afinidades e cumplicidades em comum (Pais, 2003:115). É um meio de reverenciar simbolicamente a cultura juvenil que integram e criar distinções em relação a outros jovens, satisfazendo a ambição de protagonismo e de se revelar ao mundo. Neste processo, o corpo é um suporte essencial como revela Vítor Ferreira:

“(…) é através do corpo que os jovens se experienciam e experimentam o mundo enquanto pessoas autônomas, se representam e se apresentam ao mundo social enquanto indivíduos singulares.” (2011:267)

No final da apresentação, Fabrício falou sobre o *feeling*, propriedade exclusiva daqueles que são os verdadeiro b-boys, e não apenas os que se vestem enquanto tal. Embora muitas pessoas saibam fazer movimentos de breaking, poucas seriam capazes de sentir a vibração e nutrir os sentimentos proporcionados pela dança. Tampouco são muitos os b-boys que conheceriam a história do estilo e se interessariam pelos seus “fundamentos”. A palestra de Fabrício constituiu um bom exemplo do modo como um conjunto de imaginários e referências são mobilizados no interior do circuito de break dance e da importância dos membros mais experientes para o incentivo de uma determinada leitura desse “mundo cultural”. Este atua em sintonia com a ideia de “comunidade imaginada” (Anderson, 1983) ao conferir às pessoas e grupos dispersos, espacial e historicamente, identidades, mitos de origem, símbolos e sentidos de vida comuns (Appadurai, 1990).

A seguir, o espetáculo de um rapper animou o público. As competições do evento estavam prestes a começar, e o suspense sobre quem seriam os selecionados subiu de tom. Antes de anunciar os resultados, o b-boy Baylah fez questão de reiterar alguns dos princípios do

---

cores berrantes. De acordo com Fabrício, esta moda foi criada nas cadeias. Como os prisioneiros eram impedidos de andar com os atacadores dos ténis – poderiam ser usados para enforcaram a si próprios ou os seus inimigos –, passaram a fazê-los com as tiras das calças e das bermudas, de modo a estarem mais apresentáveis nos dias de visita.

breaking:

*É importante saber que o breaking sempre vai ser dança: toprock, footwork. Tem que dançar galera, tem que sentir a música. Isso realmente é a dança. Se você for entrar numa roda, fizer um passinho só e achar que já é um b-boy não vale de nada. Vamos procurar estudar as bases, os fundamentos. A gente só pode evoluir assim, senão o Rio de Janeiro vai ficar atrasado para sempre. Alguns vão evoluir, mas outros vão ficar para trás. O tempo de dança não quer dizer nada, tem gente que tem um ano de dança e está muito bem, tem gente que tem dez anos de dança e está muito ruim ainda. Isso para mim não é ser b-boy. [Baylah, 28 de março de 2010]*

O discurso de Baylah vinculava certas representações sobre o break dance que funcionavam como estratégia de legitimação de um modo específico de apropriar esta prática cultural, à semelhança do que ocorria em certas disputas entre os b-boys da Maré. Nas suas palavras, subentendia-se uma censura aos dançarinos que privilegiam os *power moves* e esqueciam aquilo que é primordial entre b-boys: dançar. Segundo ele, o virtuosismo de um b-boy está em sentir a música e conseguir expressar esse sentimento através das bases que compõem o universo da dança, os chamados fundamentos: *toprock*, *footwork* e *freeze*.

O break dance só pode ser compreendido “glocalmente”, na medida em que há uma intensa mistura entre elementos globais e locais, cujas combinações resultam em arranjos culturais contextuais. O recurso às novas tecnologias de transporte e comunicação complexificaram ainda mais este processo, ao facilitar o acesso à informação e o contacto entre pessoas de partes longínquas do globo, naquilo que Marc Augé designou “estreitamento do planeta” (2005:30). Mediadores por excelência de um circuito de produção e consumo “glocal”, Baylah e Luck (organizadores do *Original Breaking Jam*) são atores centrais na definição do entendimento sobre o breaking no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo que acedem a um vasto conjunto de informações sobre o estilo, também as selecionam, reinterpretam e difundem. Atuam como “guardiões” desta comunidade de sentidos, ao recusarem aquilo que consideram contrário à “essência” do break dance e promoverem narrativas culturais compatíveis com o ideal de originalidade. Tomam como verdade incontestável um conjunto de memórias e imaginários, elementos performáticos, históricos e simbólicos, que “resgatam” com o objetivo de representar e delimitar o break dance<sup>257</sup>. Por outro lado, servem de intermediários da prática cultural, pois definem (e legitimam) o modo como as múltiplas

<sup>257</sup> O caráter internacional desta dança sobressaía no seu discurso, que valorizava lugares distantes como o Bronx e enaltecia os personagens míticos associados ao estilo, quase todos norte-americanos.

combinações entre os planos local e global podem operar, estabelecendo normas e limites ao processo de hibridização. O discurso de Luck é exemplar de algumas destas ideias:

*O hip hop pega a cultura do local e engloba dentro da cultura hip hop: no breaking, no rap, no graffiti, no dj. Por exemplo, o pessoal no Japão dançando tem a característica de lá, no Brasil temos a característica daqui. (...) E aqui no Brasil a gente mistura maracatu, jongo, samba, coco. Então a gente traz a nossa cultura para a cultura hip hop, sem perder a essência, e apresenta para o mundo. [Luck, 42 anos. Entrevista, 28 de março de 2010]*

Os mediadores são fundamentais para conferir visibilidade ao estilo. Ao circularem entre múltiplos bairros e grupos sociais, difundem o breaking pela cidade, ao mesmo tempo que criam instâncias de mediação: organizam eventos, dão aulas de dança, promovem palestras e workshops, etc. Eles têm a capacidade de reinterpretar o break dance e impor uma determinada visão legítima sobre o estilo, espalhando para uma legião de seguidores histórias, crenças e éticas sobre a dança, num processo que fomenta a coerência coesão entre eles.

Os b-boys da Maré comemoraram ao saber que muitos tinham sido selecionados para as competições. Túlio iria representar o Rio de Janeiro na batalha-show contra Belém, Duda e Rafa participariam do *seven to smoke* (versão *toprock*), enquanto Rick concorreria na versão *footwork*. Esta última iniciou-se com uma fileira de seis jovens em frente a Caléu, b-boy que teria o privilégio de estar na dianteira. A primeira batalha começou de modo muito amistoso, pois tanto Caléu como Rick eram da mesma crew, a Atari Funkerz. Rick foi o primeiro a dançar e, após rápidos movimentos de *toprock*, desceu para o chão numa performance que agregava cruzamentos de pernas, giros sobre o próprio corpo, contorções e cambalhotas difíceis de entender e descrever<sup>258</sup>. Trinta segundos depois, foi a vez de Caléu. Mais ousado nos movimentos (fez um giro de cabeça e finalizou com um *freeze*), os juízes deram-lhe a vitória por unanimidade. Caléu venceu outras três batalhas, perdendo a subsequente. Quando Rick voltou ao “ringue” imprimiu uma maior agressividade aos movimentos, conseguindo vencer a batalha. No entanto, já era tarde demais e Caléu sagrou-se vencedor dessa competição por ter o maior número de vitórias.

O segundo *seven to smoke* iniciou-se com a batalha entre os b-boys Duda e Tuca. Recorrendo a múltiplos repertórios de *toprock*, auxiliado por poses de efeito e mímicas, Duda não teve dificuldade em vencer a batalha e ocupar a dianteira. De óculos escuros, calças de

---

<sup>258</sup> O evento foi filmado por mim. Sem dúvida, grande parte das descrições sobre as performances dos dançarinos perderia em clareza e detalhe se apenas utilizasse as minhas anotações de campo.



ganga e t-shirt por dentro das calças para evidenciar a fivela do cinto (trazia o nome da crew GBCR), Rafa pôs os braços atrás das costas numa pose de deferência. Estava a interpretar, claramente, um personagem e, assim que a música começou, caminhou de modo gingão em direção a Duda. Este fez menção de andar para o lado, sendo logo travado por Rafa que apontou para o chão como forma de indicar o local onde ele deveria estar durante a sua apresentação. Duda não aguentou e riu com a cena de intimidação, tal como muitos dos espectadores. Magrinho e de ar franzino, Rafa começou a dançar em conluio perfeito com o ritmo da música, cuja cadência de salsa lhe permitia imprimir um maior “rebolado” nos passos de *toprock*. A performance de Duda foi também muito boa, mas insuficiente para vencer Rafa que, surpreendendo a todos, assumiu o posto da frente. Nas batalhas seguintes, Rafa alternou uma variedade de passos de *toprock* entrecortados por um conjunto de gestos, mímicas e expressões faciais que lhe davam um ar cómico. No seu rosto percebia-se uma grande emoção, um *feeling* que se traduzia numa “entrega” à música, apreciado pelo público, que o aplaudia a cada nova entrada. Não houve hipóteses para os concorrentes, e ele ganhou todas as batalhas seguintes, sagrando-se campeão. No final, recebeu muitos cumprimentos, principalmente dos seus companheiros da Maré, e a surpresa de ter ganho a competição ainda estava patente nos seus olhos quando declarou:

*Eu nem esperava participar [da competição], veio assim de surpresa. O que acontece é que normalmente nunca nada é planeado, você entra na roda e deixa que a música te leve, deixa que as coisas aconteçam sozinhas. Não tem a parada de entrar sabendo o que vai fazer, e você não vai ao evento sabendo o que vai acontecer: é tudo improvisado. Não sei como eu ganhei ainda, uma coisa muito louca. [Rafa, 16 anos. Entrevista, 28 de março de 2010]*

Se é verdade que os passos de *toprock* dos dançarinos costumam ser improvisados ao “sabor da música”, as sequências mais complexas (entradas, movimentos de efeitos e finalizações) são coreografias decoradas, “ao milímetro”, nos treinos. São exercitadas e aperfeiçoadas até à exaustão, de modo a minimizar a hipótese de erro nos eventos em que participam. Ou seja, nas rodas e batalhas de campeonatos, os b-boys sabem de antemão quais serão os movimentos que colocarão em ação, dispendo de um conjunto de sequências previamente ensaiadas. A improvisação tende a ser evitada ao máximo, embora seja essencial para encaixar a dança no ritmo da música, sendo também empregue em momentos de emergência: esquecimento dos movimentos ou dissimulação de uma falha.

Apesar da batalha-show não valer nada – não havia jurados nem prêmios –, todos os participantes queriam ter uma boa prestação, sendo visível a excitação dos seus rostos. Os dois grupos ficaram frente a frente (cinco de cada lado), e revezar-se-iam a dançar. Fera (líder da crew Estilo de Belém) iniciou as “hostilidades” com um mortal, dando ênfase a um conjunto de *power moves*. A seguir, foi a vez de Willow (do lado do Rio de Janeiro), a privilegiar o *footwork* e o trabalho corporal. As gozações, insinuações e intimidações seguiam a mesma lógica das rodas, mas, neste caso, as rivalidades estavam definidas à partida. Túlio iniciou a sua performance através de um *power move* que o fez deslizar pelo chão (apoiado apenas pela cabeça) em direção aos oponentes na tentativa de os intimidar. Sem tirar os olhos dos adversários, Túlio dançava usando uma vasta gama de recursos (gestos, mímicas, expressões) para afirmar a sua presença em “palco”. A exemplo do que vi nalgumas rodas, o entusiasmo dos participantes era tão forte que aparentavam estar em êxtase. Superexcitado pela música, Túlio era a pessoa mais agressiva e desafiadora do seu grupo, tentando ridicularizar os adversários a todo o custo. A dada altura da batalha-show, Túlio gritou com toda a força “Frezou fora de ritmo”, ao mesmo tempo que apontava o dedo e ria. Também imitava os movimentos dos adversários, ora para demonstrar o quanto eram fáceis de executar, ora para evidenciar a falta de coordenação dos outros. Num dos momentos mais frenéticos, a jocosidade de Túlio foi tanta que um dos seus gestos quase tocou a face de um dos dançarinos de Belém. Empurraram-se mutuamente, mas logo foram separados por membros de ambas as equipas. As representações e afrontas eram vividas tão intensamente que muitos pareciam incorporar um personagem particular. O caso de Túlio era exemplar ao assumir um caráter tão intimidador e zombeteiro que a encenação de violência dava a sensação que iria tornar-se real a qualquer momento. No entanto, o “terror psicológico” que impunha aos seus rivais era parte do ritual performático da batalha do breaking<sup>259</sup>.

*Nas batalhas não existe isso de querer perder, todo mundo quer ganhar. Então, você está ali e não vai querer “dar mole”, então, tudo é válido. Você quebra numa entrada, encara o rapaz ou bota o dedo para intimidar e ele já entra com medo. Rola toda essa intimidação entre as duas crews, uma querendo intimidar a outra, mostrar que é melhor nos movimentos. Há toda essa postura. Já que não se pode bater ou ter esse confronto (contacto físico), a gente briga na dança: eu aqui você ali. Então eu vou implicar com você aqui e mostrar o meu movimento: “O que você tem para mim?”. Rola todo esse confronto. [Duda, 20 anos. Entrevista, 15 de*

---

<sup>259</sup> A questão psicológica durante as batalhas é fundamental para o dançarino não sentir-se menorizado pelo escárnio dos outros b-boys, o que inevitavelmente afetaria o rendimento na dança.

dezembro de 2010]

Apesar das provocações, todos se cumprimentaram calorosamente no final da batalha-show, trazendo consigo a expressão de satisfação de dever cumprido.

Felizes por terem participado numa grande festa, que congregou grande parte dos dançarinos do Rio de Janeiro, os b-boys da Maré voltaram para casa contentes com a sua participação e por terem conseguido, mais uma vez, fazer sobressair o bairro e o grupo num evento de grande magnitude no circuito breaking carioca. Afinal, como muitos deles afirmaram a respeito da vitória de Rafa: “Foi um prêmio para a Maré”.



Figura 26: Flyer do Original Breaking Jam 2010



Figura 27: Flyer do campeonato Master Crew 2009 (São Paulo)

## Capítulo 9. Coreografias de Evasão. A conquista do direito à cidade

No princípio de março de 2010, muitos trabalhadores percorriam os arredores da Maré para dar início a uma importante obra da Prefeitura<sup>260</sup>. Não iam construir uma escola, tampouco tinham o propósito de remodelar ou ampliar as débeis infraestruturas do bairro: eletricidade, pavimentação, redes de água e esgoto. Estavam lá para erguer um muro de 11 Km a separar a Maré de duas vias rápidas, as Linhas Amarela e Vermelha, sob a justificação de ser um isolamento acústico para os moradores. A maior parte da população do bairro e grande parte das lideranças locais, não concordavam com esta justificação<sup>261</sup>. Para Roseny, vice-presidente da Associação de Moradores da Nova Holanda, o muro tinha a intenção de “varrer para debaixo do tapete os problemas da cidade”. Denunciava que a obra tinha como objetivo esconder as favelas dos turistas estrangeiros e comitivas governamentais que visitariam o Rio de Janeiro, no âmbito dos “megaeventos” que a cidade irá receber em breve: Mundial de Futebol (2014) e Olimpíadas (2016). Outros residentes consideravam um desperdício de dinheiro público os vinte milhões de reais estimados para a sua construção, quando havia áreas muito mais prioritárias: lazer, educação e saúde<sup>262</sup>. Indagado sobre a possibilidade de o muro servir para diminuir a exposição das famílias ao barulho dos carros nas vias rápidas, o b-boy Weltom respondeu indignado:

*É mentira! Eles estão a construir o muro para impedir que a favela seja vista pelas pessoas, principalmente os turistas que vêm do aeroporto. [Weltom, 18 anos. Diário de campo, 31 de março de 2010]*

Associada à “barreira acústica”, previa-se a construção e remodelação de algumas áreas de lazer do bairro – foi criado um equipamento para a prática de skate<sup>263</sup> –, numa clara tentativa de ganhar a simpatia da população para o projeto. A obra foi denominada “Muro da Vergonha” por algumas instituições e ONGs locais e, no dia 8 de maio de 2010, realizou-se

---

<sup>260</sup> A Prefeitura é a sede do poder executivo municipal no Brasil, o equivalente à Câmara Municipal em Portugal.

<sup>261</sup> Segundo a pesquisa “Os muros do invisível”, realizada pelo Observatório de Favelas, Action Aid e Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Favelas e Espaços Populares, 73% da população da Maré acredita que o muro tem como finalidade tapar a favela. Para mais informação consultar: <http://expresso.sapo.pt/mundial-e-jogos-olimpicos-expulsam-170-mil-brasileiros-de-casa=f723035>.

<sup>262</sup> O bloco carnavalesco da Maré, “Se Benze que Dá”, realizou um vídeo a denunciar a construção do muro que pode ser visualizado em: <http://www.youtube.com/watch?v=HX5tyiTD2vg>

<sup>263</sup> Tal como denunciaram algumas lideranças comunitárias, a reforma e construção de outras áreas de lazer, prevista no projeto inicial, acabou por não acontecer.

um protesto para denunciar a sua construção. Contudo, a mobilização não foi suficientemente forte para travar as intenções do governo, e a edificação do muro decorreu sem maiores incidentes. Atualmente, aqueles que chegam ao Rio de Janeiro pelo Aeroporto Internacional ou pela Linha Vermelha já não veem as favelas da Maré<sup>264</sup>, uma paisagem que incomoda as elites cariocas tão apegadas a um imaginário de “Cidade Maravilhosa” que tem como antítese as favelas e espaços populares.

O muro da Maré ilustra o urbanismo contemporâneo hegemónico que prioriza a maquiagem da cidade, a valorização fundiária e o incremento do turismo em detrimento da qualidade de vida da população<sup>265</sup>. Estas dinâmicas, ao aprofundar a forte desigualdade entre os territórios da cidade, atuam decisivamente na produção e consolidação da segregação urbana. Representadas como local imoral, desorganizado e violento pelos *mass media* e pelas elites conservadoras, as favelas, ao mesmo tempo que são hostilizadas e evitadas, constituem (historicamente) o alvo principal das políticas públicas higienistas e repressivas. Tais políticas cumprem a dupla função de enclausurar e controlar os habitantes das favelas, cuja plenitude de direitos civis não é assegurada pelo Estado. Pelo contrário, são rotulados de “bandidos ou quase bandidos” (Machado da Silva, 2008:14), fieis representantes de uma classe perigosa, a quem foi imputada a responsabilidade pela escalada de violência que se verificou nas últimas décadas, no Rio de Janeiro<sup>266</sup>.

Invisibilizados por muralhas reais e simbólicas, o dia a dia dos jovens das favelas não pode ser desligado das suas condições de existência, nem tampouco dos estigmas a que são sujeitos. Por isso, enquadrar os dançarinos da Maré neste contexto altamente segregado é fundamental, por um lado, para a compreensão de uma “região moral” marcada por penúrias e

<sup>264</sup> Insuficientemente alto e feito de material transparente, o muro não obstrui completamente a visão do bairro. Contudo, o impacto visual que a Maré causava para quem visitava ao Rio de Janeiro pela primeira vez foi “saneado”. Ainda me recordo do comentário irónico da minha antiga namorada ao deparar-se com as favelas da Maré, pouco depois de sairmos do Aeroporto Internacional: “Então é esta a cidade maravilhosa?!”.

<sup>265</sup> A exemplo do que ocorreu noutras cidades que sediaram grandes eventos desportivos, as profundas intervenções urbanas que o Rio de Janeiro está a sofrer visam muito mais o lucro das empresas privadas do que o benefício da sociedade como um todo. Remoções em massa de moradores das favelas estão novamente na pauta das políticas públicas, e o diálogo com a população afetada é inexistente. As favelas que estão a ser (total ou parcialmente) destruídas têm em comum o facto de estarem em áreas de extrema valorização fundiária, e o apelo ufanista dos megaeventos surge para legitimar negócios obscuros ligados à especulação imobiliária. Para mais informações consultar o relatório do Comitê Popular Rio da Copa e das Olimpíadas (2012).

<sup>266</sup> O atual governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho, defendeu em 2007 a legalização do aborto como meio de reduzir a violência, considerando que as altas taxas de natalidade das favelas as transformavam numa “fábrica de produzir marginal”. Entrevista disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL155710-5601,00-CABRAL+DEFENDE+ABORTO+CONTRA+VIOLENCIA+NO+RIO+DE+JANEIRO.html>

fortes conflitualidades internas que influenciam decisivamente suas vidas (Park, 1973:66). Por outro lado, para melhor perceber o impacto do break dance (e do hip hop) tanto no suporte a novos projetos individuais (e coletivos), como na formulação de identidades inovadoras, ambos configuradores de determinados modos de viver e experimentar a cidade. Os dançarinos da Maré não são apenas b-boys ou b-girls, mas também dinamizadores ativos da cultura hip hop, num bairro representado como caótico e incivilizado, um “espaço ferido” por violências estruturais e discursivas que não reconhecem as suas potencialidades no campo da arte e cultura (Ferrándiz, 2002:9). Protagonistas das próprias ações culturais que impulsionam, estes jovens criaram espaços próprios de sociabilidade onde aprimoram a dança e o conhecimento sobre o hip hop. Utilizam a componente performativa como meio de ascender a uma existência valorizada, ao mesmo tempo que constroem parâmetros mais abrangentes de inserção no bairro e na cidade. Neste processo, ao contestarem estereótipos e romperem com os múltiplos “muros simbólicos” que os querem manter isolados e anónimos nos “territórios de pobreza”, criam identidades positivas que subvertem o seu lugar na hierarquia social,.

### **9.1 Transpondo as barreiras do bairro e da cidade**

A intensificação da violência urbana, suas representações e medos no decurso das últimas décadas no Rio de Janeiro, está a produzir o distanciamento e a evitação entre residentes das diferentes áreas da metrópole. De modo crónico, a sensação de insegurança está presente no dia a dia dos cariocas – desde as conversas de café, aos cuidados que tomam ao sair de casa –, comprometendo a fruição do espaço público nas sociabilidades e influenciando os discursos, as práticas sociais e as visões do mundo<sup>267</sup>. As regiões pobres, nomeadamente as favelas, cristalizaram-se no imaginário urbano como as principais responsáveis pela criminalidade violenta que assolaria a cidade, um problema social que ganhou notoriedade pública a partir da década de 1980<sup>268</sup>. Tomados como prováveis delinquentes, os habitantes das favelas são

<sup>267</sup> Se há uma hostilidade histórica dos setores mais abastados em relação às populações mais pobres, verifica-se também um aumento das desconfianças e inimizades entre vizinhos pertencentes a uma mesma classe social.

<sup>268</sup> Com a chegada, em grande escala, da cocaína ao Brasil, na década de 1980 (em função da internacionalização do tráfico de drogas), as favelas consolidaram-se como ponta final deste circuito ilegal. As consequências foram devastadoras para a população, que passou a ser subjugada por grupos armados que se aproveitaram da segregação histórica desses territórios para dar suporte às suas atividades criminosas. Se grande parte dos seus membros são recrutados nas próprias favelas onde atuam, convém reforçar a ideia de que os principais beneficiados neste comércio milionário não são os traficantes dos bairros, mas as máfias transnacionais cujas

acusados de espalhar o terror e a desordem nos espaços legítimos da cidade, levando a que a brutalidade policial naqueles outros territórios seja tida como aceitável por grande parte da população brasileira. Neste caso, a linguagem dos direitos humanos perde a eficácia, perante uma demanda “histórica” das classes mais abastadas por um tipo de segurança pública que privilegia os bairros ricos e a propriedade privada. É assim que se torna flagrante a parcialidade dos direitos daqueles que vivem nas favelas, pela diferença no tratamento que recebem da polícia, dos *media* ou no acesso à Justiça. Um exemplo desta situação é o facto de as instituições do Estado não reconhecerem os seus habitantes e organizações como legítimos interlocutores nas arenas políticas, pois os discursos que os associam ao tráfico de drogas são constantes (Machado da Silva, 2008:45). Esta criminalização prévia retira-lhes o “poder da palavra” e condena-os ao isolamento, num processo de segregação que é reforçado tanto pela precariedade económica como pela discriminação racial (quando se trata de negros), numa “superposição de vulnerabilidades” que restringe o acesso dos moradores das favelas à cidade (Fridman, 2008:81).

Embora a esmagadora maioria dos moradores das favelas cariocas não esteja envolvido em qualquer tipo de atividade ilícita, a ideia de convivência é amplamente sugerida pelos meios de comunicação social. A convivência obrigatória e inescapável da população das favelas com os bandos armados (em função da proximidade espacial) é interpretada como cumplicidade por extensos setores da sociedade, o que justificaria as ações policiais truculentas em que o recurso à coerção e violência física é indiscriminado. A crítica ao “atestado criminal” que paira sob os habitantes das favelas foi denunciada pelo b-boy Rick:

*A gente está constantemente vivendo com a violência e tentando viver em meio a isso (tentando continuar com as nossas vidas), e quem está do lado de fora não vê isso. Só veem pessoas que convivem com o crime e que podem qualquer dia virar criminosos também. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Os jovens são os mais atingidos, tanto pelos discursos que demonizam as populações das favelas como pela repressão policial e arbitrariedade do tráfico. As dificuldades e os perigos enfrentados para circular em localidades dominadas por fações rivais à da sua área de residência são muito maiores, dado serem facilmente considerados membros de grupos

---

lideranças pertencem às classes sociais mais abastadas, num contexto de globalização do crime (Machado da Silva, 2006; Zaluar, 1996).

criminosos adversários, o que não acontece tão facilmente com idosos ou mulheres<sup>269</sup>. Neste contexto, a juventude das favelas está submetida a um triplo “cerco”: pelos traficantes que dominam a sua área de residência, pelos policiais que constantemente fazem incursões violentas e assassinas nas suas localidades e pelas representações dominantes que os veem como um “inimigo próximo” (Bauman, 2004:310). Porém, são estes jovens que estão a desenvolver as estratégias mais criativas para fintar os dispositivos de confinamento territorial e simbólico. Utilizam as práticas culturais e artísticas para terem legitimidade para frequentar diferentes favelas, fazendo dos estilos juvenis instrumentos com que reclamam o uso do espaço público e o acesso aos direitos de cidadania. No caso específico dos b-boys da Maré, os jovens estão a conseguir romper o isolamento que se pretende para a população das favelas, tornando essa prática cultural um espaço de convergência não só entre os moradores de diferentes localidades do bairro (controladas por quadrilhas rivais), mas também com jovens com diferentes percursos e “bagagens culturais” do Rio de Janeiro.

A maioria dos jovens do breaking não se conhecia antes de ingressarem na dança. A partilha de um mesmo projeto de evasão foi responsável pela reformulação das suas redes de amizade, fazendo do interesse pelo break dance o móbil para a sua agregação. As possibilidades oferecidas pelo estilo na criação de uma linguagem própria para interpretar o mundo à sua volta, e melhor se posicionarem perante os desafios quotidianos, ajudaram a cimentar grandes amizades. Passaram a frequentar outras localidades (dentro e fora da Maré) e a demarcar-se dos demais jovens do bairro através de diversos emblemas identitários.

Até ingressarem no breaking, as redes de amizades dos b-boys da Maré estavam concentradas nas localidades onde viviam. Eles não circulavam para outras favelas do bairro, a não ser aquelas controladas pela quadrilha da sua área de residência, devido ao temor que tinham de sofrer punições infundadas. O receio de atravessar a fronteira não era injustificado, pois os relatos dos abusos cometidos por bandidos – que variam da agressão física à morte – sob indivíduos confundidos com “espião” (X-9) ou integrantes de uma facção hostil (*Alemão*) são muito comuns, e estão disseminados na memória dos moradores do bairro.

Desde muito nova, a juventude da Maré é coagida a permanecer dentro dos limites

---

<sup>269</sup> As quadrilhas do tráfico de drogas são formadas, sobretudo, por rapazes negros e mestiços com menos de trinta anos de idade, tornando os indivíduos com estas características muito mais propensos a desconfianças e acusações infundadas.



impostos pelos traficantes locais, que atribuem características negativas e estereotipadas a todos aqueles que vivem do outro lado da fronteira. Nas escolas e equipamentos culturais do bairro<sup>270</sup>, não é raro haver rixas entre adolescentes que vivem em lados opostos da “barricada”, e são frequentes as histórias que exaltam os feitos e as rivalidades dos vários grupos. Portanto, não será exagero afirmar que as quadrilhas do tráfico de drogas proporcionam, para muitos jovens da Maré (inclusive para aqueles que não estão envolvidos no crime), referenciais importantes na construção dos vínculos identitários, expressos nas insígnias e códigos de honra que, em parte, adotam. Contrariando esta dinâmica, a adesão ao break dance permitiu que os jovens rompessem paulatinamente com as barreiras reais e simbólicas impostas pelas fações que disputam o monopólio do tráfico de drogas na Maré, num processo carregado de medo e tensão.

*Antigamente, a gente tinha muito medo desse lance de fação. A gente ficava aqui de um lado, eles no outro lado. Então a gente não passava para outras comunidades que eram de uma fação rival de jeito nenhum, porque a gente sempre tinha na cabeça aquela parada: “se a gente passar para lá eles vão pegar a gente, vão bater, podem até matar. Então é melhor eu ficar no meu canto aqui do que passar para o outro lado”. Quando a gente começou a dançar, o Rick a grafitar (o Rômulo também), o que aconteceu? A gente começou, meio com medo, a ir para o outro lado, eles virem para cá, mas foi de pouquinho em pouquinho. Quando a gente foi ver a gente estava indo para lá direto, de lá indo para outra comunidade, voltando, indo para campeonato em comunidade de fação rival. [Duda, 20 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

Sob a influência de Luck e Felipe Reis, os dançarinos da Maré ganharam coragem para frequentar localidades que antes lhes eram interditas. Responsáveis pelas oficinas de break dance e graffiti, Luck e Reis davam aulas em várias partes do bairro, promovendo encontros e apresentações conjuntas entre os seus alunos. Se, inicialmente, levavam e traziam os jovens para as atividades que ocorriam nas localidades “proibidas”, posteriormente, passaram a marcar pontos de encontro, acompanhando-os apenas parte do caminho. Tempos depois, os jovens passaram a efetuar os itinerários autonomamente, incentivados pelos professores que faziam das suas próprias trajetórias exemplos a seguir. Como lembrou Weltom:

---

<sup>270</sup> É muito difícil a utilização de equipamentos culturais localizados em favelas pertencentes às quadrilhas rivais à sua área de residência: a Vila Olímpica da Maré é umas das exceções. E os equipamentos que se encontram em áreas de fronteira, como é o caso da Lona Cultural Herbert Vianna, são subutilizados pelos moradores devido ao medo de serem surpreendidos por um tiroteio.

*Esses professores foram conversando comigo, contando que eles moravam na Rocinha e davam aula na Nova Holanda, Baixa do Sapateiro, praia de Ramos. Aí eles explicavam que não valia a pena ficar com medo: “Você sabe conversar, então vai explicar a situação todinha que está acontecendo. Você não é traficante, você é morador, você é trabalhador, você está fazendo uma coisa boa para divertir as pessoas, entendeu?!”. Depois dessas conversas a gente foi quebrando esse preconceito, essa parede, essa barreira, e hoje eu transito tranquilamente pela Maré inteira. [Weltom, 18 anos. Entrevista, 29 de julho de 2009]*

Durante este processo, os dois núcleos principais de dançarinos de break dance do bairro (Nova Holanda e Timbau) aproximaram-se e fundiram-se num só, em resultado do alargamento das suas redes de amizade e das transformações no modo de se apropriarem do bairro. Atualmente, integram o mesmo coletivo pessoas que vivem em territórios dominados por diferentes quadrilhas criminosas, como por exemplo: Nova Holanda, Parque União, Parque Rubens Vaz, morro do Timbau, Vila do Pinheiro e praia de Ramos. Adeptos de um estilo pouco usual no bairro, estes jovens já conquistaram um relativo reconhecimento no interior da Maré, inclusivamente dos traficantes. São identificados como o “pessoal do hip hop”, e dispõem de uma relativa tranquilidade para transitar entre as diferentes favelas.

*Até a bandidagem sabe o porquê da gente estar circulando no lado de lá. E até eles respeitam esse lance da gente estar fazendo breaking, eles sabem. Eles mesmo falam: “Ah! Eles são do hip hop”. Para a gente é bom, porque a gente está vendo que eles estão respeitando. E o breaking ajudou a quebrar esse tabu, essa barreira... [Rick, 19 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

Esta alteração no modo de se relacionarem com o bairro repercute-se beneficentemente, pois atenua os constrangimentos do seu dia a dia, continuamente alterado por episódios de violência e impedimentos no direito de ir e vir. Do mesmo modo que outras categorias (mães, evangélicos, trabalhadores de ONGs), o estatuto de b-boy confere-lhes legitimidade para circular pela Maré (e por outras favelas da cidade), proporcionando-lhes um afastamento simbólico do campo da criminalidade. Por isso, o break dance atua com uma esfera de sentido capaz de restaurar a segurança ontológica dos seus praticantes, já que diminui consideravelmente os riscos de serem alvo do despotismo dos traficantes (Leite, 2008).

A seguir apresento mapas que são reveladores da transformação ocorrida no modo destes jovens se relacionarem com o bairro, dado que evidenciam a brutal expansão dos seus percursos e locais de lazer a partir da adesão ao break dance. Embora estes mapas se refiram,

apenas, aos percursos de dois dançarinos, são muito semelhantes aos que seria possível traçar para o conjunto dos b-boys e b-girls do bairro<sup>271</sup>.

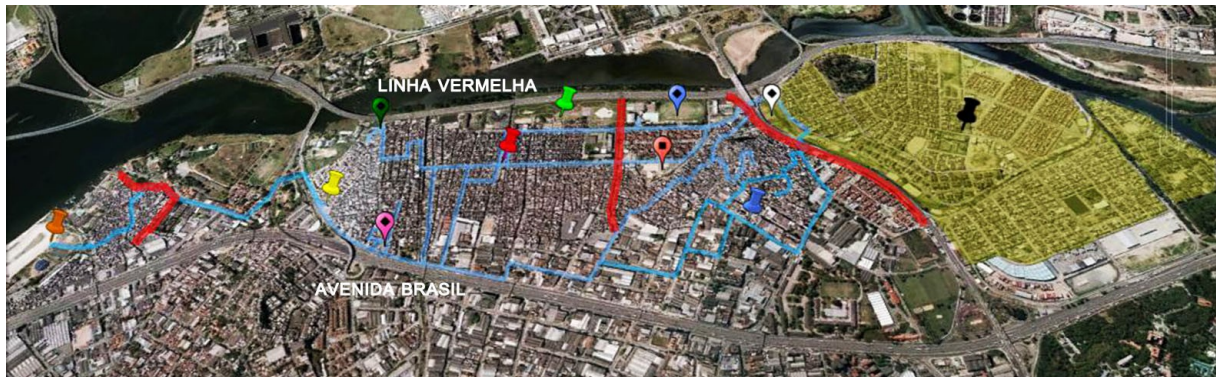


Figura 28: Mapa do percurso do b-boy Rômulo na Maré. Fonte: Google Earth

#### FRONTEIRAS E PERCURSOS

- |  |  |  |  |  |   |
|--|--|--|--|--|---|
|  | Parte do bairro controlada pela facção ADA |  | Percursos fora do território controlados pela facção ADA |  | Fronteiras das facções do tráfico de drogas |
|--|--|--|--|--|---|

#### LOCAIS DE TREINO

- |  |                   |  |                            |  |   |
|--|-------------------|--|----------------------------|--|---|
|  | Tecno             |  | Redes e Praça Nova Holanda |  | Ensaios dos b-boys da Vila do Pinheiro      |
|  | Piscinão de Ramos |  | Ciclovía                   |  | Quartzolite (Capoeira Ypiranga de Pastinha) |

#### LOCAIS DE LAZER E SOCIALIBILIDADE

- |  |                       |  |                             |  |                 |
|--|-----------------------|--|-----------------------------|--|-----------------|
|  | Praça do Parque União |  | Vila Olímpica da Maré       |  | Quadra de Skate |
|  | Feira do Parque União |  | Praça da Baixa do Sapateiro |  |                 |

Na figura 28, a mancha amarela refere-se à zona do bairro a que estava restrita a circulação do b-boy Rômulo antes de aderir ao hip hop, e que correspondia exatamente ao perímetro dominado pela facção do tráfico de drogas ADA que controlava a sua vizinhança<sup>272</sup>: Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro, Salsa e Merengue, Vila do João e Conjunto Esperança.

<sup>271</sup> Tracei os percursos de sete dançarinos da Maré a partir de mapas do bairro, onde também assinaléi os locais de lazer e de sociabilidade que passaram a frequentar após a adesão ao breaking.

<sup>272</sup> Esta área era controlada pela facção Amigos dos Amigos (ADA), até Maio de 2009. A partir desta data teve início uma violenta disputa entre duas quadrilhas rivais (TCP e ADA) que culminou com a expulsão desta última.

As fronteiras do tráfico de drogas estão delimitadas a vermelho, e assinalam os limites territoriais de cada um dos grupos criminosos da Maré<sup>273</sup>. Os traços a azul indicam os percursos do jovem fora dos limites controlados pela facção dominante na sua área de residência, para encontrar amigos, ir a espaços de lazer, ou praticar break dance<sup>274</sup>. Como é possível ver no mapa, o b-boy Rômulo atravessava áreas dominadas por vários grupos criminosos quando ia treinar breaking na Tecno ou no Piscinão de Ramos, itinerários que demoram, respetivamente, 40 minutos e 1 hora de marcha a partir da sua casa. O facto de ter passado a circular por toda a Maré expandiu significativamente as suas redes de amizade. Aliás, fica patente no mapa que parte significativa dos seus locais de sociabilidade se encontram, atualmente, fora da área controlada pela quadrilha que atua na sua vizinhança.



Figura 29: Mapa do percurso do b-boy Weltom na Maré. Fonte: Google Earth

#### FRONTEIRAS E PERCURSOS

- Parte do bairro controlada pela facção CV
- Percursos fora dos territórios controlados pela facção CV
- Fronteiras das facções do tráfico de drogas
- Percurso por fora da fronteira do tráfico

#### LOCAIS DE TREINO


Tecno

Redes e Praça da Nova Holanda







Ensaios dos b-boys da Vila do Pinheiro

<sup>273</sup> Atualmente, a fronteira do lado direito do Mapa (linha vermelha) já não existe, pois esses territórios foram incorporados pelo TCP após meses de confrontos sangrentos (ver o capítulo quatro). No entanto, as outras duas fronteiras assinaladas mantêm-se, e demarcam os limites das seguintes quadrilhas criminosas: TCP, CV e Milícia (da direita para esquerda).

<sup>274</sup> Optei por não incluir a localização das residências de amigos e familiares de modo a salvaguardar o anonimato dos jovens.

 Piscinão de Ramos       Ciclovía       Quartzolite (Capoeira Ypiranga de Pastinha)

#### LOCAIS DE LAZER E SOCIALIBILIDADE

 Praça do Parque União       Bar do Mário       Observatório de Favelas  
 Feira do Parque União       Centro de Artes da Maré       Bar do Flavinho

A figura 29 indica os percursos do Weltom, morador na área das favelas controladas pelo Comando Vermelho (CV): Nova Holanda, Parque Maré, Parque Rubens Vaz e Parque União. Estas localidades estão assinaladas a amarelo e coincidem exatamente com a área a que estavam circunscritos os seus trajetos na Maré, antes de ingressar no break dance. Ao contrário do Rômulo, a maior parte dos locais de sociabilidade que Weltom frequenta, atualmente, está localizado nas favelas controladas pela facção da sua área de residência, o que se relaciona com o facto do circuito breaking do bairro estar concentrado nesse perímetro, tal como a oferta de equipamentos culturais e de lazer<sup>275</sup>. Não obstante, é frequente o jovem ir às favelas consideradas “inimigas”, não só para dançar com outros b-boys, mas também para encontrar amigos, familiares e até namoradas, algo impensável anteriormente.

Se é verdade que o estatuto b-boy permitiu que estes jovens transpusessem os bloqueios impostos pelas quadrilhas criminosas, o medo e a “neurose” ainda são realidades bastante presentes, principalmente nas épocas em que os confrontos armados são habituais. Dificilmente atravessam as fronteiras à noite, devido ao facto de os tiroteios serem mais frequentes e os traficantes ficarem mais desconfiados, nos horários tardios. Nesse caso, os jovens preferem fazer um caminho mais longo, indo pela avenida Brasil ou por ruas paralelas, onde o controlo do tráfico de drogas é inexistente ou menos intenso: ver o percurso marcado a cor de rosa. Fiz este percurso com Fábio, para irmos aos ensaios dos b-boys da Vila do Pinheiro. Este dançarino deslocava-se para Vila do Pinheiro (ou para outras favelas sob o domínio de bandos rivais) por fora da Maré, desviando-se das zonas de maior conflitualidade. Mesmo assim, nunca realizava tais itinerários despreocupadamente.

<sup>275</sup> A Nova Holanda e o Parque União são as favelas da Maré onde se concentra o maior número de associações culturais, empreendimentos comerciais, equipamentos de lazer e opções noturnas: bares, discoteca e praças (uma delas com palco para concertos).

*Eu se saio daqui para ir a outro lado fico com medo porque eu não sei se os caras podem me parar: “Você mora onde?”, “Moro no Parque União”. “Então você é bandido de lá?”. Os caras podem te fazer uma covardia e te matar, dar um tiro, te meter a porrada. Como fazem de lá para cá também, então é chato isso porque você não pode andar à vontade. Ao entrar numa rua você tem que sabe onde está entrando: “Aqui ainda faz parte de tal comando? É o comando da minha área? E se não for?”. Se o cara te estranhar e te parar? Aí ferrou mano.*  
**[Fábio, 29 anos. Entrevista, 11 de janeiro de 2010]**

A mudança no modo de apropriarem e viverem o bairro, fruto do engajamento dos jovens com o hip hop, não pode ser desligada da emergência de inúmeras ONGs e equipamentos culturais. Grande parte dos quais foram criados pelos próprios moradores, na tentativa de ampliar as oportunidades educacionais e culturais da sua população, e responder a determinadas demandas a partir de um olhar de quem vive essa realidade. Assim surgiu o CEASM no morro do Timbau, em 1997, uma associação civil sem fins lucrativos impulsionada por um grupo de residentes com formação universitária, cujo objetivo principal era dinamizar cursos de pré-vestibular<sup>276</sup> comunitários para contrariar o reduzido número de licenciados da Maré<sup>277</sup>. As ações desta ONG diversificaram-se e, entre vários projetos e atividades, promoveu a inauguração do Museu da Maré em 2006, o primeiro museu numa favela brasileira<sup>278</sup>. A partir destas experiências inovadoras, muitas outras ONGs, associações e equipamentos culturais foram criados, entre os quais, destaco os mais emblemáticos: Redes, Observatório de Favelas, Luta pela Paz, Centro de Artes da Maré, Tecno, Vila Olímpica da Maré, Lona Cultural, Ação Comunitária do Brasil e Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha. Embora sejam projetos com maiores ou menores afinidades entre si, tais instituições e equipamentos refletem o protagonismo dos moradores da Maré na articulação de ações culturais, artísticas, desportivas e educacionais, com vista a afirmar os seus direitos na cidade e contrariar a invisibilidade pretendida para as favelas. Como refere Eliana Silva, diretora da ONG Redes e uma das fundadoras do CEASM:

*A provocação feita com a criação dessas instituições foi muito no sentido de dar uma resposta de dentro para fora em relação a certas demandas que historicamente eram vistas de uma*

---

<sup>276</sup> Principal meio de aceder ao ensino superior no Brasil, o vestibular é uma prova de aferição dos conhecimentos que os estudantes são obrigados a prestar em cada uma das universidades a que se candidatam.

<sup>277</sup> A tese de doutoramento de Jailson Silva (1999), um dos fundadores do CEASM e atual diretor do Observatório de Favelas, revelou o baixo número de moradores da Maré que acediam à universidade (menos de 0,5%), ajudando este grupo a redefinir sua trajetória e militância nos movimentos sociais.

<sup>278</sup> O seu rico acervo resgata a história do bairro e dos seus antigos moradores com fotografias, objetos doados e, inclusivamente, numa réplica de palafita em tamanho real.

*maneira muito preconceituosa. A criação do CEASM era muito no sentido de você empoderar as pessoas de dentro para estar respondendo a essas demandas. (...) O facto do pré-vestibular hoje botar 60 a 70 jovens todos os anos, fez com que em 12 ou 13 anos tivéssemos quase mil moradores nas universidades. Essas pessoas estão fazendo coisas distintas na Maré, coisas interessantes no campo da cultura, da arte, da educação e na própria questão social. [Eliana Silva. Entrevista, 24 de setembro de 2010]*

As inovações no campo da arte e da cultura, protagonizadas pelos jovens do breaking, devem ser enquadradas neste contexto de luta e transformação. A Maré é um “laboratório” de resistência cultural único no Rio de Janeiro, nomeadamente na elaboração de um “agir urbano” (Agier, 2011:42) que opera ações não subordinadas e insurgentes contra políticas de banimento e confinamento, direcionadas aos que vivem nas margens da cidade. As respostas, improvisadas pelos dançarinos com o objetivo de transpor o cerco a que estão sujeitos, alteraram o modo como vivem e sentem o bairro, tornando possível a criação de um sentimento de pertença à Maré (como um todo). Históricas identificações locais ou rivalidades estimuladas pelo tráfico foram superadas e inventaram-se novas formas de representação do bairro, que passaram também a ser percebidas pelas suas qualidades e mais-valias. Muitos jovens admitiram que antes não gostavam da Maré, pois viam apenas os seus defeitos. Mentiam sobre o local de residência, não só nas entrevistas de trabalho (de modo a evitar a perda da oportunidade de emprego), mas também no convívio com outros jovens que não moravam em favelas (principalmente pertencentes à classe média), devido às experiências de estigma territorial que já tinham sofrido. Não só eram excluídos de determinados convívios, como a sua honestidade era posta em causa quando se sabia que eram moradores de favelas. Atualmente, os jovens do breaking da Maré fazem questão de dizer que são do bairro, mencionando essa pertença nas apresentações e nos campeonatos em que participam. Como relata Duda:

*Eu cometi muito esse preconceito de falar que eu não morava na Maré, falava que morava em Bonsucesso, na Praça das Nações que já é um lugar mais classe média, porque eu tinha vergonha de falar. Com a cultura hip hop é que eu fui perceber que estava enganando a mim mesmo, entendeu! Foi quando eu parei: “Pô! Tá errado. Estou cometendo uma parada que não tem nada a ver”. (...) Por isso que a gente fala Maré mesmo [nos campeonatos de break dance], para quebrar essa rotina de negatividade. [Duda, 20 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

Assumir em público que são da Maré é uma forma de contrariarem as representações

estigmatizantes sobre o bairro, enquanto *locus* exclusivo de pobreza e crime violento. Estes jovens querem dizer em “alto e bom som” que na Maré há qualidades, e que muitos dos seus habitantes são talentosos e bem diferentes da visão vulgarizada pelo senso comum. Com o recurso ao break dance, põem em causa os estigmas que os caracterizam como potenciais criminosos. Ao dançarem em eventos, treinos ou campeonatos rompem as “amarras simbólicas” que os querem invisíveis ou numa posição subalterna, projetando uma visibilidade que os representa como potência e não mais numa situação de carência. Este processo de rotulação foi denunciado por Rômulo:

*É como se dessem as informações de que nós fôssemos “pré-fabricados” como marginais. Acho que isso é algo que tem de mudar, tem de mudar. Não é pelo facto de nós morarmos numa comunidade que a gente vai seguir o nome de “favelado” à risca, entendeu. Até porque “favelado”... Eu posso até dizer que moro numa favela, moro numa comunidade, agora nós não somos ignorantes, não. Acho que muito pelo contrário. (...) Dependendo do lugar, quando o cara fala que veio da Zona Sul [área nobre da cidade], a galera já fica mais tranquila. Mas quando você vê alguém bom que sai de dentro de uma comunidade, a pessoa fica meio que “sem chão” porque ela quer saber o que é que aconteceu para que o cara ficasse bom daquele jeito: “Porra! Como é que ele ficou assim dentro de uma favela? Aí tem coisa...”. Já fica curioso, mas com o “pé atrás”. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

Na fragmentação sem precedentes que a modernidade inaugurou, os jovens do breaking da Maré encontraram na dança um modo criativo e eficaz de cultivar a sua subjetividade. Esta questão é ainda mais relevante quando se trata de moradores que cada vez mais são destituídos da possibilidade de produzir as suas próprias identidades coletivas e individuais, pois a correlação de forças é extremamente desfavorável para quem vive os efeitos do estigma territorial. Por isso, o breaking é um dos instrumentos de que dispõem para darem novos significados ao bairro onde vivem e se representarem enquanto jovens moradores de favela.

A cultura hip hop, potenciadora de ações e encontros, fomenta o fluxo dos jovens para além das fronteiras da Maré, ao incentivar a sua circulação para outros territórios do Rio de Janeiro. Nas entrevistas realizadas, os jovens referem que, antes de praticarem breaking, saíam pouco do bairro, e tinham uma visão bem limitada da cidade, seja do subúrbio, seja das áreas nobres. Fazem questão de dizer que o break dance foi responsável por terem conhecido muitos locais diferentes, inclusive fora do Estado do Rio de Janeiro, expandindo o seu campo de possibilidades (Velho, 2004) e colocando-os em contacto com jovens de outros bairros,



muitos dos quais de origens e classes sociais diferentes. Por isso, considero o estilo um instrumento de “direito à cidade” (Lefebvre, 2012), que lhes fornece uma outra compreensão do espaço urbano. Tornou-se comum treinarem na Praça XV e na Lapa (centro), na Tijuca (zona norte) e em São Gonçalo (subúrbio do Rio de Janeiro); participarem em eventos e campeonatos em bairros nobres da zona sul ou em outras favelas, como a Rocinha e o Vidigal. Como relata Rafa, um b-boy de 16 anos, que reside na Nova Holanda:

*Há um tempo atrás eu era fechado à minha casa e à escola, e poucas vezes à minha rua. Eu acho que no sábado agora nós vamos à Praça XV, que é o lugar onde os b-boys se encontram no Rio de Janeiro. A gente viaja para Belo Horizonte, eu vou agora para Juiz de Fora, Rick já foi para Juiz de Fora e São Paulo. O breaking abriu muito a barreira de viajar, porque antes se você fosse viajar não tinha motivos. Mas quando você tem algo para interagir com alguém de fora é bem melhor, e fica bem mais fácil de viajar também. [Rafa, 16 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

O ato de transpor as “barreiras da cidade” adquiriu um carácter transformador na vida destes jovens, pois permitiu que mais facilmente pudessem aceder aos múltiplos repertórios, saberes e estilos de vida existentes na metrópole. Circular pela cidade, organizar campeonatos de break dance na Maré ou em outros bairros e ser conhecido como b-boy, dentro e fora das suas áreas de residência, é configurador de quem são. Desta forma, deixaram de ser sujeitos passivos para se transformarem em criadores ativos. Passaram a exercer uma cidadania insurgente que propõe novos usos da cidade, ao desenvolverem ações mobilizadoras que disputam o significado de ser pobre ou morador de favela e mesmo a relação do break dance com a dança contemporânea. Ao transformarem a Maré num dos expoentes do roteiro de break dance do Rio de Janeiro (é comum a visita de jovens de outros bairros para treinar), inverteram as lógicas culturais que privilegiam as áreas nobres da cidade, baralhando a tradicional dicotomia centro-periferia. Não é por acaso que alguns autores veem a adoção de certos estilos juvenis como parte integrante de uma “cultura de evasão” que estimula os jovens a refletir sobre o seu lugar no mundo (Giroux, 1996; Fradique, 2003), concretizando-se em projetos artísticos ou culturais que contribuem para dar sentido à sua existência. Os muros invisíveis fabricados pelo preconceito, pelo estereótipo e pelo tráfico são derrubados por uma coreografia de evasão que incentiva a experiência de alteridade ao mesmo tempo que influencia a discussão sobre os contornos da sociedade em que vivem.

## 9.2 “Aqui é tudo junto e misturado”. Situando os b-boys nos discursos sobre raça e classe

Influenciado por pesquisas anteriores sobre as culturas juvenis, iniciei o trabalho de campo dando uma particular atenção às questões relacionadas com a negritude e o racismo<sup>279</sup>. A premissa de que as identidades étnico-raciais constituíam um dos elementos fundamentais para os dançarinos da Maré interpretarem a realidade e construírem um *ethos* b-boy acompanhou o meu olhar durante parte do período em que frequentei os seus treinos. Afinal, tratava-se maioritariamente de jovens pobres e negros, um setor da sociedade brasileira historicamente afetado pelo estigma da inferioridade social e racial e por uma política de segurança pública cruel e mortífera<sup>280</sup>. Para minha surpresa, fui-me apercebendo de que essas preocupações eram mais minhas do que deles, pois grande parte das perguntas e observações que fazia pressupunham um universo (vivido e imaginado) que não lhes pertencia.

O movimento hip hop (que o break dance integra) constitui um ótimo meio de “institucionalização das etnicidades” dos setores mais oprimidos (Fradique, 2003:23). Fortemente associado a uma cultura negra transnacional, o hip hop é conhecido mundialmente por carregar consigo noções etnicizantes que advêm do seu processo de culturalização. Sem querer descurar as características de hibridez, pluralidade e impureza que sempre acompanharam este fenómeno cultural, não se deve menosprezar todo o movimento cultural e político desenvolvido pelos artistas do hip hop no combate ao racismo e por melhores condições de vida. Daí que não seja incomum que grupos de praticantes utilizem as suas expressões artísticas para afirmar identidades étnico-raciais, enquanto denunciam uma vida de opressão. Este não era o caso dos b-boys da Maré, cuja relativa indiferença aos problemas associados à cor da pele demorei a compreender. Só tive consciência de estar a impor essa problemática quando comecei a abordar os seus imaginários sobre o break dance e o continente africano.

---

<sup>279</sup> A minha pesquisa de mestrado focou um grupo de jovens rappers do subúrbio de Lisboa – Red Eyes Gang – maioritariamente composto por filhos de imigrantes africanos. Embora as suas expressões culturais não reproduzissem mecanicamente o modo de vida e as referências étnicas dos seus pais, reinventavam-nas com o objetivo de produzirem discursos positivos sobre si próprios, preservando uma forte ligação com a “terra de origem” (Raposo, 2007).

<sup>280</sup> Morreram proporcionalmente mais 139% negros (incluindo “pretos” e “pardos” tal como definidos pelo sistema de classificação do censo brasileiro) assassinados do que brancos no ano de 2010, o que significa que um negro tem mais do dobro de hipótese de ser vítima de homicídio (Waiselfisz, 2011:62).

Ora, era expectável o amplo desconhecimento desses jovens em relação a África<sup>281</sup>, apenas recordada pelas piores razões: fome, guerra e sida. Obviamente, a produção cultural norte-americana exercia uma atratividade muito mais forte – nomeadamente a desenvolvida pelos protagonistas do hip hop –, sendo a principal difusora de mercadorias e símbolos da área concebida por Paul Gilroy (2001) como “Atlântico Negro”. O que me surpreendeu foi o facto de muitos daqueles que se autodefiniam como negros nem sequer assumirem a ascendência africana. A identidade negra que construíam era destituída da orientação para um passado mítico ou da sensação de partilhar uma comunidade de parentesco, propriedades constitutivas de qualquer grupo étnico segundo os ensinamento de Fredrik Barth (1997). É o que indicia o seguinte discurso:

*Eu amo a minha raça, amo minha cor. Sou negão. Não sou descendente de africano, não sei se sou. Não é porque moro no Brasil que sou descendente de africano, porque no Brasil tinha espanhóis, portugueses, africanos. Toda uma raça misturada. (...) Os negros vieram da África, mas para ser descendente de africano eu teria de saber a naturalidade dos meus tataravós. E eu não sei, sei que o meu pai é filho de índio. E que a avó do meu pai era português com “paraíba”, então eu não sei qual é a minha raça de verdade. Sei é que sou negão. [Sandro, 21 anos. Entrevista, 16 de setembro de 2010]*

Em relação à história do break dance, faziam questão de enfatizar o seu carácter latino, nomeadamente porto-riquenho, numa retórica que praticamente anulava a contribuição dos afro-americanos para o desenvolvimento do estilo.

*Os primeiros dançarinos foram os irmãos gémeos Nigga Twinz, e eles eram latinos, entendeu. E isso influenciou outros latinos, então pode-se dizer que o breaking é uma cultura latina, é uma riqueza latina, mas que foi mais divulgada como uma dança negra. Isso foi divulgado pelos media. [Duda, 20 anos. Entrevista, 8 de fevereiro de 2010]*

Para escapar à análise afro-centrada e racializante do break dance, acabavam por negar a contribuição dos negros enquanto personagens de relevo no processo de criação desta cultura urbana<sup>282</sup>. Os jovens não apenas minimizavam o papel dos afro-americanos na invenção da dança, como viam todos os afro-descendentes oriundos da América Central (principalmente de Porto Rico, Jamaica e Barbados) como latinos, não considerando a dupla pertença identitária (latina e negra) dos pioneiros do break dance, o que tinha como consequência o

<sup>281</sup> O profundo desconhecimento dos brasileiros sobre o continente africano não era novidade para mim, dada a minha experiência de vida no Brasil.

<sup>282</sup> Os b-boys mais antigos influenciaram decisivamente esta perspectiva dos jovens da Maré pois, tanto Luck (da crew GBCR) como Fabrício (da crew CO4), consideravam o breaking uma dança originalmente latina.

“branqueamento” do estilo<sup>283</sup>. Por conseguinte, o break dance não era apropriado pelos b-boys da Maré como modo de afirmação da negritude, nem tampouco faziam do estilo um instrumento de luta contra o racismo, assunto raramente debatido entre eles. Não negavam a sua existência, principalmente nas áreas ricas da cidade, mas davam pouca relevância ao fenómeno:

*Cara, a gente só procura viver e nem lembra muito dessas questões raciais. Porque para a gente a cultura hip hop está acima de tudo, independente da cor. A gente não impõe muito esses assuntos não. Sei lá, não é nem porque a gente não quer. Mas claro que se um colega nosso sofrer racismo a gente vai ficar sabendo e não vai gostar. Mas esses assuntos a gente não conversa não, porque a gente não vê necessidade. A gente não quer pensar nisso, que isso é um problema, sacou? [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Esses jovens praticamente descartavam a existência de racismo na Maré, um bairro, segundo eles, supostamente marcado pela cordialidade das relações inter-raciais. O b-boy Sandro fez o seguinte comentário para realçar esse ponto de vista:

*Preconceito aqui [na Maré] não existe. Vou dizer de um jeito que resume logo tudo: aqui toda a gente é pobre, preta e favelada! [Sandro, 21 anos. Entrevista, 20 de novembro de 2009]*

Com esta frase, Sandro quis não só ressaltar a inexistência de brancos “puros” no bairro, já que todos os moradores teriam algum tipo de ascendência negra, mas, ao mesmo tempo, enfatizar que as distinções de cor não eram importantes para as sociabilidades da Maré, pois brancos, negros e mestiços conviviam entre si (existiam vários casais mistos) e partilhavam as mesmas alegrias e dificuldades<sup>284</sup>. Nas minhas incursões no “terreno” não detetei processos de exclusão, no convívio praticado pelos moradores do bairro, motivados por diferenças de tom de pele, não sendo uma inverdade as solidariedades inter-raciais<sup>285</sup>. As tensões grupais na Maré raramente adquirem contornos étnico-raciais, e todos os residentes se sentem igualmente marginalizados pelo Estado. Neste sentido, há uma perspectiva de universalidade na percepção das injustiças sociais. Afinal, como alguns sugeriram, as “balas perdidas” atingem

---

<sup>283</sup> Lembremos que os antigos dançarinos da crew Zulu King (formada por Afrika Bambaataa), os irmãos gémeos Nigga Twins, foram considerados uns dos pioneiros do break dance. Estes b-boys afro-americanos carregam na própria alcunha o termo *nigga*, numa clara referência à sua ascendência negra.

<sup>284</sup> Em conversas posteriores o tema assumiu uma maior complexidade, principalmente depois de Sandro ter revelado que a mãe da sua esposa não o aceitava pelo facto de ser negro.

<sup>285</sup> No processo de formação da Maré existiam fortes rivalidades entre a população negra, entendida como carioca e historicamente estabelecida, e os “forasteiros” nordestinos (maioritariamente brancos, provenientes dos estados do Nordeste). Atualmente tais clivagens perderam grande parte da sua importância, principalmente entre as novas gerações.

o alvo indiferentes ao “espectro racial” da vítima.

Acostumado a abordar as questões de identidade e sociabilidade dos imigrantes africanos e seus descendentes na Europa, sobretudo em Portugal, passei a lidar com a pouca operacionalidade do conceito de etnia na análise das sociabilidades dos jovens da Maré. À medida que me aproximava deles, apercebia-me que o facto de os b-boys serem maioritariamente negros (e mestiços) não constituía motivo suficiente para mobilizarem uma identidade negra engajada. Afinal, como explicou Michel Agier sobre os processos de identificação:

“Não é a identidade num sentido substancial, abstrato, mas sim no seu sentido situacional: a que tipo de lugar, a que tipo de situação, a que tipo de configuração, num dado momento, eu me identifico. A cultura negra não possui nada de ancestral ou original como alguns dizem, mas permite que as pessoas que vivem em situações de exclusão e de segregação se identifiquem, que possam tecer laços, tecer relações entre si.” (Agier, 2011:52)

Na percepção dos dançarinos da Maré, as diferenças de tom de pele presentes no bairro (e na cidade) não obedecem a critérios étnicos, o que está profundamente associado ao contexto das relações raciais no Brasil. Parte significativa dos negros e mestiços brasileiros não fixa limites simbólicos com os brancos fundados numa crença de origem comum orientada para o passado (Poutignat, 1997:13). Mais do que se classificarem com base numa ancestralidade africana, consideram-se parte integrante daquilo a que se convencionou chamar “povo brasileiro”, cujos ideais de mistura e sincretismo são pronunciados<sup>286</sup> (Sansone, 2007:270). Não obstante, as diferenças de cor de pele continuam a moldar um conjunto de ações, representações e ideologias usadas quotidianamente pelos brasileiros, numa sociedade marcada por um racismo extremamente forte<sup>287</sup>. Por isso, optei nesta pesquisa por utilizar preferencialmente a categoria raça<sup>288</sup> em detrimento do seu eufemismo politicamente correto:

---

<sup>286</sup> Essa generalização só quer enfatizar uma tendência, pois qualquer identidade é imaginada, requerida e inscrita socialmente, numa dada situação e contexto. Um exemplo contrário ao dos b-boys da Maré é dado pelo grupo carnavalesco Ilê Aiyê – um dos pioneiros na dinamização do movimento cultural negro na Bahia –, cujas lideranças desenvolvem estratégias identitárias que tentam validar e autenticar historicamente a sua filiação às etnias africanas, apresentando-se como “africanos da Bahia” (Agier, 2001:17).

<sup>287</sup> Uma pesquisa do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2008 revelou que 63,7% dos entrevistados reconhecem que a raça (ou cor da pele) influenciam a vida quotidiana, principalmente as relações laborais. Para mais informações: <http://economia.uol.com.br/planodecarreira/ultimas-noticias/infomoney/2011/07/22/cor-e-raca-podem-influenciar-relacoes-de-trabalho-diz-pesquisa-do-ibge.jhtm>

<sup>288</sup> Identifico-me com a posição do investigador António Sérgio Guimarães sobre a pertinência do uso de raça, um termo com uma importante capacidade analítica, passível de revelar “que as discriminações e desigualdades que a noção brasileira de ‘cor’ enseja são efetivamente raciais e não apenas de ‘classe’” (2002:50).

etnia.

A população da Maré não divide o mundo em torno de uma polaridade branca e negra, mas organiza as suas vivências segundo um *continuum* de cor, cujas fronteiras são bastante fluidas, variando conforme o contexto. Segundo Livio Sansone, os negros e mestiços brasileiros não se sentem pertencentes a uma minoria étnica, até porque não constituem uma minoria demográfica<sup>289</sup>. Seu apego à nação é constantemente manifestado em múltiplos rituais que recordam o seu lugar de destaque no imaginário sobre o país, expressão de um “orgulho negro sem a etnicidade” (2007:290). Para compreender tais especificidades, importa abordar alguns dos eixos da sua argumentação (tal como as proposta trazidas por outros autores sobre o tema), uma discussão que também enquadra alguns dos motivos sobre a fraca centralidade da identidade negra entre grande parte dos brasileiros.

Primeiramente, importa fazer uma breve menção sobre o modo como se instituíram historicamente as relações raciais no Brasil, pois a extrema imprecisão das fronteiras étnicas conferiu-lhes um caráter um tanto ou quanto *sui generis* em relação a outros países do mundo. Após a abolição da escravatura, houve uma ênfase universalista e assimilacionista do Estado que se caracterizou pela inexistência de leis de segregação racial, diferente do que ocorreu em países colonizados pela variante anglo-saxã<sup>290</sup> (EUA, África do Sul, Canadá). Segundo Miguel Vale de Almeida, esta particularidade colocou os negros brasileiros “numa situação não étnica”, em contraste com o que se sucedia no império britânico (2002:30).

Ao mesmo tempo, a miscigenação foi muito forte no Brasil, assente num sistema não polarizado de classificação racial que fez do mestiço um dos ícones da brasilidade<sup>291</sup>. A ideologia da democracia racial e o “elogio à miscigenação” passaram a ser ingredientes

---

<sup>289</sup> A maior parte da população brasileira declarou-se no Censo 2010 como não-branca, assumindo as seguintes categorias censitárias: parda (43,1%), preta (7,6%), amarela (1,1%) e indígena (0,4%). Desde que o Censo passou a ser organizado na década de 1940, foi a primeira vez que os brancos somaram menos de metade da população: 47,3%. Para mais informações aceder: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/04/29/brancos-sao-menos-da-metade-da-populacao-pela-primeira-vez-no-brasil.htm>

<sup>290</sup> A religião católica cumpriu um papel assimilacionista nos países de colonização ibérica, inclusive na imposição da conversão dos escravos à religião, desestimulando a assunção da diversidade cultural e religiosa. Nos países protestantes, pelo contrário, o pluralismo cultural era mais bem aceite, o que estimulou uma perspectiva multiculturalista da alteridade (Sansone, 2007:234).

<sup>291</sup> Nos EUA, os mestiços não foram individualizados, sendo considerados negros na prática social e no imaginário coletivo. Se no Brasil existe a categoria censitária “pardo”, nos EUA contabilizam-se apenas “negros” e “brancos” devido à regra de “hipodescendência”. Ou seja, basta ter algum grau de ascendência no grupo inferiorizado para o integrar, mesmo que tal grau seja longínquo e impercetível na aparência física (Munanga, 1999:19).

fundamentais na configuração da identidade nacional a partir da década de 1930 (Fry, 2005:176), quando a histórica obra de Gilberto Freyre (2006), *Casa-grande & Senzala*, se tornou uma fonte basilar na definição das políticas públicas nessa matéria<sup>292</sup>. A abordagem inovadora de Freyre entendia que a mestiçagem cultural e biológica não representava a degenerescência do Brasil, mas sim o seu elemento definidor e de força. Esta tese não tem o propósito de debater as possíveis incongruências e qualidades da ideologia da democracia racial brasileira, entendida como um mito por muito dos seus críticos<sup>293</sup>. Todavia, vale a pena reproduzir a afirmação de Peter Fry quando disse que “a democracia racial não é menos 'real' que a discriminação 'racial'” (2005:186), para refletir algumas das contradições e dualidades deste processo. Os mitos não são meras farsas que precisam de ser desmascaradas, pois consagram práticas e percepções da vida social. Daí que Lívio Sansone entenda que a ideia de democracia racial seja reproduzida na vida cotidiana brasileira, sendo aceita pela ampla maioria da população, principalmente nas classes baixas. (Sansone, 2007:11). António Sérgio Guimarães (2002), por sua vez, entende que a unanimidade que perdurava na sociedade brasileira a respeito desta ideologia foi rompida. Expressão dessa nova realidade são os múltiplos movimentos culturais afirmativos de uma identidade negra e afro-brasileira que surgiram a partir da década de 1970, principalmente no campo cultural: bailes *black*, grupos de rap, blocos afro, etc. (Guimarães, 2002:60-61). Independentemente da maior ou menor aceitação da pertinência desse mito, há um consenso sobre a existência de importantes particularidades na construção das relações raciais no Brasil, o que não significa fazer deste país uma “excepcionalidade moral e cultural<sup>294</sup>” cujo racismo seria mais brando ou mesmo inexistente (Almeida, 2002:32).

Em segundo lugar, a sobre-representação dos negros (e mestiços) no seio de uma classe

---

<sup>292</sup> Hermano Vianna (2004) demonstra muito bem como, a partir da ascensão de Getúlio Vargas, chefe do Estado brasileiro entre 1930 e 1945, houve a necessidade de se criar um conjunto de símbolos e princípios organizadores nacionais capazes de conferir homogeneidade e autenticidade à nação. É neste contexto que surge a obra de Gilberto Freyre, cuja proposta não era uma “volta às raízes, mas da própria criação dessas raízes” (Vianna, 2004:61).

<sup>293</sup> Algumas das principais críticas à obra de Gilberto Freyre prendem-se com a ideia de que a colonização no Brasil teria sido um processo harmonioso destituído de discriminação racial. A ideologia de que o Brasil seria uma sociedade fundada na miscigenação e democracia racial, baseada na tese de Freyre, teria como consequência a dissimulação da desigualdade entre brancos e negros, dificultando a consciencialização e mobilização dos não-brancos no rompimento de um racismo mascarado e não declarado, responsável pela sua posição subalterna (Munanga, 1999:80; Fry, 2005:149).

<sup>294</sup> Empregue por Miguel Vale de Almeida na reflexão sobre o colonialismo português, esta ideia faz todo o sentido em ser transposta para a complexidade das relações raciais brasileiras.

trabalhadora desqualificada e mal remunerada – que também incorpora uma vasta fasquia de brancos – tem efeitos ao nível das suas subjetividades<sup>295</sup>. Não só fomenta uma forte identificação com as classes subalternas, o que faz com que uma grande parte deles entenda o seu baixo estatuto económico em função da discriminação de classe a que são relegados, como induz a diluição do “ciclo cumulativo de desvantagens dos negros” (Guimarães, 2002:67) para o “chapéu” da classe social, dificultando o desenvolvimento de políticas de ação afirmativas<sup>296</sup>. A invisibilidade das desigualdades raciais fragiliza a consciencialização e o fortalecimento de uma identidade negra no Brasil. Não é por acaso que Sansone refere que a grande maioria dos negros atua “sem uma fidelidade étnica específica” nas arenas políticas, comunitárias e ritualísticas (Sansone, 2007:237).

A incorporação de símbolos negros e africanos no cerne da identidade nacional brasileira – candomblé, samba, capoeira e feijoada (só para destacar os mais emblemáticos) – é parte integrante desse processo. Como revela Peter Fry, as heranças africanas generalizaram-se para amplos setores da população e são expressão da longa coexistência entre indivíduos brancos e negros, cujos ideais de mistura e de não-racialismo produziram arranjos culturais característicos (2005:163). Tais questões estão intimamente ligadas ao terceiro argumento que pretendo expor, o facto de os negros e mestiços serem parte integrante da construção da identidade nacional, tendo um forte peso na “representação pública da brasilidade” (Sansone, 2007:236). Às expressões culturais sincréticas e crioulas presentes no Brasil, soma-se a marginalidade a que certas manifestações da cultura negra continuam submetidas e o persistente racismo da sociedade. Se a reificação da alteridade numa ótica “a preto e branco” ignora uma parte considerável da sensibilidade brasileira, adepta das impurezas e da crença num Brasil mestiço, também me parece incorreto omitir as relações de hegemonia traduzidas na articulação dos domínios de raça e classe. Estas atuam no “branqueamento” das

---

<sup>295</sup> Contudo, o imaginário sobre o exercício dos trabalhos mais pesados está associado ao “corpo negro”, uma herança da escravidão que ainda perdura (Sansone, 2007:236).

<sup>296</sup> Só muito tardiamente as experiências políticas de ação afirmativa começaram a ser implementadas no Brasil. As cotas raciais para o ingresso nas universidades públicas são uma das experiências mais fecundas nessa matéria e generalizaram-se como política oficial apenas no ano de 2012, quando a presidente Dilma Rousseff aprovou uma lei que destina 50% das vagas em universidades e institutos federais para negros, índios, estudantes de escolas públicas e oriundos de famílias pobres. A UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) foi pioneira na adoção do sistema de cotas, tendo no vestibular de 2003 realizado uma primeira experiência. Para mais informações: <http://g1.globo.com/educacao/noticia/2012/08/dilma-sanciona-cota-de-50-nas-universidades-publicas.html>



manifestações da cultura negra e na reprodução das desigualdades raciais, devido ao “papel constituinte da 'cor' sobre a pobreza<sup>297</sup>” (Guimarães, 2002:77).

Inúmeras vezes ouvi os b-boys da Maré dizerem “aqui é tudo junto e misturado”, e nas entrevistas realizadas havia uma clara exaltação de um Brasil mestiço. Contrariavam os ideais de pureza ao engrandecerem a miscigenação e hibridez de que todos os brasileiros seriam, supostamente, herdeiros, uma perspectiva que também expressava a vontade de viverem numa sociedade menos preconceituosa e mais justa (Sansone, 2007:83). O ideal de mestiçagem não impedia que assumissem a sua negritude, pois não havia quem negasse a cor de pele<sup>298</sup>. Segundo Kabengue Munanga, essa tentativa costuma ser comum no Brasil e expressa um “ideário do branqueamento” repressor da assunção da identidade negra, dada a ambição de muitos em se tornarem brancos: pela miscigenação e/ou ascensão social (1999:126).

Entretanto, alguns b-boys negros da Maré manifestavam um certo incômodo com as suas feições, o que está relacionado com as pressões do padrão de beleza dominante. Ser bonito no Brasil está associado ao modelo europeu e caucasiano, cujo estereótipo “loiro de olhos claros” ocupa um lugar proeminente. Na outra extremidade estão os atributos associados à negritude, o que desvaloriza muito a pele escura e o cabelo crespo. As tentativas do b-boy Sandro alisar o cabelo ou escondê-lo com o chapéu poderão relacionar-se com uma certa interiorização dessas representações dominantes, hipótese reforçada pelo comentário de que não gostava do cabelo que tinha. Casado com uma mulher branca, Sandro afirmou em vários momentos: “não gosto de mulheres pretas”. Admitia a sua negritude e o facto de a maior parte dos seus amigos serem “pretos”, mas recusava à partida qualquer possibilidade de namorar uma mulher da mesma cor:

*(...) decidi: “Não vou ficar com mulher preta mais não”, e comecei a ficar só com mulher branca, e até hoje é assim. Não sei se é por que não sou muito afeiçoado com a minha cor. Apesar de gostar muito e chegar para os outros: “Sou negão, tenho orgulho da minha raça”.*

<sup>297</sup> É numerosa a bibliografia que retrata a desigualdade entre brancos e negros (incluindo as categorias censitárias “pretos” e “pardos”) no Brasil. Em geral, os negros nascem com menos peso que os brancos, tendem a ter uma escolaridade mais baixa, têm maior probabilidade de serem assassinados, recebem salários mais baixos e ocupam cargos profissionais de menor prestígio. Como explicou António Guimarães, esta clivagem é tão generalizada que figura no imaginário popular brasileiro a ideia de que rico é branco e pobre é preto (2002:64). Em 2005, um negro tinha aproximadamente três vezes menos possibilidades de entrar na universidade do que um branco e recebia, em média, quase metade do salário médio (548 reais) de um trabalhador branco (1018 reais), tendo o dobro de hipóteses de viver na pobreza (Soares, Fontoura e Pinheiro, 2007).

<sup>298</sup> A autorepresentação destes jovens coincidia em geral com a minha representação deles, apesar de eu considerar brancos alguns que se consideravam “pardos”.

*Mas eu não me vejo com mulheres pretas. Nem num futuro distante eu me vejo casado com uma mulher preta. [Sandro, 21 anos. Entrevista, 16 de setembro de 2010]*

O caso de Sandro, mesmo que minoritário entre os dançarinos, evidencia uma realidade que não é tão rara como alguns apologistas do mito da democracia racial fazem crer. A violência simbólica exercida contra negros e negras naturaliza o seu baixo estatuto, pressionando-os a verem-se através do olhar do opressor. Já na década de 1950, Frantz Fanon debatia os efeitos dessa violência na elaboração da autoimagem dos negros: os efeitos depreciativos podiam ser mitigados a partir da relação conjugal com mulheres brancas, capaz de elevá-los na hierarquia de cor (2008:82). Outros b-boys da Maré relataram que a sua relação com a cor nem sempre foi pacífica, já que durante a adolescência costumavam rejeitar a autodefinição de “negro”, optando pelos termos “pardo”, “mulato” ou “moreno”. A influência do hip hop (e de um conjunto de pessoas ligadas ao break dance) foi determinante para a mudança, ao proporcionar um espaço de discussão que, para alguns, resultou numa reelaboração da sua identidade racial.

*Depois que eu entrei no breaking fiquei um tempo ainda sendo pardo, depois virei preto. Não foi o breaking ou a cultura hip hop que disse: “Você é negro”. Não foi bem assim. Com o tempo eu fui simpatizando, conhecendo mais sobre a cultura, me identificando muito, caindo na realidade de quem eu sou. E o pessoal, não o breaking, mas as pessoas que estavam lá (professores e alunos) me ensinaram a distinguir aquilo que sou. (...) Porque o breaking não é só dança, o breaking tem também muita informação. [Lucas, 19 anos. Entrevista, 20 de novembro de 2009]*

Embora não seja o bastião de uma identidade negra militante<sup>299</sup>, para estes jovens o hip hop proporciona espaços (treinos, eventos e campeonatos) onde o “corpo negro” não é visto com desdém. Pelo contrário, as várias iniciativas em que participam constituem focos de destaque na mobilização de expressões da chamada “cultura negra<sup>300</sup>”, seja através da

---

<sup>299</sup> Os integrantes do grupo de rap “Us Neguin Q Não C Kala”, em contraste com os b-boys da Maré, fazem do hip hop um instrumento de afirmação da identidade negra. Moradores de um bairro vizinho, esses rappers utilizam nas suas letras musicais uma retórica antirracista e de denúncia contra a violência exercida sobre os negros e pobres que habitam as favelas, além de resgatarem referências culturais africanas. Este exemplo demonstra a multiplicidade de estratégias culturais usadas pelos protagonistas do circuito de hip hop carioca, que podem ser mais ou menos contestatárias, e cujo engajamento político em torno das diferenças raciais tem graus diferenciados.

<sup>300</sup> A definição de cultura negra, para Livio Sansone, remete para referências e expressões culturais em que a cor da pele ou os antepassados comuns constituem critérios importantes de diferenciação. Sempre arbitrária e diversa, o seu significado varia conforme o contexto e as relações raciais entre grupos distintos (brancos e negros), constituindo-se num tipo de subcultura dentro de um sistema social mais abrangente em que ocorre a “transmissão de padrões e princípios culturais específicos de uma geração para outra” (2007:23).

aparência física, nomeadamente os penteados afro, seja através das vestimentas que fazem alusão a artistas (James Brown, Jimi Hendrix e rappers vários) e personagens históricos (Zumbi dos Palmares e Malcom X). Neste sentido, os eventos de hip hop operam como difusores de símbolos e objetos associados à negritude, ressignificando essa pertença no campo das virtudes. Um exemplo desta dinâmica foi a t-shirt que Duda ganhou num evento de breaking, cuja estampa era a de um negro com o cabelo *black power* e a seguinte frase: “orgulho de ser negro”. Aliás, a música *Say it Loud – I'm black and I'm proud*, de James Brown, era muito tocada nos ensaios da Tecno, tendo um dos jovens utilizado o refrão para responder a uma das minhas interrogações sobre o tema. Não obstante, a maioria mostrava algum embaraço em debater o racismo e a identidade negra, não compreendendo o porquê da minha teimosia em querer discutir tais assuntos.

Para os b-boys da Maré, o maior empecilho para obter reconhecimento e realizar uma mobilidade social ascendente não é o racismo, mas a “engessada” desigualdade social brasileira. Serem pobres e moradores de favelas são as chaves-explicativas para compreenderem as injustiças de que são alvo, bem como o seu baixo estatuto. Não é à toa que, nos eventos de dança, os b-boys da Maré fazem questão de assumir em público em que bairro vivem, uma forma de pôr em causa os estigmas que os caracterizam como incivilizados e criminosos em potencial. De todos os estigmas a que os jovens da Maré são expostos quotidianamente, o rótulo de “favelado” é o que suscita mais reações de indignação. Implícitas nesta designação pejorativa, estão as ideias de incapacidade, incivilidade, má-educação e ignorância, recusadas por todos os dançarinos do bairro.

*Favelado?! Isso eu acho horrível. Nossa, cara, isso é muito ofensivo para mim: “Você é um favelado mesmo!”. O pior de tudo é quando eu vejo mano nascido e criado na favela chamando o outro cara de favelado. (...) Quando você é chamado de favelado geralmente são nessas situações: por ser mal-educado, ignorante, sem modos, feio, pobre, às vezes humilde (não ter roupas de marca). Quando alguém chama o outro de favelado é para ofender: “Você é um favelado, um 'sem-cultura', a única coisa que sabe fazer é jogar bola com latinha de coca-cola”. [Rômulo, 17 anos, Entrevista, 7 de outubro de 2010]*

### 9.3 “Nós representa a favela mano”. B-boys em busca de reconhecimento

No Brasil como um todo, e no Rio de Janeiro em particular, o padrão de segregação

fomentou uma alteridade que fez da favela e dos seus moradores o “outro” por excelência<sup>301</sup>. As tentativas de expulsar a favela das áreas nobres e valorizadas da cidade não tiveram a eficácia esperada, até porque a geografia carioca – cercada por morros e florestas – dificultou ações de especulação e controlo desses espaços não-urbanizados. Nem os bairros elitizados do Rio de Janeiro, em geral concentrados na sua Zona Sul, ficaram imunes aos processos de favelização das suas encostas, o que permitiu uma relativa proximidade física entre ricos e pobres<sup>302</sup>. Ao constituírem-se como territórios bem delimitados, facilmente identificáveis e altamente estigmatizados, as favelas, passaram a ser representadas como regiões (i)morais e anômicas na “cartografia imaginária dos cidadãos” (Agier, 2011:67). Estas fronteiras criaram profundas distâncias sociais entre os habitantes da cidade e deram eficácia simbólica a um conjunto de metáforas (“cidade partida”, “guerra”) e dicotomias (“asfalto” x favela, cidade legal x cidade ilegal) que passaram a abordar (direta ou indiretamente) a problemática da violência urbana, vulgarizando percepções de senso comum. Legitimados pelo aumento da criminalidade e pela visibilidade do tráfico de drogas, tais “mitos” influenciaram a percepção coletiva sobre os moradores de favelas, transformados no “arquétipo das classes perigosas” (Leite, 2008:117). Posto isto, não é de espantar que o termo “favelado” seja uma das categorias mais segregadoras, usual nos discursos públicos que abordam as heterogeneidades da metrópole. O seu conteúdo estigmatizador legitima “tecnologias de poder” específicas, que visam controlar, disciplinar e punir os seus moradores, entendidos como párias urbanos (Foucault, 1977:116). A cristalização destes estigmas despolitiza o debate sobre a segurança pública, pois associa uma parte significativa da classe trabalhadora a um estilo de vida desviante e criminal (Machado da Silva, 2006). Por outro lado, a designação de “favelado” reaviva as ideias de incivilidade e ignorância a que sempre estiveram associadas as classes subalternas. Dupla face da mesma moeda, tais discursos representam os habitantes das favelas como “feios, porcos e maus<sup>303</sup>”, subcidadãos de uma ordem hierárquica que restringe os seus

---

<sup>301</sup> A presença de favelas nos bairros nobres de São Paulo não é tão comum. A área de moradia dos habitantes mais pobres está concentrada fora das zonas centrais e valorizadas da cidade, num padrão de segregação que fez das suas periferias o principal local de alteridade, diferente do Rio de Janeiro.

<sup>302</sup> Esta proximidade física costuma ser acompanhada de fortes distâncias sociais, pois, como explicou DaMatta, cada um sabe exatamente o seu lugar no hierarquizado espaço social brasileiro (1997b:171).

<sup>303</sup> Marina Antunes (2002) em sua tese de doutorado sobre o bairro Estrela D’África fez uso do termo “feios, porcos e maus” para abordar os mecanismos de etiquetagem social de que eram alvos alguns jovens negros descendentes de imigrantes africanos do concelho da Amadora, área metropolitana de Lisboa. A autora inspirou-se no filme de 1976 do realizador italiano Ettore Scola, intitulado: *Brutti, sporchi e cattivi*.

direitos mais básicos de cidadania: segurança, justiça e o direito à própria vida. Importa ressaltar que a categoria “favelado” não tem uma componente explicitamente racial, devido à ampla mistura de negros e brancos nas favelas cariocas, muitos deles migrantes pobres das áreas rurais que fizeram desses territórios a sua porta de entrada na cidade<sup>304</sup>.

O estigma de viver numa favela exerce um forte peso nas interações com residentes de outras partes da cidade, sendo comum o uso de estratégias que visam não só valorizar os seus locais de moradia, mas também contornar a criminalização crescente de que são alvo. Uma delas passa pela “limpeza moral”, um esforço constante em demonstrar aos outros habitantes da metrópole que são pessoas honradas, sem qualquer envolvimento com a criminalidade violenta (Machado da Silva, 2008:23). Outra estratégia é a preferência pelo uso do termo “comunidade” em contraponto à favela, um modo de identificar positivamente as localidades onde moram, associando-as aos princípios de harmonia, tradição e agregação coletiva<sup>305</sup>. Também habitual entre muitos dos que vivem nas favelas é a tentativa de esconder o local de residência, devido às experiências de estigma territorial não serem raras. Entre os dançarinos da Maré tal estratégia era recorrente antes de aderirem ao breaking, e não se limitava às entrevistas de trabalho, artifício fundamental para não desperdiçar a oportunidade de emprego. No convívio com outros jovens não diziam que moravam na Maré, nem tampouco numa das favelas que a compõem, devido ao medo de serem marginalizados. Atualmente, os dançarinos da Maré fazem questão de dizer que são desse bairro, mencionando tal pertença nas apresentações e nos campeonatos de break dance em que participam.

*Tinha um tempo que eu falava que morava em Bonsucesso com medo das pessoas me ignorarem por eu morar em “comunidade”, mas hoje em dia não. Qualquer lugar que eu for eu tenho a honra de falar que moro na Maré: “Moro na Nova Holanda, moro na Maré”. Mas por quê? A Maré tem uma história muito bonita de resistência, e hoje em dia a gente quer levar o nome da Maré e mostrar que dentro da “comunidade” não é só o que dizem: que as pessoas não têm informação, são excluídas do mundo. Não, dentro da “comunidade” tem cultura, entendeu? Temos danças aqui dentro, temos biblioteca, centro de arte, museu. Então nós temos cultura aqui dentro, nós temos conhecimento. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

<sup>304</sup> Para os jovens desta pesquisa a designação “favelado” está alheia à questão “racial”. Todavia, creio que nalgumas situações específicas esse termo tem conotações claramente racializantes, até porque não é raro as expressões “preto” e “favelado” serem ditas de forma articulada.

<sup>305</sup> Patricia Birman analisou as insuficiências no uso do termo “comunidade”. Este seria incapaz de pôr em causa a criminalização e a segregação a que os moradores das favelas são vítimas. Para a autora, tal categoria acaba por manter o princípio dual que os distingue (e os inferioriza) dos restantes territórios da cidade, estando claramente na “defensiva” (2008:109).

A adesão ao hip hop transformou decisivamente a maneira de representarem o bairro, que passa também a ser percebido pelas suas qualidades e virtudes. A transposição das barreiras do tráfico de drogas, o relacionamento com importantes ONGs, a maior circulação pela cidade e a ampliação das suas redes sociais possibilitaram uma visão alternativa da Maré, criando um sentimento de pertença ao bairro (como um todo) capaz de superar históricas identificações locais ou rivalidades incitadas pelas fações criminosas. Muitos jovens admitiam que antes não gostavam da Maré e viam apenas os seus defeitos. Operou-se uma mudança na forma de conceber o bairro, manifesta nos eventos de breaking quando todos gritam em uníssono: Maré! As filmagens que fiz de um campeonato ocorrido em Niterói são bem emblemáticas da tentativa de ressignificarem o bairro, quando quatro b-boys do Ativa Breakers competiram contra outras crews. Sempre que venciam as batalhas olhavam para a câmara e gritavam o nome da crew e do bairro onde viviam. Pouco antes da batalha final do campeonato, Duda, Túlio, Rafa e Jingau reuniram-se numa das extremidades do salão para incentivar-se mutuamente. Sentados em roda, Túlio tomou a palavra:

*Vamos manter o mesmo flow [estilo de dançar]. Não vamos perder o flow nem o ritmo porque a gente está num clima bom dançando, tá ligado. Então vamos manter essa daí mesmo, sem dispersar, igual a gente estava batalhando agora no final, sem partir para cima do “maluco”, deixa ele sair da roda... Mas quando eles saírem da roda nós vamos apagar os caras, ninguém vai se lembrar deles porque a gente vai estar ali, tá ligado, representando naquela hora. Então a gente vai destruir, a gente vai quebrar tudo! Maré! [Túlio, 19 anos. 5 de junho de 2010]*

Depois de se cumprimentarem com um toque de punhos fechados, foi a vez de Fox falar:

*Estamos dançando para a gente, sem dar lições, fazendo o que a gente gosta. Eles só estão levantando o pessoal com movimento [power moves], mas a originalidade quem está mantendo é a gente: os fundamentos e os movimentos rítmicos. [Fox, 20 anos. 5 de junho de 2010]*

Duda fez sinal para todos se cumprimentarem novamente, um ritual acompanhado das palavras “Ativa” e “Maré”. Em seguida, Túlio berrou a olhar para a câmara:

*Favelão nessa porra. Nós representa a favela, mano, Rio de Janeiro! Aaaahhh! [Túlio, 19 anos. 5 de junho de 2010]*

A batalha decorreu sem grandes provocações ou incidentes, até porque as crews que se enfrentavam (Ativa Breakers e KND) eram aliadas. Logo após o fim, os participantes

abraçaram-se, elogiando-se mutuamente. Alguns dos b-boys faziam poses para a câmara, principalmente Fox, com os dedos a formar a letra “M” de Maré ao mesmo tempo em que dizia exaltado:

*É tudo junto e misturado, tá ligado? É feijão com arroz mano, é pão com o ovo véio! É tudo junto e misturado!* [Fox, 20 anos. 5 de junho de 2010]

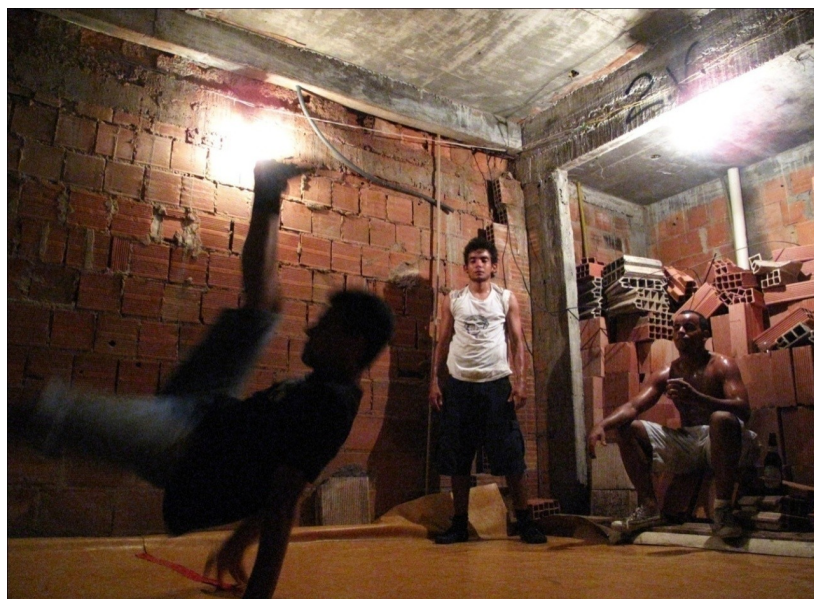
Os juízes foram unânimes em dar a vitória aos b-boys da Maré, que, radiantes, gritaram mais uma vez o nome do bairro e da crew a que pertenciam.

Os eventos e campeonatos de break dance são lugares privilegiados para os jovens deslocarem as “disposições de poder” e subverterem as categorias que os desqualificam (Hall, 2008:321). Constituem rituais em que suas criações culturais são difundidas para um público bem mais alargado, quando implementam estratégias identitárias coletivas que visam torná-los reconhecidos e valorizados no espaço citadino, não apenas enquanto dançarinos, mas também como moradores da Maré. Assumir em público em que bairro vivem é uma forma de contrariar as representações estigmatizantes sobre a favela, enquanto *locus* exclusivo da pobreza e do crime violento. Ao vencerem campeonatos de dança projetam uma visibilidade que os representa como potência e não mais numa situação de carência, saltando as barreiras simbólicas que os querem circunscritos ao rótulo de “favelado”. Neste processo, a identidade b-boy é um importante recurso para os dotar da força necessária para renegociar as suas diferenças com os “outros”, e o que aparenta ser uma performance meramente estética adquire um forte teor de resistência.

*Quando a gente fala estes nomes, “Maré”, “Nova Holanda”, as pessoas já ficam nessa negatividade, olhando assim: “Pô! Vocês são de lá?!”. Mas a gente sempre vai falar “Maré” nos campeonatos meio para quebrar essa parada, porque a gente dança para caramba no evento, ri para caramba e: “De onde vocês são?”. A gente fala com orgulho: “Somos lá da Maré”. É totalmente diferente, a pessoa já fica assim: “Pô, os caras são lá da Maré. O que é que aconteceu para eles dançarem assim!?”.* [Duda, 20 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]

Lugar singular de encontro e produção da diferença, a cidade proporciona um “jogo de espelho” que a todo momento coage os seus habitantes a criarem aproximações ou distâncias simbólicas com o “outro”, identificações ou repulsas. Segundo Roberto DaMatta, esse “ritual do reconhecimento” (1997a:80) é extremamente hierárquico na sociedade brasileira, e

convive intimamente com processos de rotulação social (Becker, 2008) responsáveis por converter os moradores de favelas na caricatura de pobres indignos, desumanizando-os. Entre os dançarinos da Maré, a busca de identidade e respeito prioriza a subversão do baixo estatuto por via do hip hop sem, no entanto, mobilizar politicamente uma identidade negra. Eles têm consciência da existência do racismo no Brasil, e do facto de a sua cor de pele escura bloquear oportunidades de ascensão social<sup>306</sup>. No entanto, optam por delinear uma estratégia de confrontação, com as relações de hegemonia e subalternidade, focada nas diferenças de classe e no estigma territorial<sup>307</sup>. Para estes dançarinos, os principais responsáveis pelo seu baixo estatuto são a condição económica desfavorável e a categoria de “favelado”, uma situação que remete para as particularidades da segregação brasileira, no geral, e do Rio de Janeiro, em particular. Não é por acaso que os dançarinos aproveitam o circuito de hip hop para desenvolver ações performáticas em que reivindicam as qualidades da Maré e o talento de muitos dos seus habitantes.



**Figura 30: Ensaio na casa de um b-boy da Maré**

---

<sup>306</sup> Segundo António Guimarães, não existem apenas os negros conscientes (e politicamente engajados) e os devotos do mito da democracia racial, também entendidos como “embranquecidos” ou alienados da sua cor. Haveria, também, aqueles que reconhecem a influência da cor na vida social, para os quais a autodefinição de negro e o reconhecimento do racismo no Brasil seriam insuficientes para mobilizar algum tipo de militância negra (2002:86). Penso que os b-boys da Maré se enquadram nesta “terceira via”.

<sup>307</sup> Já dizia Stuart Hall que a identidade negra é trespassada por muitos outros antagonismos e identidades, entre os quais os de classe e género e outros de âmbito local (2008:328).



## Conclusão

O facto de as mais célebres culturas juvenis estarem associadas a determinadas correntes musicais incitou muitos autores a problematizar a importância da música na construção de estilos de vida distintivos (Magnani, 2005; Pais e Leila Blass, 2004; Feixa, 1999; Vianna, 1997a). Com um forte pendor agregador, a música favorece a delimitação de fronteiras entre “nós” e os “outros”, criando um “espírito de grupo” entre os seus seguidores. Isto porque os gostos musicais e as performances a estes associadas são capazes de revelar aquilo que de mais profundo nos vai na “alma”, e as suas manifestações ou debates provocam uma “confidência íntima e inspirada” de nós próprios e do estilo de vida em que nos revemos (Bourdieu, 2008:154). Entre os jovens, a música e a dança são formas privilegiadas de expressar a sua experiência geracional, formular identificações coletivas e dar sentido à sua condição juvenil, quando articulam espaços de sociabilidade autónomos das “instituições do mundo adulto”, como a escola, o trabalho e a Igreja (Dayrell, 2005:289). A singularização pela estética ou por um “gosto cultivado” é muito comum para se vincularem ao grupo de pares e contrapor-se a outros coletivos (Bourdieu, 2008:157). Essa pertença grupal reaviva a individualidade dos seus integrantes, transformados em “alguém” numa sociedade que os relega ao anonimato.

*É legal ser diferente. Você se vestir de um jeito e o pessoal ficar te olhando: “Pô, essa roupa é maneira, nunca pensei nessa combinação”. Ou então uma gíria: “O que quer dizer isso que você está falando?”. Esse comportamento diferente, eu gosto disso. Acho legal para caramba, você se destaca no meio da multidão. [Janaína, 16 anos. Entrevista, 10 de outubro de 2010]*

A intensificação da cultura de massa e do acesso às tecnologias de informação imprimiu um maior dinamismo ao processo de construção da alteridade, em que a dialética unidade e diferenciação adquiriu um carácter “glocal”. O alastramento das redes virtuais (*Youtube, Facebook, blogs*) tornou as culturas juvenis bem mais difusas porque os seus elementos estilísticos (da música à moda) deixaram de estar cerceados por âmbitos nacionais ou referências locais (Feixa, 2011:213). Dotados de circuitos de produção e consumo em múltiplos recantos do planeta, muitos estilos culturais e artísticos globalizaram-se numa hipertextualidade que combina hibridizações de origens várias, algumas delas assentes em

ambientes virtuais e desterritorializados<sup>308</sup>. Nesse espaço de fronteiras fluidas, o contexto local não perdeu o seu vigor nos processos de criação das identidades coletivas, antes atualizou as lógicas que medeiam a seleção dos seus símbolos materiais e imateriais, muitas vezes mesclando no seu interior referências longínquas transmitidas via satélite. O contraste com o “outro” passou a somar-se à identificação com aqueles que também se diferenciam noutros contextos sociais, numa convergência que faz desconhecidos de países distantes sentirem-se parte de uma mesma “tribo urbana” (Maffesoli, 2004). Diante dessa interconexão generalizada, importa inferir que qualquer identidade coletiva – das mais antigas e tradicionais às mais recentes e inovadoras – é obrigada a adaptar-se ao contexto local e às múltiplas influências de um mundo globalizado, absorvendo elementos de ambos. Por conseguinte, todas as referências identitárias são construções híbridas, “bricoladas” e heterogêneas, mesmo quando apresentadas sob a égide da originalidade.

A mobilização de imaginários, signos e estéticas do hip hop entre os dançarinos da Maré obedece a narrativas culturais de dimensões claramente transnacionais, cujo epicentro é a produção norte-americana. Grande parte dos integrantes desse grupo de jovens não apenas tenta vestir-se o mais parecido possível com os pioneiros do breaking de Nova Iorque (Bronx) da década de 1970 (Crazy Legs, Ken Swift e outros), tomados como personagens lendários, como também incorpora um conjunto de crenças e valores associados ao “mundo b-boy”. Ao mesmo tempo que idealizam um passado mítico sobre o “nascimento” do estilo, constroem realidades ficcionadas que se justapõem à realidade convencional. A partir da memória, imaginação e aprendizagem, eles elaboram performances e novas subjetividades conformadoras de uma mesma “província de significados” (Schultz, 1979), cuja compreensão é transversal a qualquer dançarino, independentemente da origem geográfica. É nesse sentido que se deve interpretar as retóricas identitárias sobre a história do hip hop e os “fundamentos” do break dance, tal como apreender o trabalho criativo que desenvolvem através da dança. Não obstante os protagonistas desse movimento cultural reivindicarem um caráter

---

<sup>308</sup> O trabalho de Carles Feixa (2011) sobre os *floggers* é exemplar das potencialidades do espaço virtual e das tecnologias digitais para as “tribos urbanas”. O autor narra uma nova prática cultural entre os adolescentes de Buenos Aires que, ao desenvolverem uma fixação pelo *photolog* (serviço de partilha de fotos na Internet), criaram um conjunto de afinidades – símbolos, estéticas, linguagens – próprias das culturas juvenis. Alguns *floggers* chegam a organizar encontros presenciais. As sociabilidades vividas em jogos virtuais e no interior de um cybercafé de Porto Alegre (Brasil) foram pesquisadas por Vanessa Pereira (2010), sendo também elucidativas da centralidade das tecnologias de informação e dos espaços desterritorializados no quotidiano dos jovens.

cristalizado, simplesmente herdado, o que predomina nas várias vertentes que compõem o hip hop é a impureza. A tradição é sempre inventada e a identidade construída, num rico trabalho de seleção e interpretação do passado que carrega consigo um desejo de reconhecimento social.

Apesar de articularem uma visão global sobre o circuito de break dance – conhecem o nome e os movimentos dos dançarinos de maior destaque na atualidade –, a identidade b-boy dos jovens da Maré está intimamente ligada às suas vivências locais e quotidianas. Isso torna-se evidente nas suas performances rituais, quando declamam o seu vínculo ao bairro em eventos de break dance com o objetivo de reclamar cidadania e subverter as imagens negativas que circulam na cidade.

*O que para alguns é vergonha a gente quer transformar em orgulho, falando o nome de onde a gente mora. Através da dança a gente quer ser elogiado para todos falarem: “Eles são da Maré”. A gente quer transformar isso numa coisa boa. A gente não quer ter vergonha de falar onde mora, sabe. [Rick, 19 anos. Entrevista, 8 de fevereiro de 2010]*

Os rituais performáticos levados a cabo pelos dançarinos da Maré em encontros e campeonatos têm uma dupla eficácia simbólica, aparentemente contraditória. A primeira fá-los destacar da multidão pelas suas virtudes de bons dançarinos, um reconhecimento conquistado através de inúmeras atuações convincentes. Vencer competições, mesmo individualmente, constitui momentos de consagração de todo o grupo, em que o orgulho de pertencer à Maré e de integrar uma prestigiada crew de dançarinos é manifestado publicamente. Esses jovens aspiram ser respeitados e considerados e, por isso, participar nesses eventos é tão importante. Representações dramáticas são postas em prática com o objetivo de afirmar a sua superioridade enquanto b-boy ou b-girl, uma experiência de distinção que reclama um “eu essencial” visível e triunfante (DaMatta, 2000:16). Vividas como momentos liminares – fora do tempo, da estrutura e da rotina –, invertem hierarquias tradicionais, abrindo caminho para a possibilidade de transformação das representações sociais. Estar no centro da roda ou da batalha proporciona uma situação privilegiada para veicular opiniões e contrariar imagens redutoras, numa tentativa de romper o *status quo* vigente na sociedade, reinventando um “nós” com materiais simbólicos que resgatam a sua autoestima. No circuito de hip hop carioca isso ocorre com algum êxito, pois a Maré figura como um dos redutos incontestáveis da prática do break dance, resultado das “lutas

simbólicas” desses dançarinos na redefinição do seu “mapa de prestígio” na hierarquia da cidade (Velho, 2002:10).

*(...) quando se diz que é da Maré na cultura hip hop a galera já conhece como bom, é sinónimo de ser bom no Rio de Janeiro. Os caras automaticamente pensam: “O moleque é bom”. Porque já sabe que é daqui e tem a influência da gente. [Rick, 19 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

A segunda eficácia simbólica relaciona-se com o êxtase coletivo vivido nas festas breaking, quando uma massa de dançarinos (mais ou menos) anónima<sup>309</sup> transforma-se numa comunidade de sentido e pertença, cujas diferenças, segmentações e rivalidades são anuladas por um “nós essencial” (DaMatta, 2000:16). Com forte semelhança à ideia de *comunnitas*, no sentido que lhe dava Victor Turner, um estado de extrema comunhão e coletivização é experimentado nessas situações liminares, em que b-boys e b-girls afirmam entusiasticamente o seu elo de ligação ao break dance e à cultura hip hop. A capacidade de mobilizarem essas duas ordens simbólicas quase em simultâneo exige uma abordagem situacional dos dançarinos em roda, dado não ser incomum uma performance amistosa transformar-se subitamente numa animada “batalha campal”. Neste caso, saem de uma situação ritual marcada por um forte igualitarismo em que o foco das performances são os laços simbólicos que unem todos os presentes (“nós”), para entrarem noutra em que as diferenças são amplificadas de forma brutal. A situação ritual torna-se individualizada (mesmo que complementar à crew), e o que importa é a afirmação de uma singularidade por via de movimentos espetaculares, frequentemente salpicados de violência e paródias teatralizadas (“eu”).

A energia libertada nos eventos de break dance tem uma forte capacidade agregadora, quando b-boys e b-girls dão um sentido coletivo à busca de identidade e realização pessoal. Não obstante os perfis sócio-demográficos distintos – em termos de classe, cor da pele e moradia –, os jovens aproveitam esse ambiente de intensa convivialidade para se aproximarem uns dos outros e partilharem ideais comuns. A capacidade de juntar pessoas dissemelhantes torna o hip hop uma “comunidade de encontro” por excelência (Agier, 2011:177), indo contra as lógicas de segregação e fragmentação tão presentes nas metrópoles atuais. O maior envolvimento com o estilo levou os jovens da Maré a lugares nunca antes

---

<sup>309</sup> Os eventos de break dance no Rio de Janeiro costumam reunir entre 100 a 200 participantes, grande parte deles conhecidos entre si. No entanto, há competições de grande porte, como é o caso da Master Crew (São Paulo), em que participam mais de mil dançarinos de vários estados do Brasil (e também de outros países).

frequentados, o que fez ampliar consideravelmente a sua relação com o espaço urbano. Antes de aderirem ao breaking, a maioria desenvolvia sociabilidades centradas no cotidiano local, consequência da sua reduzida circulação na cidade. A participação em eventos de hip hop e o anseio por aceder às múltiplas referências do “mundo b-boy” multiplicaram as suas redes de amizade, ao mesmo tempo que fomentaram o acesso ao conjunto de estilos de vida e repertórios culturais que coexistem nas chamadas sociedades complexas. Essas transformações foram extremamente importantes nas suas vidas e merecem ser aqui aprofundadas. Até porque o cotidiano de amplos setores da juventude da Maré (e de outras favelas cariocas) é dominado pela “particularização espacial”, um fenómeno que precariza o pleno usufruto do direito à cidade, como assinalaram os geógrafos Jailson Silva e Jorge Barbosa:

“(...) a vivência em um território restrito, sem parâmetros mais abrangentes de inserção na cidade, contribui para que o lugar seja o único ponto de partida e de chegada da existência. Os moradores dos “lugares” não se sentem, muitas vezes, pertencentes à *polis*, onde, na perspectiva grega, o cidadão exerce o seu *direito* à cidade.” (2005:61)

Obviamente, a particularização deve ser compreendida no contexto das dificuldades financeiras desses jovens, dado o simples ato de apanhar o autocarro ser problemático quando falta o dinheiro do bilhete, para não falar dos custos inerentes ao lazer: cinema, concerto, discoteca, etc. Porém, esse problema é bem mais complexo. Por se tratarem de habitantes de um bairro mal-afamado, apontado pelas instituições do Estado como um enclave urbano, os dispositivos de controlo e confinamento espacial atuam no sentido de enclausurá-los, desincentivando a sua circulação pela urbe. Não que esses jovens estejam propriamente fechados na sua área de residência, mas o seu fluxo pela cidade está limitado à posição subalterna que ocupam<sup>310</sup>. Numa sociedade pautada por estereótipos que fazem dos moradores das favelas pessoas indesejáveis, o medo de ser rejeitado ou humilhado exerce um efeito paralisante nos seus itinerários urbanos, e muitos optam por refugiarem-se nos locais que lhes são familiares. Durante muito tempo, o temor de sair da Maré e enfrentar o mundo circundante acompanhou a existência de Bia, uma antiga b-girl que mantém ligação com o hip

<sup>310</sup> Um número significativo de jovens da Maré, provavelmente a sua maioria, nunca foi ao teatro, ao cinema ou ao circo. As suas vivências, mesmo quando passadas fora da Maré, raramente os põem em contacto com jovens de trajetórias distintas, devido às lógicas de segregação e privatização do lazer e do espaço público. Nesse sentido, a experiência com a alteridade é pequena, o que produz um estreitamento das suas visões de mundo.

hop e o grupo de dançarinos do bairro:

*Então a gente fica com a “cabeça pequena”. A gente acha que tudo o que a gente precisa está aqui dentro. Eu tinha muito medo de ir lá fora, pegar um ônibus! Nossa, eu suava frio. Eu me perdia da minha mãe do outro lado da Av. Brasil, bastava atravessar a passarela. (...) Eu achava que o risco estava lá fora. O risco estava aqui dentro também, mas de certa forma eu me sentia protegida. Com isso a minha mente não crescia, não conhecia o mundo lá fora e as suas oportunidades. [Bia, 26 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Admiradora dos dançarinos da Maré, Bia costuma acompanhá-los nas suas andanças por eventos e campeonatos, sendo uma entusiasta do hip hop. O ingresso nesta “cultura” não só a capacitou a circular pelo Rio de Janeiro, como lhe proporcionou conhecimentos que alteraram a sua maneira de estar na cidade. Tal como ela, outros jovens do bairro fizeram questão de ressaltar as transformações em suas vidas desencadeadas pelo breaking, um espaço de sociabilidade e formação subjetiva. De facto, o envolvimento com o hip hop promove um conjunto de experiências que não se limitam à prática da dança, pois oferecem uma forma de ver a realidade e de se comportar geradora de uma consciência crítica que os faz adotar uma outra atitude. Libertam-se das normas e categorias impostas pela sociedade, muitas delas estigmatizadoras, para assumirem uma postura emancipatória nos “campos de batalha da vida social”. É a própria Bia que explica melhor essa ideia:

*O Luck não passava só os passinhos (toprock e footwork), ele passava instrução, a história do hip hop. Eu me encantei com aquilo, falei: “Caraca, é possível”. E achei super interessante a luta e tal: vamos sobressair na sociedade! Uma vida que você tem meio que largada do governo (é o que a gente vive aqui no caso), e ter uma consciência, lutar para a sua vida e ser alguém. Sair um pouco dessa vida aqui, porque a gente, não tendo muito conhecimento, acaba se acomodando com isso aqui, tá entendendo? (...) Aí eu comecei a refazer a minha vida, queria me tornar alguém. [Bia, 26 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

A noção de “conhecimento”, entendida como o 5º elemento do hip hop, contribui para essa perspectiva, ao incentivar um conjunto de saberes e questionamentos que os ajuda a refletir sobre si próprios e o mundo em que estão inseridos. Nesse processo, os jovens buscam novas referências, num alargamento de “horizontes” que traz à baila uma visão política sobre o seu lugar na sociedade. A pedagogia informal encorajada pelo hip hop fomenta um desassossego mobilizador de projetos de futuro (individuais e coletivos) contrários ao imediatismo em que muitas trajetórias juvenis encontram-se encerradas. Eficaz mecanismo de controlo ideológico, a presentificação da existência, estimulada por uma realidade tensionada pela violência,

escassez de recursos e desejos de consumo, caracteriza-se pela busca irreflexiva e assídua daquilo que parece oferecer retorno imediato. O tempo presentificado estreita as possibilidades de formulação de sonhos e utopias, pois é dominado por um cotidiano regulado pelo “eterno agora”, que faz do consumo um fim em si mesmo (Silva e Barbosa 2005:61). O jovem indiferente ao passado, sem uma projeção de futuro, não investe na construção de “projetos individuais” de médio ou longo prazo (Velho, 2004), como a educação, desenvolvendo uma atitude conformista em relação aos mecanismos de dominação que atuam à sua volta. Prisioneiras do presente, as trajetórias juvenis podem tornar-se indeterminadas e erráticas, ao abdicarem do conjunto de responsabilidades e papéis sociais que caracterizam a vida adulta. A construção do futuro passa a ser irrelevante quando a meta é viver um dia de cada vez, numa circularidade hedonista que os faz refugiarem-se indefinidamente no estatuto de jovem (Calvo, 2011:48). As consequências desse modo de articular o tempo estão disseminadas em todos os estratos da sociedade<sup>311</sup>, mas se refletem de forma dramática entre os jovens mais pobres das favelas e periferias urbanas dada as lógicas perversas que atuam no seu território: segregação, violência, tráfico de drogas, criminalidade.

Na Maré, o mundo do crime está muito próximo dos seus habitantes, espetadores involuntários das demonstrações do seu poder. Este é assente numa “sociabilidade violenta”, responsável pela corrosão das solidariedades locais e pela degeneração de símbolos e valores comuns, devido ao recurso à força e à racionalidade instrumental (Machado da Silva, 2008:21). Quase todos os b-boys com os quais conversei tinham amigos ou conhecidos em organizações criminosas, cuja autoridade é reafirmada não apenas pelo uso (ou ameaça) da violência, mas também pela via simbólica. Apoiadas numa cultura de masculinidade exacerbada, essas organizações fazem da honra individual, da coragem e da exibição de bens materiais distintivos (motas, carros, ténis, roupas, drogas, armas) garantes do seu estatuto superior (Machado da Silva, 2008; Zaluar, 2004b). Os bailes funk da Maré são os eventos de destaque para festejarem o seu domínio, quando bandidos desfilam com pesados cordões de ouro no pescoço e armas em punho, numa clara afirmação de poder e prestígio. Integradas por uma pequena minoria da população, essas redes criminosas controlam o espaço público da

<sup>311</sup> A indeterminação das trajetórias juvenis não é exclusiva das classes mais baixas, nem do momento atual, mas acentuou-se devido à reconfiguração do sistema capitalista no pós-queda do muro de Berlim, em que o imediatismo exigido pelo processo produtivo incita a um modo de apropriar o tempo fixado no presente. Para um maior aprofundamento sobre tais questões ver Enrique Calvo (2011).

Maré, impondo um conjunto de regras e coações que os moradores são obrigados a acatar, sob pena de sofrerem pesadas represálias. De uma maneira mais ou menos naturalizada e ritualizada, a violência constitui o modo privilegiado dos traficantes regularem os vínculos sociais no bairro, mantendo uma determinada ordem e hierarquia que se fragiliza, temporariamente, a cada incursão policial. As particularidades de uma vivência tão próxima da economia clandestina do tráfico de drogas fazem com que os espaços relacionais dos jovens da Maré sejam marcados pelo contraste. De um lado, um antigo companheiro de infância faz a “contenção” (segurança) da favela com um fuzil nas mãos, de outro, colegas frequentam cursos de pré-vestibular com o objetivo de ingressar no ensino superior. Desnaturalizar as violências a que são expostos quotidianamente e saber reconhecer as qualidades do bairro não são desafios fáceis.

*Tanta coisa ruim que é vista como algo normal, e tem coisas boas que passam despercebidas, que fica difícil para um jovem dentro da Maré diferenciar o que é bom do que é ruim. Porque moleque cresce vendo “malucos” com arma na mão, isso é a coisa mais normal do mundo. Ao mesmo tempo ele vê um cara cheio de livros na bolsa, estudando para caramba. Tem esse contraste. É como eu falei no começo, se não tiver apoio da família pode acabar “dando mole”. Conheço gente que está nessa vida de tráfico, porquê? Também por falta de opção às vezes. Tem gente que fala: “Porque fulano é safado, se quisesse não entraria”. Depende muito. Ninguém pode julgar uma pessoa assim. Eu conheço muita gente [do tráfico] que falo com respeito: “E aí fulano, beleza?!”. “Qual foi Rômulo, beleza!”. Continuo falando com eles, mas dou uma afastada. [Rômulo, 17 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]*

Para aqueles que sentem a angústia do desemprego ou do baixo salário, em que as perspectivas de consumo, ascensão e reconhecimento social são diminutas, a promessa de dinheiro fácil acenada pelo tráfico de drogas pode ser tentadora. Quando se está encurralado entre duas ordens diversas – de um lado o tráfico e do outro as instituições do Estado – enveredar pela carreira do crime não é uma possibilidade remota, mas o ingresso numa rede geograficamente próxima. Neste contexto, o hip hop pode significar um distanciamento desta economia predatória, ao propor referências morais e éticas radicalmente opostas. Nas várias entrevistas realizadas, os jovens realçaram o breaking como um estilo que promove a disciplina, a união, a responsabilidade, o respeito e o sentido de coletividade, atributos orientadores das suas sociabilidades, experiências e pontos de vista. Deste modo, podemos considerar que o break dance funciona como uma “escola de moralidade” para os seus adeptos, servindo de “vetor de uma desbanalização da vida quotidiana” capaz de ampará-los



contra as influências destrutivas do tráfico de drogas (Wacquant, 2002:32).

*Se eu não tivesse conhecido a cultura hip hop eu hoje era traficante. A cultura hip hop foi a única coisa que me aceitou de “braços abertos” e que eu “caí de cabeça”. Antes de eu dançar, tudo para mim estava voltado ao tráfico, devido a coisas que aconteceram na minha família. Então mudou a minha vida bastante, comecei a dançar, aprendi a ter disciplina, aprendi a ter atitude. Tudo isso eu aprendi na cultura [hip hop], entendeu? Por incrível que pareça, aprendi na cultura. Isso foi bom para eu arranjar um emprego, abriu portas para a gente prosseguir com a nossa cultura. Foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida, e mudou bastante.*  
**[Duda, 20 anos. Entrevista, 5 de novembro de 2009]**

Mesmo admitindo haver algum exagero na declaração de Duda, não há dúvida de que a aproximação ao hip hop trouxe estabilidade para várias esferas da sua vida, o que lhe permitiu ultrapassar certos percalços. Todavia, essa “cultura” não pode ser entendida como solução para os problemas de uma violência juvenil que é expressão de dilemas estruturais mais amplos da sociedade brasileira, tais como a extrema desigualdade social, a inconsistência das políticas públicas do Estado, a precariedade laboral e a criminalização da pobreza e do consumo de drogas. A adesão ao estilo não serve de “magia” para neutralizar essas forças objetivas, pois há exemplos de jovens do bairro que entraram nas quadrilhas do tráfico apesar de terem frequentado assiduamente as oficinas de break dance<sup>312</sup>. “O breaking 'salva'?”, perguntei. O b-boy Weltom respondeu:

*Não salva não cara. Se bem que o breaking salva muitos, mas outros não. Porque o breaking é uma “rota de fuga”, basta a pessoa querer entrar. Se escolher entrar nessa rota tudo bem, mas se não escolher entrar... Tem três pessoas que entraram na dança comigo em 2002 (que estão vivas) e que hoje são traficantes, bandidos. (...) A gente foge de uma realidade que não queremos, mas é uma realidade que está sempre perto, sempre na nossa frente mesmo a gente fugindo. Mas a gente vai sempre continuar fugindo dela. Porque aqui é muito fácil encontrar qualquer coisa: boas e ruins. E o hip hop é uma forma da gente estar desviando a nossa mente daquilo, os nossos pensamentos das coisas ruins.*  
**[Weltom, 18 anos. Entrevista, 26 de novembro de 2010]**

Num bairro marcado pela fragilidade das instituições oficiais e dominado por grupos ilegais fortemente armados, o hip hop serve de contraponto a um estilo de vida violento e alienante. Implícitos nesta prática cultural estão valores, princípios e subjetividades que ajudam os jovens a reclamar direitos e a formular projetos de vida audaciosos, “dando sentido

<sup>312</sup> Esta questão só pode ser aprofundada com base no percurso biográfico de cada jovem, para compreender o modo como cada um incorpora as influências do hip hop e cria respostas próprias aos problemas estruturais que o afetam quotidianamente.

à vida de cada um, num contexto onde se veem relegados a uma vida sem sentido” (Dayrell, 2005:291). A filiação ao estilo de vida b-boy ajuda os seus adeptos a agir coletivamente em busca de alternativas que permitam ultrapassar as barreiras que os impedem de viver plenamente a juventude, constituindo-se como um recurso para desfrutarem os prazeres da sua idade e construírem um modelo próprio de ser jovem. Participando em coletivos (crews) de dança, articulam sentimentos de pertença (ao bairro e ao grupo) que servem de “abrigo virtual” num meio marcado por situações adversas (Agier, 2001:8). Desta forma, os dançarinos da Maré criam sociabilidades alternativas – orientadas por atributos de natureza estética e normas ideológicas – que são uma mais-valia para romper a segregação e aceder aos direitos de cidadania. Mais do que uma postura dissidente ou de contestação, a adesão ao estilo b-boy entre os jovens da Maré promove estratégias que reivindicam reconhecimento e aceitação na sociedade dominante. A busca por respeito e dignidade é determinante nas suas vidas, concretizando-se, parcialmente, através da prática do break dance. Assim, a convergência em termos estéticos, musicais, morais e territoriais entre os b-boys “corresponde a formas de integração social compensatória numa urbanidade deficitária de coesão social” (Pais, 2004:24). Num contexto pobre e repressivo, em que as instâncias clássicas de socialização (escola, trabalho, etc.) mostram-se frágeis e fragmentadas, os aspetos positivos e integradores do hip hop são consensuais entre os jovens.

*O breaking tem a responsabilidade de amadurecer os jovens, de fazê-los saber o que é certo e o que é errado, eles já ficam mais atentos. (...) Ser b-boy não é só dançar, tem que ter responsabilidade. Nem todos podem falar: “Eu sou b-boy”. Porque para ser b-boy é chato cara, tem que ter muita responsabilidade, saber fazer certo, correr atrás, “não é mole não”.*  
**[Fábio, 29 anos. Entrevista, 11 de janeiro de 2010]**

Para a maioria dos jovens da Maré a vivência do breaking representa muito mais do que dançar nas horas vagas, regulamentando e influenciando múltiplos espaços e tempos da sua vida quotidiana. Alguns referiram que através da dança passaram a ser mais responsáveis e a ter uma perspetiva mais ampla da realidade. Outros explicaram que as experiências vividas a partir do breaking proporcionaram um maior amadurecimento, já que aprenderam a ouvir os outros, a lidar com as diferenças e a ter uma postura mais séria quando a situação assim o exige. A própria carreira de dançarino incute disciplina e um novo modelo de relação com o tempo, pois a progressão é incompatível com a desorganização temporal. Os jovens são

obrigados a planejar as suas atividades para cumprir uma intensa rotina de ensaios, onde articulam um sistema solidário de aprendizagem que promove o sentimento de coletividade e união entre os adeptos. Afinal, no break dance a aprendizagem é absolutamente coletiva, numa lógica mimética em que a incorporação do *habitus* b-boy é realizada através da reprodução e recriação contínua dos movimentos observados *in locu* (Bourdieu, 2007). A necessidade de ser amigo e companheiro dos membros do grupo é muito realçada pelos dançarinos – o termo “família” para designar a crew a que se pertence é muito comum entre eles –, que enfatizam o compromisso de transmissão do conhecimento adquirido (da prática à história do estilo) de modo a expandir o hip hop. Embora a maior parte deste “conhecimento” seja restrito a aspetos desta cultura urbana, o envolvimento com este estilo fomenta um conjunto de capitais culturais e simbólicos bem mais abrangentes. Ensaiar três vezes por semana (ou mais) após um intenso dia de trabalho ou de estudo gera uma autodisciplina que eles dizem utilizar noutros desafios das suas vidas. Participar em campeonatos ou eventos de break dance obriga-os a juntar dinheiro para inscrições e viagens, o que torna imprescindível ter um trabalho. Dar palestras sobre hip hop para públicos de classe média, portanto diferentes daqueles com os quais estão habituados a lidar, força-os a falar um português correto e sem calão, o que tem como consequência a valorização da frequência escolar. Portanto, o hip hop é uma “escola de vida”, um veículo que difunde imaginários, estéticas, éticas e informações que os jovens assimilam para melhor descodificarem o quotidiano. Essa forte interação entre o break dance e outros campos da vida pessoal pode ser apreendida no depoimento que se segue:

*(...) foi um aprendizado muito grande. Depois que eu comecei a dançar minha consciência ficou... Começou a encaixar tudo, comecei a obter informação, percebi que tinha de adquirir certas posturas até para me dar bem em certos lugares. Numa apresentação você não vai poder ficar zoando [gozando] pra caraca, zoando e xingando. Você tem que ter uma certa postura para aquele ambiente, ter um certo comportamento. Então eu comecei a adquirir isso na minha vida, tipo: “se eu tenho um certo comportamento quando vou dançar, porque eu não posso ter aqui também? Se eu falo desse jeito ali, por que eu não posso falar aqui também?” Então teve essas trocas que eu puxei do breaking e levei para a minha vida, e teve coisas da minha vida que eu levei para o breaking, como o meu carácter. [Duda, 20 anos. Entrevista, 26 de agosto de 2010]*

As iniciativas associadas ao hip hop destacam-se pela sua capacidade de congregar pessoas de mundos sociais contrastantes. Os protagonistas desse movimento cultural

desenvolvem práticas de mediação porque estabelecem pontes entre pessoas de diferentes contextos, principalmente por via da arte, educação e política. A capacidade de transitar entre variados campos sociais faz dos dançarinos da Maré verdadeiros “*go-betweens*” (Velho, 2001:22), pois empreendem múltiplas ligações entre o centro e a periferia, o “asfalto” e a favela ou as ONGs e a rua. A aprendizagem informal implícita nesse processo facilita o seu acesso às múltiplas redes de significação existentes na cidade, sendo um recurso valioso para interagirem com o mundo. Isso é muito importante para obterem empregos formais e conhecerem pessoas de extratos sociais superiores, quando são exigidas competências próprias, sejam elas intelectuais, linguísticas ou de etiqueta. A fragilidade desse capital simbólico pode ter consequências graves, como explicou Philippe Bourgois na sua análise sobre os descendentes de porto-riquenhos do Harlem, para os quais o “choque cultural” e o isolamento no bairro tinham por efeito torná-los inaptos a conseguir empregos na área de serviços (2010:162). Contrariamente aos personagens desse livro, os b-boys da Maré podem ser considerados “biculturais”, pois conseguem manipular com primor diferentes códigos de conduta: do “jogo de cintura” que se requer numa favela dominada pela economia clandestina das drogas às formalidades burocráticas exigidas para desenvolverem projetos sociais (idem:188). Grande parte dos dançarinos aprofundou relações com ONGs do bairro, aproveitando melhor as oportunidades que estavam à sua disposição: ingressaram em cursos profissionalizantes, tornaram-se monitores de break dance e organizaram eventos de hip hop. Aprenderam, assim, a negociar com representantes do Estado e do chamado Terceiro Setor (organizações sem fins lucrativos e não governamentais), articulando o estatuto b-boy e as experiências de vida num bairro marginalizado para dar legitimidade às suas produções artísticas e fomentar ações de visibilidade dentro do território.

Para os jovens da Maré, continuamente representados como párias urbanos, a adesão ao break dance pode ser interpretada como uma forma de construir identidades alternativas e desempenhar ações coletivas que superem os estigmas a que são associados. A dança proporciona um conjunto de conhecimentos e significados baseados na solidariedade, no respeito e na amizade que favorecem a sua inserção numa sociedade que os vê como “escumalha”. Utilizam a componente performativa para criar identificações positivas que permitam inverter o seu estatuto subalterno e ascender a uma existência valorizada. Estes b-

boys querem ser reconhecidos como bons dançarinos e criadores ativos, recusando a imagem de desempregados, marginais ou favelados. A adesão a uma crew respeitada no circuito breaking carioca deve ser entendida como um instrumento nesse sentido, ao incentivar uma forma de estar na vida pautada por um “senso de atitude” que desconstrói os tradicionais estereótipos a que são associados (Pardue, 2007:675). Isso os encoraja a circular pela cidade e a serem operadores subjetivos do mundo, e não meros reprodutores. Ao vincular imaginários, relações de pertença e conhecimentos que amplificam a capacidade dos jovens de sonhar e interpretar a realidade, o hip hop apresenta-se como uma excepcional “máquina expressiva”. Neste contexto, a famosa frase de Oscar Wilde<sup>313</sup> faz todo o sentido: “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”. Isto porque a identidade b-boy incentiva um estilo de vida coerente com um conjunto de crenças, valores e práticas que elevam o break dance “ao estatuto de princípio filosófico e existencial” (Carrano, 1999:319). O breaking é prática de lazer e divertimento, mas também se configura como um treino lúdico para os desafios da vida adulta, incutindo nos jovens da Maré a motivação necessária para pôr em prática audazes projetos de futuro.

*Todo mundo ajuda um ao outro a construir a sua vida, a entrar no mundo adulto. (...) A gente incentiva a correr atrás das coisas. Se você ficar parado você não vai viajar, você não vai para um evento, você não vai conseguir dinheiro. E o hip hop traz essa visão de que você tem que correr atrás das coisas, seja para você ter o seu dinheiro, seja para conseguir suas coisas na vida. [Rick, 19 anos. Entrevista, 18 de setembro de 2010]*

Os b-boys da Maré não estão resignados às suas condições de vida, tampouco aceitam passivamente os constantes ataques aos seus direitos de cidadania, tanto da polícia como dos bandidos. Ser b-boy (e pertencer à cultura hip hop) configura também uma posição de força, capaz de reposicionar os atores da cidade de forma a não ficarem reféns das representações que os inferiorizam. Como eles, muitos outros jovens das favelas e periferias urbanas não aceitam os discursos de que são alvo. A gíria carioca “já é” pode ser uma boa formulação para entendê-los – o seu significado assemelha-se às expressões “demorou”, “já passou da hora” ou “é agora ou nunca” –, pois remete para uma posição afirmativa e sem delongas<sup>314</sup>. O

<sup>313</sup> Esta frase (“...life imitates art far more than art imitates life”) foi retirada do livro *The Decay of Lying: an observation*, de Oscar Wilde, disponível on-line: [www.online-literature.com/wilde/1307/](http://www.online-literature.com/wilde/1307/).

<sup>314</sup> Comum nos bailes funk, essa expressão é originária das favelas cariocas, tendo rapidamente se generalizado para todo o Rio de Janeiro. Os b-boys da Maré, como tantos outros jovens da cidade, utilizavam o termo “já é” constantemente.

“jovem já é<sup>315</sup>” não quer esperar até o fim dos seus dias para usufruir o direito de viver a cidade e gozar a juventude, criando planos de mediação com vista a multiplicar a produção de espaço-tempo na sua vida. Engajado em projetos artísticos, desportivos ou educacionais (formais ou informais), ele inventa estratégias para circular entre territórios díspares (em termos geográficos e simbólicos), aceder às múltiplas “redes de significados” presentes na metrópole e disputar as representações da cidade em condições de igualdade<sup>316</sup> (Geertz, 2008).

Notáveis improvisadores, os b-boys da Maré reorganizaram a sua vida através da cultura, transpondo as barreiras de classe e os estereótipos que insistem em fazer do Rio de Janeiro uma “cidade partida”. As sociabilidades impulsionadas pelo estilo proporcionaram aos seus praticantes parâmetros existenciais que permitiram o alargamento do “campo de possibilidades” (Velho, 2004), até então condicionado pelas limitações de um território segregado e marcado pela violência. Transformado num “farol de virtude” a resguardá-los das dificuldades da vida, o break dance satisfaz o desejo dos jovens de ser alguém numa sociedade que os quer condenar à subalternidade.



Figura 31: Encontro de break dance no centro do Rio de Janeiro (Session XV)

---

<sup>315</sup> A expressão é da autoria de Marcos Faustini, que a utilizou na entrevista que lhe fiz.

<sup>316</sup> Na tradução brasileira de *The Interpretation of Cultures*, de Clifford Geertz, a expressão *web of meanings* aparece como “teias de significados” (2008:4). Utilizo a tradução de Gilberto Velho, “rede de significados”, por me parecer mais adequada para os propósitos do texto (1994:14).

## Bibliografia

Abramo, Helena Wendel (1994), *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*, São Paulo, Editora Página Aberta.

Agier, Michel (2001), “Distúrbios Identitários em Tempos de Globalização”, *Mana*, Rio de Janeiro, 7(2), pp.7-33.

Agier, Michel (2010), “As cidades da antropologia. Entrevista com Michel Agier”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 53(2), pp.811-842.

Agier, Michel (2011), *Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos*, São Paulo, Editora Terceiro Nome.

Almeida, Miguel Vale de (2002), “O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso «lusófono»”, em Cristina Bastos, Miguel Vale de Almeida e Bela Feldman-Bianco (orgs.), *Trânsitos Coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp.23-37.

Alvito, Marcos (1998), “Um bicho de sete cabeças”, em Alba Zaluar e Marcos Alvito (orgs.), *Um século de Favela*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, pp.181-208;

Alvito, Marcos (2001), *As cores de Acari. Uma favela carioca*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.

Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of Nationalisms*, Londres, Verso.

Andrade, Elaine Nunes (org.) (1999), *Rap e educação. Rap é educação*, São Paulo, Selo Negro.

Antunes, Marina (2002), *Estrela d'África, um bairro sensível. Um estudo antropológico sobre os jovens na cidade da Amadora*, Tese de doutoramento em Antropologia Social, Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Antunes, Marina (2003), “O Grupo é a minha Alma: Amizade e Pertença entre Jovens”, em Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente Baptista e António Firmino da Costa (orgs.), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta Editora, pp.143-155.

Appadurai, Arjun (1990), “Disjuncture and difference in the global cultural economy”, em Mike Featherstone (org.), *Global culture: nationalism, globalization and modernity*, London, Sage Publications, pp. 295-310.

Appadurai, Arjun (2004), *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa, Editora Teorema.

Augé, Marc (2005), *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, 90 graus Editora.

Barth, Fredrik (1997[1969]), “Grupo étnicos e suas fronteiras”, em Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart, *Teorias da Etnicidade. Seguido de grupo étnicos e suas fronteiras*, São Paulo, Editora UNESP, pp.187-227.

Bauman, Zygmunt (2001), *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Zahar.

Bauman, Zygmunt (2004), “Entrevista com Zygmunt Bauman”, *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 16(1), pp.301-325.

Becker, Howard S. (2008[1963]), *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.



Birman, Patricia (2008), “Favela é comunidade?”, em Luiz Antonio Machado da Silva (org.), *Vida sob Cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, pp.99-114.

Bispo, Raphael (2010), “Heterotopias emo: notas etnográficas sobre desvios e inversões da juventude emcore no Rio de Janeiro”, em Gilberto Velho e Luiz Fernando Duarte (orgs.), *Juventude Contemporânea: culturas, gostos e carreiras*, Rio de Janeiro, 7 Letras, pp.27-43.

Bourdieu, Pierre (2007[1989]), *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Editora Bertrand.

Bourdieu, Pierre (2008[1984]), *Cuestiones de Sociología*, Madrid, Ediciones Istmo.

Bourgois, Philippe (2006), “Pensando la pobreza en el gueto: resistencia y autodestrucción en el apartheid norteamericano”, *Etnografías Contemporâneas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2 (2), pp.25-43.

Bourgois, Philippe (2010[2003]), *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Brenner, Ana Karina, Juarez Dayrell, e Paulo Carrano (2008), “Juventude brasileira: culturas do lazer e do tempo livre”, em Nair Teles (org.), *Um olhar sobre o jovem no Brasil*, Ministério da Saúde e Fundação Oswaldo Cruz, Brasília, Editora do Ministério da Saúde, pp.29-44.

Burgess, Robert G. (1997[1984]), *A Pesquisa de Terreno. Uma introdução*, Oeiras, Celta Editora.

Burgos, Marcelo Baumann (2006[1998]), “Dos parques proletários ao Favela-Bairro. As políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro”, em Alba Zaluar e Hermano Vianna (orgs.), *Um século de favela*, Rio de Janeiro, FGV Editora, pp.25-60.

Caltells, Manuel (2007), *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura, Vol.1 – A Sociedade em Rede*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Calvo, Enrique (2011), “A roda da fortuna: viagem à temporalidade juvenil”, em José Machado Pais, René Bendit e Vítor Ferreira (orgs.), *Jovens e Rumos*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp.39-57.

Camargo, Luiz Octávio de Lima (2011), “Posfácil: o lazer na sociedade brasileira”, em Gilles Pronovost, *Introdução à sociologia do lazer*, São Paulo, Editora Senac, pp.153-203.

Campos, Ricardo (2010), *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*, Lisboa, Fim de Século.

Carrano, Paulo Cesar Rodrigues (1999), *Angra de tantos reis: práticas educativas e jovens tra(n)çados da cidade*, Tese de doutoramento em Educação, Niterói, Universidade Federal Fluminense (UFF).

Casal, Adolfo Yánez (1997), “Suportes teóricos e epistemológicos do método biográfico”, *Ethnologia*, Lisboa, Editora Cosmos, 6-8, pp.87-104.

Cavallieri, Fernando e Adriana Vial (2012), “Favelas na cidade do Rio de Janeiro: o quadro populacional com base no Censo 2010”, *Coleção Estudos Cariocas*, Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, Maio – 2012, pp.1-18, disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/>

CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (2003), *A Maré em dados: censo 2000*, Rio de Janeiro, CEASM.

Cecchetto, Fátima (1997), “As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento”, em Hermano Vianna (org.), *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*, Rio

de Janeiro, Editora UFRJ, pp.95-118.

Chang, Jeff (2005), *Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation*, New York, St. Martin's Press.

Clarke, Gary (1990), "Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subculture", em Simon Frith e Andrew Goodwin (orgs.), *On Record*, New York, Pantheon Books, pp.81-96.

Cohen, Phil (1972), "Sub-cultural conflict and working class community", *Working Papers in Cultural Studies*, nº2, CCCS, Birmingham, University of Birmingham.

Comitê Popular Rio da Copa e das Olimpíadas (2012), *Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Rio de Janeiro*, Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro, disponível em: <http://comitepopulario.wordpress.com/2012/04/20/baixe-agora-dossie-megaevento-s-e-violacoes-dos-direitos-humanos-no-rio-de-janeiro/>

Contador, António (2001), *Cultura juvenil negra em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.

Contador, António e Emanuel Lemos Ferreira (1997), *Ritmo & Poesia: os caminhos do rap*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cordeiro, Graça Índias (1996), *Um bairro no coração da cidade: um estudo antropológico sobre a construção social de um bairro típico de Lisboa*, Tese de doutoramento em Antropologia, Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Cordeiro, Graça Índias (2010), "As cidades fazem-se por dentro. Desafios de etnografia urbana", *Cidades, Comunidades e Territórios*, Lisboa, 20/21, pp.111-121.

Costa, António Firmino (1999), *Sociedade de bairro. Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras, Celta Editora.

Costa, Márcia Regina (2006), “Culturas juvenis, globalização e localidades”, em Márcia Regina da Costa e Elizabeth Murilho da Silva (orgs.), *Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana*, São Paulo, Editora PUC-SP, pp.11-27.

Costa, Sandra (2002), *Bricoleur de Rua. Um estudo antropológico da cultura hip-hop carioca*, Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Rio de Janeiro, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ/PPGAS).

Costa, Sandra (2006), *Universo Sonoro Popular: um estudo da carreira de músico nas camadas populares*, Tese de doutoramento em Antropologia Social, Rio de Janeiro, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MN/UFRJ/PPGAS).

Cruz, Rodrigo Díaz (2002), “La creación de la presencia: simbolismo y performance en grupos juveniles”, em Alfredo Nateras Domínguez (org.), *Jóvenes, Culturas e Identidades Urbanas*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, pp.19-41.

DaMatta, Roberto (1997a[1985]), *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Rocco.

DaMatta, Roberto (1997b[1979]), *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Rocco.

DaMatta, Roberto (2000), “Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade”, *Mana*, Rio de Janeiro, 6(1), pp.7-29.

Dayrell, Juarez (2005), *A Música Entra em Cena. O rap e o funk na socialização da juventude*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Dip, Andrea (2006), “O triunfo é do Nelson”, *Revista Caros Amigos*, São Paulo, Editora Casa

Amarela, Junho (edição especial hip hop), disponível em: <http://andreadip.wordpress.com/2006/06/29/o-triunfo-e-do-nelson/>

Dumazedier, Joffre (2008 [1962]), *Lazer e cultura popular*, São Paulo, Editora Perspectiva.

Durkheim, Emile (1968), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF.

Eames, Edwin, e Judith Granich Goode (1977), *Anthropological of the city. An introduction to urban anthropology*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall.

Eco, Umberto (1987), *Apocalíptico e integrados*, São Paulo, Editora Perspectiva.

Elias, Norbert (2001[1969]), *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Elias, Norbert & Eric Dunning (1992), *A busca da excitação*, Lisboa, Difel.

Elias, Norbert e John L. Scotson (2000[1965]), *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Fanon, Frantz (2008[1952]), *Pele negra, máscaras brancas*, Salvador, EDUFBA.

Farias, Juliana (2008), “Da asfixia: reflexões sobre a atuação do tráfico de drogas nas favelas cariocas”, em Luiz Antonio Machado da Silva (org.), *Vida sob Cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, pp.173-189.

Featherstone, Mike (1995[1990]), *Cultura de consumo e pós-modernismo*, São Paulo, Studio Nobel.

Feixa, Carles (1999), *De Jóvenes, Bandas y Tribus*, Barcelona, Editora Ariel.

Feixa, Carles (2011), “Tarzan, Peter Pan, Blade Runner: relatos juvenis na era global”, em José Machado Pais, René Bendit e Vítor Ferreira (orgs.), *Jovens e Rumos*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp.203-222.

Feixa, Carles e Francisco Ferrándiz (2005), “Epílogo. Jóvenes sin tregua”, em Francisco Ferrándiz e Carles Feixa (orgs.), *Jóvenes sin tregua. Culturas y políticas de la violencia juvenil*, Barcelona, Anthropos, pp-3-27.

Feldman-Bianco, Bela (2010), “Introdução”, em Bela Feldman-Bianco (org.), *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*, São Paulo, Editora UNESP, pp.19-56.

Felix, João Batista de Jesus (2005), *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*, Tese de doutoramento em Ciências Sociais, São Paulo, Universidade de São Paulo (USP).

Fernandes, Luís (2003), “A imagem predatória da cidade”, em Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente Baptista e António Firmino da Costa (orgs), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta Editora, pp.53-62.

Ferrándiz, Francisco (2002), “Espíritus de la violencia. Los malandros em el culto de María Lionza”, em Carles Feixa e Francisco Ferrándiz (eds.), *Violencia y Culturas*, Barcelona, FAAEE, pp.2-30.

Ferreira, Vítor (2011), “Dar corpo à juventude: o corpo jovem e os jovens nos seus corpos”, em José Machado Pais, René Bendit e Vítor Ferreira (orgs.), *Jovens e Rumos*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp.257-275.

Ferro, Lígia (2011), *Da rua para o mundo: configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas*, Tese de doutoramento em Antropologia, Lisboa, Instituto

Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Foucault, Michel (1977[1975]), *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, Petrópolis, Editora Vozes.

Fradique, Teresa (2003), *Fixar o Movimento: representações da música Rap em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Freyre, Gilberto (2006[1933]), *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo, Global Editora.

Fridman, Luis Carlos (2008), “Morte e vida favelada”, em Luiz Antonio Machado da Silva (org.), *Vida sob Cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, pp.77-98.

Frúgoli, Heitor (2007), *Sociabilidade Urbana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Fry, Peter (2005), *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Geertz, Clifford (2008[1973]), *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, LTC Editora.

Gilroy, Paul (1993), *Small Acts: thoughts on the politics of black cultures*, London & New York, Serpent's Tail.

Gilroy, Paul (1994), “‘After the Love Has Gone’: Bio-Politic and Etho-Poetics in the Black Public Sphere”, *Public Culture Fall*, Durham, 7(1), pp.49-76.

Gilroy, Paul (2001[1993]), *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Editora 34.

Giner, Josepa Cucó (1995), *La Amidad. Perspectiva antropológica*, Barcelona, Icaria Editorial.

Giroux, Henry (1996), *Fufitive Cultures: race, violence & youth*, London, Routledge.

Goffman, Erving (1988[1963]), *Estigma. Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, Rio de Janeiro, LTC Editora.

Guerreiro, Maria das Dores e Pedro Abrantes (2004), *Transições Incertas. Os jovens perante o trabalho e a família*, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, Ministério das Actividades Económicas e do Trabalho, Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego (CITE).

Guiddens, Anthony (1995[1991]), *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península.

Guimarães, António Sérgio (2002), *Classes, raças e democracia*, São Paulo, Editora 34.

Hall, Stuart (2002), *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora.

Hall, Stuart (2008[2003]), *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Hall, Stuart e Tony Jefferson (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War*, London, Hutchinson.

Hannerz, Ulf (1993[1980]), *Exploración de la ciudad. Hacia una antropologia urbana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.



Hannerz, Ulf (1998[1996]), *Conexiones Transnacionales. Cultura, gente, lugares*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Herc, Kool (2005), “Introduction”, em Jeff Chang, *Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation*, New York, St. Martin's Press, pp.xi-xiii.

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) (2003), *Mapa do Analfabetismo no Brasil*, Brasília, Ministério da Educação, disponível em: <http://www.cenpec.org.br/biblioteca/educacao/estudos-e-pesquisas/mapa-do-analfabetismo-no-brasil>

Jacques, Paola Berenstein (2002), “Cartografias da Maré”, em Drauzio Varella, Ivaldo Bertazzo e Paola Berenstein Jacques (orgs.), *Maré, vida na favela*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, pp.13-65.

Leal, Sérgio José de Machado (2007), *Acorda hip-hop! Despertando um movimento em transformação*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.

Leeds, Anthony e Elizabeth Leeds (1978), *A sociologia do Brasil urbano*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Lefebvre, Henri (2012[1968]), *O Direito à Cidade*, Lisboa, Estúdio e Livraria Letra Livre.

Leite, Márcia Pereira (2008), “Violência, risco e sociabilidade nas margens da cidade: percepções e formas de ação de moradores de favelas cariocas”, em Luiz Antonio Machado da Silva (org.), *Vida sob Cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, pp.115-141.

Lévi-Strauss, Claude (2005[1962]), *O pensamento selvagem*, Campinas, Papyrus Editora.

Lo Bianco, Rodolfo (2004), *Identidade e relações raciais na cultura hip hop: uma abordagem antropológica*, Dissertação de bacharelado em Ciências Sociais, Niterói, Universidade Federal Fluminense (UFF).

Lopes, João Teixeira (2000), *A cidade e a cultura: um estudo sobre práticas culturais urbanas*, Porto, Afrontamento.

Lopes, Juarez Rubens Brandão (2005), “A Escola de Chicago ontem e hoje. Um depoimento pessoal”, em Licia Valladares (org.), *A Escola de Chicago: impacto de uma tradição no Brasil e na França*, Belo Horizonte, Editora UFMG, Rio de Janeiro, IUPERJ, pp.23-52.

Machado, Nara Borgo Cypriano (2010), “Usuário ou traficante? A seletividade penal na nova lei de drogas”, em Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI, *Direitos Fundamentais e Transdisciplinariedade*, Fortaleza, 9 a 12 de Junho de 2010, pp.1098-1111.

Machado da Silva, Luiz Antonio (2006), “Favela, crime violento e política no Rio de Janeiro”, em Fernanda Lopes de Carvalho (coord.), *Observatório da Cidadania 2006. Arquitetura da exclusão*, Rio de Janeiro, iteM/Ibase, pp.76-81.

Machado da Silva, Luiz Antonio (org.) (2008), *Vida sob Cerco: violência e rotina nas Favelas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

Machado da Silva, Luiz Antonio, e Márcia Pereira Leite (2008), “Violência, crime e polícia: o que os favelados dizem quando falam desses temas”, em Luiz Antonio Machado da Silva (org.), *Vida sob Cerco: violência e rotina nas Favelas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, pp.47-76.

Maffesoli, Michel (2004 [1987]), *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México D. F., Siglo Veintiuno Editores.

Magnani, José Guilherme (2002), “De perto e de dentro: notas para uma Etnografia Urbana”, em *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17(49), pp.11-29.

Magnani, José Guilherme (2003[1998]), *Festa no Pedaco: Cultura popular e lazer na cidade*, São Paulo, Editora Hucitec/UNESP.

Magnani, José Guilherme (2005), “Os circuitos dos jovens urbanos”, *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 17(2), pp.173-205.

Magnani, José Guilherme (2007), “Introdução. Circuito de Jovens”, em José Guilherme Magnani e Bruna Mantese de Sousa (orgs.), *Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Terceiro Nome, pp.15-22.

Magnani, José Guilherme (2009), “Etnografia Urbana”, em Carlos Fortuna e Rogerio Proença Leite (orgs.), *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*, Coimbra, Edições Almedina, pp.101-113.

Magnani, José Guilherme e Bruna Mantese de Sousa (orgs) (2007), *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Editora Terceiro Nome.

Malinowski, Bronislaw (1978[1922]), *Argonautas no Pacífico Ocidental*, São Paulo, Editora Abril.

Martins, Carlos Henrique dos Santos (2010), *Memória de jovens: diálogos intergeracionais na cultura do charme*, Tese de doutoramento em Educação, Niterói, Universidade Federal Fluminense (UFF).

Merton, Robert King (1970 [1949]), *Sociologia: teoria e estrutura*, São Paulo, Editora Mestre Jou.

Mitchell, J. Clyde (2010[1956]), “A dança Kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte”, em Bela Feldman-Bianco (org.), *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*, São Paulo, Editora UNESP, pp.365-436.

Munanga, Kabengele (1999), *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, Petrópolis, Editora Vozes.

Neri, Marcelo (coord.) (2010), *Desigualdade e favelas cariocas: a cidade partida está se integrando?*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.

Neri, Marcelo (coord.) (2011), *Desigualdade de renda na década*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, disponível em: [www.cps.fgv.br/cps/bd/DD/DD\\_Neri\\_Fgv\\_TextoFim3.pdf](http://www.cps.fgv.br/cps/bd/DD/DD_Neri_Fgv_TextoFim3.pdf)

Noronha, Fernanda, Paula Pires e, Renata Toledo (2007), “Japas e manos (ou streeteiros e b.boys) na estação Conceição do metrô”, em José Guilherme Cantor Magnani e Bruna Mantese de Souza (orgs.), *Jovens na Metrópole. Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo, Editora Terceiro Nome, pp.117-134.

OIT – Organização Internacional do Trabalho (2009), *Trabalho Decente e Juventude no Brasil*, Brasília, Relatório da Organização Internacional do Trabalho, disponível em: [http://www.oitbrasil.org.br/sites/default/files/topic/youth\\_employment/pub/trabalho\\_decente\\_juventude\\_brasil\\_252.pdf](http://www.oitbrasil.org.br/sites/default/files/topic/youth_employment/pub/trabalho_decente_juventude_brasil_252.pdf)

Oliveira, Denilson Araújo de (2006), *Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura hip hop na metrópole carioca*, Dissertação de mestrado, Niterói, Universidade Federal Fluminense (UFF).

Pais, José Machado (1994), “A geração yô-yô”, em Atas do III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, *Dinâmicas multiculturais. Novas faces, outros lugares*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 4 a 7 de Julho de 1994, pp.111-125.

Pais, José Machado (2001), *Ganchos, tachos e biscates: jovens, trabalho e futuro*, Porto, Ambar.

Pais, José Machado (2003 [1993]), *Culturas Juvenis*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Pais, José Machado (2004), “Jovens, bandas musicais e revivalismos tribais”, em José Machado Pais e Leila Maria Blass (orgs.), *Tribos Urbanas. Produção artística e identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp.23-55.

Pais, José Machado (2006), “Bandas de garagem e identidades juvenis”, em Márcia Regina da Costa e Elizabeth Murilho da Silva (orgs), *Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana*, São Paulo, Editora PUC-SP, pp.29-53.

Pais, José Machado e Leila Maria Blass (orgs.) (2004), *Tribos Urbanas. Produção artística e identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Pappámikail, Lia (2011), “A adolescência enquanto objeto sociológico: notas sobre um resgate”, em José Machado Pais, René Bendit e Vítor Ferreira (orgs.), *Jovens e Rumos*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp.81-99.

Pardue, Derek (2007), “Hip hop as Pedagogy: a look into 'Heaven' and 'Soul' in São Paulo, Brazil”, *Anthropological Quarterly*, Washington, D.C., 80(3), pp.673-710.

Park, Robert (1973[1916]), “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”, em Otávio Velho (org.), *O fenômeno urbano*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, pp.26-67.

Pereira, Vanessa Andrade (2010), “Juventude e internet: dedicação na *lan house* e descaso

com a escola”, em Gilberto Velho e Luís Fernando Dias Duarte (orgs.), *Juventude Contemporânea: culturas, gostos e carreiras*, Rio de Janeiro, 7 letras, pp.9-26.

Perlman, Janice E. (1977), *O Mito da Marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra.

Piccolo, Fernanda Delvalhas (2008), “Os jovens entre o morro e a rua: reflexões a partir do baile funk”, em Gilberto Velho (org.), *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp.30-58.

Poirier, Jean (1995), *Histórias de vida: teoria e prática*, Oeiras, Celta Editora.

Poutignat, Philippe e Jocelyne Streiff-Fenart (1997 [1995]), *Teorias da Etnicidade. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*, São Paulo, Editora UNESP.

Pronovost, Gilles (2011), *Introdução à sociologia do lazer*, São Paulo, Editora Senac.

Raposo, Otávio Ribeiro (2003), *Sociabilidades Juvenis em Contexto Urbano. Um olhar sobre os jovens do bairro Alto da Cova da Moura*, Dissertação de licenciatura em Sociologia, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

Raposo, Otávio (2007a), *Representa Red Eyes Gang: das redes de amizade ao hip hop*, Dissertação de mestrado em Antropologia Urbana, Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Raposo, Otávio (2007b), “Juventude, condições e modelos de vida: o contexto sociocultural da Quinta da Fonte”, *Configurações*, Braga, 3, pp.47-67.

Rosa, Thaís Troncon (2009), “Favelas, Periferias: uma reflexão sobre conceitos e dicotomias”, em Anais do 33º Encontro Anual da ANPOCS, *GT 01 – A cidade nas ciências sociais: teoria*,

*pesquisa e contexto*, Caxambu, 26 a 30 de Outubro de 2009.

Rose, Tricia (1997), “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop”, em Micael Herschmann (org.), *Abalando os anos 90: funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultural*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, pp.190-213.

Sá, Simone Pereira de (2007), “Funk carioca: música eletrônica popular Brasileira?!”, *Revista E-Compós*, 10, pp.1-18, disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/index1>

Sá, Simone Pereira de (2012), “Apropriações *low-tech* no funk carioca: a batalha do passinho e a música popular de periferia”, em Atas do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, *XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação*, INTERCOM, 3 a 7 de Setembro de 2012, pp.1-16, disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1743-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1743-1.pdf)

Sansone, Livio (2007), *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*, Salvador, EDUFBA.

Sassen, Saskia (1991), *The Global City: New York, London, Tokyo*, New Jersey, Princeton University Press.

Schechner, Richard (2002), *Performance Studies: an introduction*, London, Routledge.

Schloss, Joseph Glenn (2009), *Foundation. B-boys, b-girls, and hip hop culture in New York*, New York, Oxford University Press.

Schultz, Alfred (1979), *Fenomenologia e Relações Sociais*, Rio de Janeiro, Zahar Editora.

Silva, Eliana Sousa (2009), *O contexto das práticas policiais nas favelas da Maré: a busca de*

*novos caminhos a partir de seus protagonistas*, Tese de doutoramento, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Silva, Jailson (1999), *Por que uns e não outros? Caminhada de estudantes da Maré para a universidade*, Tese de doutoramento em Educação, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Silva, Jailson (2005), “Considerações sobre juventude e violência urbana”, *Revista ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, 8(1), pp.13-23.

Silva, Jailson (coord.) (2006), *Caminhada de crianças, adolescentes e jovens na rede do tráfico de drogas no varejo do Rio de Janeiro, 2004-2006*, Rio de Janeiro, Observatório de Favelas, disponível em: [http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/includes/publicacoes/97728814\\_38084dc1deeb1ecf6b105392.pdf](http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/includes/publicacoes/97728814_38084dc1deeb1ecf6b105392.pdf)

Silva, Jailson de Souza e Jorge Luiz Barbosa (2005), *Favela: alegria e dor na cidade*, Rio de Janeiro, SENAC Rio Editora.

Silva, José Carlos Gomes da (1998), *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*, Tese de doutoramento em Ciências Sociais, Campinas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Simmel, Georg (1973[1902]), “A metrópole e a vida mental”, em Otávio Guilherme Velho (org.), *O Fenómeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, pp.11-25.

Simões, José Alberto de Vasconcelos (2002), “Globalização e diferenciação cultural: hegemonia e hibridismo na construção das (sub)culturas juvenis”, em *Fórum Sociológico*, Lisboa, 7/8, pp.13-47.

Simões, José Alberto de Vasconcelos (2010), *Entre a rua e a internet. Um estudo sobre o hip-*



*hop português*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Soares, Sergei Suarez Dillon, Natália de Oliveira Fontoura, e Luana Pinheiro (2007), “Capítulo 29 – Tendências recentes na escolaridade e no rendimento de negros e de brancos”, em Ricardo Paes de Barros, Miguel Nathan Foguel e Gabriel Ulyssea (orgs.), *Desigualdade de renda no Brasil: uma análise da queda recente*, Brasília, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), 2, pp.401-415, disponível em: [http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5552](http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=5552)

Thrasher, Frederic M. (1963[1927]), *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago, University of Chicago Press.

Toop, David (2000[1984]), *Rap Attack 3: african rap to global hip hop*, London, Serpent's Tail.

Valladares, Licia do Prado (1978), *Passa-se uma casa. Análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.

Valladares, Licia do Prado (2008), *A invenção da favela. Do mito de origem a favela.com*, Rio de Janeiro, FGV Editora.

Vaz, Lilian Fessler (2010), “Um território híbrido na Maré, RJ. Novo território cultural?”, em Atas do I Seminário Internacional Políticas Culturais, *Teorias e práticas*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa (FCRB/MinC), pp. 1-16.

Velho, Gilberto (1979[1974]), *Desvio e Divergência. Uma crítica da patologia social*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.

Velho, Gilberto (1994), *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Velho, Gilberto (1996), “Violência, reciprocidade e desigualdade: uma perspectiva antropológica”, em Gilberto Velho e Marcos Alvito (orgs.), *Cidadania e violência*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ e Editora FGV, pp.10-24.

Velho, Gilberto (2001), “Biografia, trajetória e mediação”, em Gilberto Velho e Karina Kuschnir (orgs.), *Mediação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, pp.13-28.

Velho, Gilberto (2002[1973], *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Velho, Gilberto (2004[1981]), *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Velho, Gilberto (2008), “Metrópole, cultura e conflito”, em Gilberto Velho (org.), *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp.9-29.

Velho, Gilberto e Luiz Fernando Duarte (2010), “Apresentação”, em Gilberto Velho e Luiz Fernando Duarte (orgs.), *Juventude Contemporânea: culturas, gostos e carreiras*, Rio de Janeiro, 7 Letras, pp.7-8.

Velho, Otávio (1994), “Valores sociais, modernidade e movimentos sociais, vistos da perspectiva dos processos de globalização”, em Atas do III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, *Dinâmicas multiculturais. Novas faces, outros lugares*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 4 a 7 de Julho de 1994, pp.57-64.

Ventura, Zuenir (1994), *Cidade Partida*, São Paulo, Companhia das Letras.

Vianna, Hermano (1996), “O funk como símbolo da violência carioca”, em Gilberto Velho e Marcos Alvito (orgs.), *Cidadania e violência*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ e Editora FGV,

pp.178-187.

Vianna, Hermano (org) (1997a), *Galeras cariocas. Territórios de conflitos e encontros culturais*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

Vianna, Hermano (1997b[1988]), *O Mundo Funk Carioca*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Vianna, Hermano (2004[1995]), *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor – Editora UFRJ.

Vieira, António Carlos Pinto (2002), *A história da Maré em capítulos*, Rio de Janeiro, Rede Memória da Maré – CEASM.

Villafuerte, Fernando (2002), “Investigación-acción participativa com grupo juveniles”, em Alfredo Nateras Domínguez (org.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.

Wacquant, Loic (2002), *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*, Rio de Janeiro, Relume Dumará Editora.

Wacquant, Loic (2005), *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada*, Rio de Janeiro, Editora Revan.

Wacquant, Loic (2008), *As duas faces do gueto*, São Paulo, Boitempo Editorial.

Waiselfisz, Julio Jabob (2011), *Mapa da Violência 2012: os novos padrões da violência homicida no Brasil*, São Paulo, Instituto Sangari.

Whyte, William Foote (2005[1943]), *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Zaluar, Alba (1985), *A Máquina e a Revolta*, São Paulo, Editora Brasiliense.

Zaluar, Alba (1996), “A globalização do crime e os limites da explicação local”, em Gilberto Velho e Marcos Alvito (orgs.), *Cidadania e violência*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ e Editora FGV, pp.48-68.

Zaluar, Alba (1997), “Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência”, em Hermano Vianna (org.), *Galeras Cariocas. Territórios de conflito e encontros culturais*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, pp.17-57.

Zaluar, Alba (2004a), *Integração Perversa: pobreza e tráfico de drogas*, Rio de Janeiro, FGV Editora.

Zaluar, Alba (2004b), “Violência, cultura e poder”, em Fátima Regina Cecchetto (org.), *Violência e estilos de masculinidade*, Rio de Janeiro, FGV Editora.

Zaluar, Alba (2006), “Crime, medo e política”, em Alba Zaluar e Marcos Alvito (orgs.), *Um século de favela*, Rio de Janeiro, FGV Editora, pp.209-232.

Zaluar, Alba (2009), “Pesquisando no perigo. Etnografias voluntárias e não acidentais”, *Mana*, Rio de Janeiro, 15(2), pp.557-584.

Zaluar, Alba e Marcos Alvito (orgs.) (2006[1998]), *Um século de favela*, Rio de Janeiro, FGV Editora.

**Sites citados:**

<http://www.onu.org.br/estudo-do-unodc-mostra-que-partes-das-americas-e-da-africa-registram-os-maiores-indices-de-homicidios/> [consultado em 19 de abril de 2013]

<http://noticias.universia.com.br/atualidade/noticia/2013/03/14/1011067/media-do-tempo-estudo-no-brasil-e-do-continente.html> [consultado em 14 de abril de 2013]

<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/noticia/2008/12/bandido-bom-e-bandido-morto-43-dos-brasileiros-concordam-com-a-expressao-2329250.html> [consultado em 19 de abril de 2013]

<http://bboyoriginal.wordpress.com/2011/05/20/our-appreciation-goes-out-to-b-boy-spy-from-the-bronx/> [consultado em 4 de junho de 2012]

<http://www.galeriadorock.com.br/blog/> [consultado em 9 de outubro de 2012]

<http://redesdamare.org.br/> [consultado em 25 de junho de 2009]

<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/12/confira-o-ranking-das-maiores-regioes-metropolitanas.html> [consultado em 4 de dezembro de 2010]

<http://oglobo.globo.com/rio/moradores-enfrentam-condicoes-precarias-em-conjuntos-do-bnh-dificuldades-para-pagar-prestacoes-2770721> [consultado em 11 de maio de 2011]

<http://portalgeo.rio.rj.gov.br/portalgeo/index.asp> [consultado em 5 de abril de 2010]

<http://www.observatoriodefavelas.org.br> [consultado em 22 de março de 2009]

<http://extra.globo.com/casos-de-policia/caveirao-serviço-do-traffic-na-mare-297199.html> [consultado em 10 de dezembro de 2010]

<http://www.chicoalencar.com.br/chico2004/chamadas/pronuncs/pronunc20090924b.htm>  
[consultado em 3 de outubro de 2009]

<http://oglobo.globo.com/economia/um-quinto-dos-jovens-nem-estuda-nem-trabalha-nem-busca-emprego-6109028> [consultado em 18 de outubro de 2012]

[http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16739&Itemid=811](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16739&Itemid=811) [consultado em 23 de novembro de 2012]

<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL110264-5606,00.html> [consultado em 10 de janeiro de 2013]

<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/1157655-13-de-moradores-de-favelas-estao-nas-classes-a-e-b.shtml> [consultado em 22 de setembro de 2012]

<http://expresso.sapo.pt/mundial-e-jogos-olimpicos-expulsam-170-mil-brasileiros-de-casa=f723035> [consultado em 3 de maio de 2012]

<http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL155710-5601,00-CABRAL+DEFENDE+ABORTO+CONTRA+VIOLENCIA+NO+RIO+DE+JANEIRO.html> [consultado em 24 de setembro de 2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=HX5tyiTD2vg> [consultado em 4 de maio de 2010]

<http://oglobo.globo.com/politica/pesquisa-do-ibge-mostra-que-637-dos-entrevistados-reconhecem-influencia-da-raca-da-cor-na-vida-2712113> [consultado em 1 de junho de 2013]

<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/04/29/brancos-sao-menos-da-meta-de-da-populacao-pela-primeira-vez-no-brasil.htm> [consultado em 26 de fevereiro de 2013]

<http://g1.globo.com/educacao/noticia/2012/08/dilma-sanciona-cota-de-50-nas-universidades-publicas.html> [consultado em 10 de março de 2013]

<http://www.online-literature.com/wilde/1307/> [consultado em 4 de junho de 2013]

## Videografia

*Beat Street* (1984), Stan Lathan (realizador), EUA.

*Breakin'* (1984), Joel Silberg (realizador), EUA.

*Flashdance* (1983), Adrian Lyne, EUA.

*L.A.P.A.* (2008), Cavi Borges e Emílio Domingos (realizadores), Rio de Janeiro, Brasil.

*Nos Tempos da São Bento* (2010), Guilherme Botelho (realizador), São Paulo, Brasil.

*Nu Bai: o rap negro de Lisboa* (2006), Otávio Raposo (realizador), Lisboa, Portugal.

*Scratch* (2001), Duda Pray (realizador), EUA.

*Style Wars* (1983), Henry Chalfant e Tony Silver (realizadores), New York, EUA.

*The Freshest Kids: a history of the b-boy* (2002), Israel (realizador), Nova Iorque, EUA.

*Wild Style* (1982), Charlie Ahearn (realizador e produtor), EUA.



## Glossário

**Alemão:** inimigo, uma pessoa não confiável, não merecedora de respeito e malfeitora. Muito usada para chamar os integrantes das quadrilhas rivais.

**Amigos dos Amigos (ADA):** nome de uma quadrilha do tráfico de drogas.

**Batalha (battle):** também chamadas de “rachas”, são momentos específicos em que os dançarinos competem entre si através da dança.

**Batalha-Show:** são batalhas em que não há vencedores, tampouco juízes, pois o único objetivo é o espetáculo em si.

**B-boy / B-girl:** dançarino e dançarina de break dance respectivamente.

**Beats:** são as bases sonoras da música rap. A maior parte consiste de “recortes” (*samplers*) de outras músicas que, misturadas e remixadas, dão origem a um ritmo diferente e inovador.

**Beto:** são os jovens bem penteados (e de “boas famílias”) que vestem roupas de marca.

**Birosca:** uma tasca ou mercearia.

**Boca de fumo:** ponto de venda de drogas.

**Boogaloo:** estilo de dança voltado para a música funk, tem muitas semelhanças com o popping, constituindo-se como uma das vertentes do break dance.

**Boombox:** símbolo do break dance, é um poderoso aparelho de som portátil que os jovens levam nos ombros.

**Boteco (ou botequim):** uma tasca ou bar simples.

**Block parties:** festas ao ar livre inspiradas no *sound system* jamaicano.

**Bonde:** turma ou grupo de amigos.

**Break dance:** estilo de dança do hip hop, em que os movimentos variam do acrobático e desportivo até a estilização de movimentos da capoeira, artes marciais e ginástica olímpica.

**Breaking:** estilo de dança mais célebre entre todas as suas congêneres, costuma ser apresentado como a expressão do break dance por excelência.

**Carioca:** nome dado a quem nasce no Rio de Janeiro.

**Caveirão:** veículo blindado da polícia.

**Charme:** são festas no Rio de Janeiro em que se privilegia a “música negra” norte-americana, como o soul e o R&B.

**Comando Vermelho (CV):** nome de uma quadrilha do tráfico de drogas.

**Comunidade:** é o termo que os moradores utilizam para se referirem à favela onde habitam.

**Contenção:** expressão dos traficantes para denominar o ator de vigiar e defender a favela contra a polícia ou quadrilhas rivais.

**Crew:** agrupamentos informais de jovens que se reveem em práticas comuns, nomeadamente na música (rappers), na dança (b-boys) e na pintura (writers).

**Dar mole:** expressão para errar, vacilar, bobear.

**Decorflex:** piso especial para a prática do break dance.

**Esculachar:** agredir, difamar ou rebaixar.

**Fação:** grupo criminoso ligado ao tráfico de drogas.

**Footwork:** passos do break dance executados no chão, em que as mãos servem de apoio.

**Fundamentos:** são as bases do break dance, os movimentos tidos como característicos desta dança.

**Fuzil:** modernas espingardas.

**Freeze:** técnica do break dance em que o dançarino “congela” um determinado movimento numa pose difícil.

**Gato:** instalações elétricas clandestina. Também pode ser usada para referir-se às ligações de TV a cabo (TVGato) e Internet (GatoNet) ilegais.

**GBCR (Grupo de Breakers Consciente da Rocinha):** nome da crew liderada por Luck.

**Graffiti:** prática que consiste em fazer inscrições ou desenhos em superfícies e suportes na rua, utilizando predominantemente spray, mas também outros materiais.

**Grafiteiro:** aquele que escreve ou pinta graffiti.

**Handspin:** movimento de breaking em que o corpo do dançarino roda (em posição horizontal) apenas com o apoio de uma das mãos.

**Headspin:** movimento em que o dançarino rodopia com a cabeça apoiada no chão.

**Hip hop:** movimento cultural urbano formado por quatro expressões artísticas e culturais: rap, dj, graffiti e break dance.

**Laje:** área no último piso da casa que serve como base para a construção de um novo pavimento, também destinada ao lazer.

**Locking:** uma das variantes do break dance, caracteriza-se pelos movimentos rápidos e

exagerados dos braços e das mãos combinados com expressões faciais cômicas.

**Loko:** também chamado de airtrack ou airflair, é um movimento em que o dançarino rodopia de cabeça para baixo, dando pequenos pequenos “saltos” com os braços para manter o ritmo das pernas que, sem tocar no chão, fazem uma espécie de “hélice” no ar.

**Maluco:** expressão para uma pessoa qualquer, quem você não conhece.

**Maneiro:** bonito, ótimo, fixe.

**Marrento:** metido, abusado, esnobe.

**Mc:** são os rappers ou cantores de funk, também chamados de mc’s (mestre de cerimónias).

**Milícia:** grupo criminoso que exerce um controlo violento e territorial, formado por membros corruptos do Estado (polícias, bombeiros, militares, políticos).

**Moleque:** menino de pouca idade, rapazola travesso e indisciplinado. Também é usado para chamar jovens desconhecidos.

**Movimento:** tráfico de drogas.

**Mutirão:** comum nas favelas cariocas, é uma mobilização coletiva não remunerada para alcançar um determinado fim que beneficia todos.

**Na atividade:** expressão local para estar atento, esperto.

**Nêgo:** pessoa qualquer, indeterminada. Também é uma maneira de se referir a alguém que está a fazer algo errado.

**Neurose:** estado emocional de medo e paranoia decorrente, principalmente, da violência.

**Palafitas:** barracas assentes sobre conjunto de estacas fincadas no fundo de uma área alagada.

**Parada:** coisa, assunto ou objeto qualquer.

**Paraíba:** qualquer habitante do nordeste brasileiro, também é um modo pejorativo, usado no Rio de Janeiro, de referir-se a alguém mal vestido ou sem instrução.

**Prefeitura:** sede do poder executivo municipal no Brasil.

**Pré-vestibular:** curso de preparação para as provas de acesso ao ensino superior no Brasil.

**Pick-up:** equipamento básico dos dj's, consiste de dois toca-discos e um mixer, o que permite o uso combinado de dois discos.

**Popping:** uma das variantes do break dance, os movimentos simulam corporalmente uma descarga elétrica que segue o ritmo da música, fazendo o dançarino parecer um robô.

**Posses:** semelhante às crews, são organizações informais dos jovens do subúrbio de São

Paulo que têm o hip hop como eixo central .

**Power moves:** movimentos acrobáticos do break dance.

**Proibidão:** são versões do funk carioca em que as letras fazem alusão às quadrilhas do tráfico de drogas.

**Quitinete:** casa de pequenas proporções, geralmente um T0 ou T1.

**Racha:** o mesmo que batalha.

**Rock Steady Crew:** nome de uma crew histórica do Bronx.

**Roda:** é a maneira privilegiada dos b-boys dançarem com outros dançarinos, quando cada jovem entra à vez no centro da roda para executar uma sequência de movimentos.

**Rolé:** dar uma volta ou passeio.

**Sampler:** este instrumento eletrônico permite o dj reproduzir e “colar” sons pré-gravados (“samplear”), dando origem a uma nova sonoridade.

**Sangue bom:** pessoa camarada, amiga, gente boa.

**Scratch:** técnica que consiste num efeito sonoro provocado pelo atrito da agulha do giradiscos no vinil.

**Seven to smoke:** competição de break dance em que seis dançarinos, postos em fila, disputam à vez com aquele que está a ganhar as batalhas, posicionado à frente dos demais.

**Street dance:** embora os vários estilos de dança associados ao break dance sejam “danças de rua”, o street dance foi criado nas academias de dança no contexto de “explosão” do hip hop e privilegia os movimentos enérgicos, sincronizados e coletivos.

**Terceiro Comando Puro (TCP):** nome de uma quadrilha do tráfico de drogas.

**Toprock:** movimentos do break dance feitos em pé numa cadência funk estilizada.

**Tranquilo:** quer dizer que está tudo calmo, na boa, sem problemas.

**Uprock (ou rocking):** inspirador para os primeiros b-boys, o uprock surgiu nos anos 1960 e assemelha-se a um “combate ritmado” com simulações de murros, facadas e tiros.

**Van:** carrinhas que fazem o transporte coletivo de passageiros.

**X-9 (xisnovar):** informante ou espião da polícia ou de uma quadrilha inimiga. O ato de denunciar alguém ou dar informações confidenciais é “xisnovar”.

**Windmills:** também chamado de “moinho de vento”, é um movimento em que o dançarino roda no chão sobre o seu próprio corpo mantendo as pernas levantadas.

**Zoar:** brincar, fazer bagunça ou gozar alguém.

### **Autoria das Fotografias**

- William Nascimento: foto de capa, figura 16, figura 17, figura 20.
- Otávio Raposo: figura 1, figura 2, figura 3, figura 8, figura 13, figura 14, figura 15, figura 18, figura 19, figura 22, figura 23, figura 30, figura 31.

# **ANEXOS**

# **ANEXO A – Modelo de questionário aplicado aos jovens da Maré**