

## NEGRITUDE E RESISTÊNCIAS EM PRÁTICAS DE CULTURAS JUVENIS

Marco Aurélio Paz Tella

Neste artigo apresento algumas questões decorrentes da minha pesquisa – ainda em andamento – que se propõe a analisar as redes de sociabilidades, apropriação, ressignificação e conflitos em espaços urbanos, a performance de dançarinos de rua e temáticas como identidade e etnicidade. A proposta aqui é apresentar um olhar a respeito de elementos associados a negritude existentes nas práticas de culturas juvenis, especificamente na música e no corpo, por grupos (*crews*) de um estilo de dança rua, o *break dance*, na cidade de João Pessoa.

Sempre oportuno lembrar que o *break dance* compõe, ao lado do grafitti, rap e a discotecagem, as quatro artes da cultura hip-hop. Os/as praticantes do break são conhecidos como *b-boys* e *b-girls* – a letra “b” é abreviação de *break*. Embora o *break dance* esteja diretamente associado a dança, a música tem fundamental importância para a prática desse estilo de dança.

De uma forma geral, as artes podem ser utilizadas como estratégias ou formas de práticas culturais protagonizadas por jovens, para exprimir estilos, estética corporal, tendências, necessidades, escolhas, opinião, revoltas, desejos. Também por meio das artes, jovens e suas redes de relacionamento e sociabilidades, aspiram visibilidade e reconhecimento de suas práticas culturais e de seu estilo de vida. As práticas culturais de grupos (*crew*) de jovens dançarinos de *break dance*, que se apropriam de espaços urbanos na cidade de João Pessoa, difundem um estilo de vida que está associado a arte e a estética da dança e do corpo.

Entre 2010 e 2011 acompanhei uma *crew* na cidade de João Pessoa. Nesse período, observei e percorri trajetos da *crew* OCB<sup>153</sup> – *Original Culture Break* –, nos seus treinos, nas batalhas com outros grupos e em competições entre grupos em João Pessoa e uma vez na cidade de Fortaleza. Também acompanhei, inclusive nos deslocamentos dentro da cidade, alguns *b-boys* em ensaios com outros grupos de dança, de estilos diferentes. A dedicação a dança e ao aperfeiçoamento dos movimentos é intenso. Por isso, alguns procuram outros grupos de dança, inclusive de outros estilos, com esse intuito.

Em 2015 se abriu nova perspectiva e interesse em retomar a pesquisa com *b-boys* e *b-girls* na cidade de João Pessoa, agora com a pretensão de mapear todas as *crews* existentes na cidade<sup>154</sup>. A *crew* OCB deixou de existir, muitos *b-boys*<sup>155</sup> desse grupo estão dispersos por outras *crews*, muitos integrando grupos que estou atualmente acompanhando. Em virtude do meu convívio com alguns *b-boys* da OCB, isso facilitou minha inserção e bom relacionamento com grande parte das novas *crews*, para efetuar as visitas e o acompanhamento dos treinos, batalhas, apresentações das *crews* em eventos, escolas, praças e outros espaços urbanos e, também para as viagens para outras cidades e estados, em que os *b-boys* e *b-girls* se deslocam para participar de torneios de batalhas. Esse convívio com *b-boys* da OCB também colaborou nas conversas informais e entrevistas gravadas. De certa forma, esse contato já estabelecido favoreceu bastante para meu trabalho de campo.

Dentre as diversas *crews* de João Pessoa, já estou em avançado trabalho de campo em quatro delas: *True Kingz*, *Looney Toones Crew*, *Supreme Boyz*, *Urban King* e *Gang Gangrena*. Nessas *crews*, parte significativa dos *b-boys/b-girls* não é negra e a maioria esmagadora é formada por *b-boys*. Embora não seja foco deste artigo, destaco que há movimentos internos

---

153 Sobre essa pesquisa, publiquei *Sociabilidades e resistências: etnografando b-boys em João Pessoa*. In: FRANCH; ANDRADE; AMORIM, 2015.

154 No momento, também desenvolvo um projeto, com bolsista de iniciação científica, que analisa as práticas culturais das *crews* *Style Forms Crew*, na cidade de Mamanguape e Clã Potiguara, na cidade de Rio Tinto, ambas cidades do litoral norte paraibano. O Clã Potiguara tem a particularidade de sempre fazer referência e de estar sediado em Terra Indígena Potiguara.

155 Na OCB só existiam *b-boys*.

de *b-girls* preocupadas com o espaço das mulheres dentro das *crews* e do hip-hop, problematizando e combatendo comportamentos machistas de alguns *b-boys*. Há também, uma preocupação entre algumas *crews* sobre a pouca presença de *b-girls*. Isso passa por reconhecimento e adoção por parte de *b-boys*, de posturas menos machistas nos treinos e batalhas, como nas piadas ou falas jocosas que desqualificam as dançarinas.

O *break dance*, assim como as outras artes do hip-hop, simboliza, tanto para o senso comum como para pesquisas sobre a temática, manifestações política e artísticas de um determinado grupo de jovens, na maioria negros/as<sup>156</sup>, contra os problemas específico em seus bairros, com pouca ou sem infraestrutura, violência, racismo. Tais manifestações político-artísticas, que também servem para dar visibilidade e obter reconhecimento da sua dança e estilo de vida, eu estou chamando aqui de práticas culturais. São por meio dessas práticas culturais dos grupos aqui apresentados, que se estabelece a interface de diferentes marcadores sociais da diferença, como geracional, classe, cor da pele, gênero, território.

Culturas juvenis enquanto conceito, colabora no entendimento sobre reconhecer os marcadores sociais da diferença dentro de um mesmo grupo, sem predominância de uma categoria sobre outra. Assim também nos auxilia a identificar quais são esses marcadores porque, embora coexistam, esses marcadores não se misturam formando uma única categoria. Os marcadores podem ser reapropriados e ressignificados por esses grupos, no entanto, não são diluídos.

Embora disseminado em outros segmentos de nossa sociedade, podemos identificar no hip-hop marcadores sociais como o geracional (jovem), classe (pobres), gênero (presença maior de homens), étnico-racial (negros) e moradores de bairros periféricos e/ou com déficit de serviços públicos (território). Há, pelos menos, numa rápida análise, cinco marcadores sociais da diferença.

---

156 A categoria negro/negra utilizada aqui, resulta do somatório das categorias Preto e Pardo utilizadas pelo IBGE.

Sobre culturas juvenis, adoto a definição de Feixa:

se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida. En un sentido más restringido, definen la Aparición de “microsociedades juveniles”, con grados significativos de autonomía respecto de las “instituciones adultas”, que se dotan de espacios y tiempos específicos, y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la segunda guerra mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico educativo, laboral e ideológico (FEIXA, 84, p. 2006).

A partir do que Feixa define culturas juvenis, destaco a “construção de estilos de vida distintos”, entendendo estilo de vida como características específicas daquele grupo que passa a fazer parte do seu cotidiano, como sua forma de andar, vestir, usar o próprio cabelo, falar, a preferência por um estilo de música, elementos que proporcionam códigos de reconhecimento (MAGNANI, 2002). No estilo de vida das culturas juvenis, em especial, o hip-hop, as artes têm um papel essencial das práticas culturais, suplantando o muro entre arte e cotidiano. Assim, a arte faz parte do cotidiano desses jovens.

O artigo destaca a negritude, por meio da música e do corpo, como um marcador e componente importante na construção da identidade hip-hop e do estilo de vida desses jovens, especialmente dos/as *b-boys* e *b-girls*, sem perder de vista outros marcadores sociais da diferença

## NEGRITUDE EM DEBATE

Falar sobre relações étnico-raciais e racismo no Brasil é se deparar com tramas sociais totalmente paradoxais, que se refletem no cotidiano das pessoas. Além da nossa herança de uma ideologia da supremacia branca, com forte presença em nossos currículos escolares e universitários, entre os políticos e disseminada em diversos segmentos da sociedade e nas suas relações sociais, mesmo ainda presente, essa ideologia somente veio perder força a partir da terceira década do século XX. Ela foi substituída por outra ideologia: a democracia racial.

Esta é a particularidade das relações étnico-raciais no Brasil: a hegemonia, entre as elites políticas e acadêmicas, da ideologia da supremacia racial, num determinado período e, noutro período, a hegemonia da ideologia da democracia racial. Um exemplo dessa especificidade é que, ainda nos dias de hoje, muitos negam a existência do racismo ou os consideram como comportamentos velados. Entretanto, o legado da presença dessas duas ideologias foi a formação de um cotidiano<sup>157</sup> carregado de atitudes racistas e, ao mesmo tempo, da negação delas.

Inúmeras atitudes que testemunhamos diariamente em nosso cotidiano decorrem das relações étnico-raciais hierárquicas. As piadas, trocadilhos, apelidos, xingamentos, olhares desconfiados (SALES JÚNIOR, 2009) miram um tipo físico e em estereótipos, socialmente construídos. O pensamento e comportamento racistas hierarquizam a partir de características físicas e a cor da pele. Dessas, os traços físicos, como lábios, nariz e o cabelo sempre motivaram comportamentos racistas e de discriminação, passando a receber apelidos e piadas com o intuito da desqualificação e inferiorização. Tal classificação é herdado das ideologias racistas, fortemente difundida, no decorrer do século XIX. Tais ideologias disseminavam a ideia de que as características físicas e biológicas passariam de geração para geração.

---

157 Embora o foco do artigo seja o racismo nas relações étnico-raciais do cotidiano, deve-se sempre considerar, em qualquer análise, o racismo em nossas instituições: escolas e o conteúdo curricular, pela polícia, pelo Judiciário, pelos sistemas de saúde etc. (GUIMARÃES, 2004; 2005).

Assim, as áreas encaradas como científicas tentam explicar e justificar a superioridade daqueles de pele clara em relação aos outros, sendo o negro o principal alvo (TELLES, 2003).

Estigmas presentes ainda hoje, como “manhosos”, “preguiçosos”, “negligentes”, “violentos”, “sem discernimento moral” já eram difundidos desde o século XV, em Portugal e Espanha e durante os primeiros séculos da escravidão, mas a partir do século XIX, os estigmas ganharam suporte ideológico – que se acreditava científico. Nomeadamente, esses elementos ideológicos racistas influenciaram políticos, acadêmicos e parte da população. Influenciou políticas de Estado como a execução de projetos higienistas de urbanização de cidades brasileiras, nos projetos de branqueamento com o investimento do estado – imperial e republicano – na imigração de europeus para as zonas rurais e cidades brasileiras. Somente, a partir da terceira década do século XX, as ideologias racistas perdem força, o luso-tropicalismo e o mito da democracia racial começa a cativar acadêmicos e grande parte do segmento dos políticos. Em outras palavras, o ideal nacional do branqueamento do final do século XIX e início do XX, defendido por Nina Rodrigues, Oliveira Vianna, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Sílvio Romero, entre outros, cai em descrédito e é substituído por uma ideologia de valorização da mistura “racial” e cultural.

O luso-tropicalismo – expressão não difundida em nosso país – lapidado por Gilberto Freyre, rejeitou e deslocou o debate sobre raças e a existência de hierarquias. A finalidade é a construção ideológica da mistura entre as raças como o maior legado de colonização portuguesa. Ao mesmo tempo em que exalta a bem-sucedida mistura de africanos, indígenas e brancos, Freyre (1968) retoma o debate a respeito das influências do mestiço na caracterização do brasileiro.

Dessa forma, ao negar a hierarquia entre as raças e exaltar a mistura delas, Freyre condena muitos dos estereótipos e estigmas construídos contra o negro e o mestiço. Em outras palavras, ao estilo freyreano, o mestiço, que até a década de 1930 era tratado como o maior representante do atraso nacional, é promovido a elemento importante da formação brasileira e da identidade

nacional. Mas, mesmo com esse discurso conciliador, numa tentativa de suplantar desigualdades étnico-raciais, Schwarcz lembra que “Freyre mantinha intocados em sua obra, porém, os conceitos de superioridade e de inferioridade, assim como não deixava de descrever e por vezes glamorizar a violência e o sadismo presentes durante o período da escravidão” (2012: 51).

Com Freyre, a mistura é alçada ao patamar de modelo civilizatório e o luso-tropicalista que, funcionou como ideologia do Estado Novo (1930-1945), Regime Militar (1964-1985) no Brasil – como também do Estado Novo liderado por Oliveira Salazar<sup>158</sup> (1933-1974), em Portugal. O intento foi propagandar a cordialidade e o aspecto democrático do país, no tocante as relações étnico-raciais.

Como destaca Schwarcz (2012), além da mistura das raças, há um investimento do regime militar varguista em oficializar a cultura mestiça, como projeto político pensado por intelectuais, próximos ao governo, para uma identidade nacional:

Era cultura mestiça que, nos anos de 1930, despontava como representação oficial da nação. Afinal, como qualquer movimento nacionalista, também no Brasil a criação de símbolos nacionais nasce ambivalente: um domínio em que interesses privados assume sentidos públicos (SCHWARCZ, 2012, p. 47).

---

158 Freyre aceitou o convite do governo de Salazar para viajar pelos países colonizados por Portugal. A intenção foi “demonstrar e enaltecer o método português de colonização e assimilação representou, segundo o editorial do jornal *O Século*, a ‘expressão de uma nova política portuguesa do nosso problema imperial’. Entre o final de 1951 e início de 1952, Freyre viajou por terras de Portugal e suas possessões na África e Ásia, em Goa, Bombaim, Coimbra, Lisboa, Luanda, Porto, Algarve, Alentejo, São Vicente, Santiago, Beira, São Tomé e na comunidade sino-portuguesa de Manica Sofala. A nova política portuguesa para os territórios do Ultramar, que envolvia o olhar literário e científico de Freyre, visava resgatar e enaltecer a contribuição fundamental de Portugal e seus descendentes na formação da cultura luso-tropicalista, e o papel que esta cultura pôde oferecer à humanidade, em oposição aos regimes abertamente racistas, como o fascismo, nazismo, segregacionismo do Sul dos EUA e o *apartheid* da África do Sul” (TELLA, 2006, p. 50).

Um povo mestiço teria uma cultura mestiça. Ao negar a existência de raças, conseqüentemente qualquer classificação hierárquica baseada na raça, e louvar a mestiçagem, o luso-tropicalismo se propõe ocultar as filiações de elementos culturais. No contexto de parte das manifestações culturais de matriz africana ou sob forte influência dessa. Schwarcz denomina esse processo de “desafricanização” (2012). Segundo a autora, feijoada, o malandro, o samba e a capoeira, antes desqualificados, criminalizados e marginalizados, deixaram de ser elementos culturais do morro e da população negra, para serem alçados como representantes da cultura nacional: “no discurso oficial ‘o mestiço vira nacional’, ao lado de um processo de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareado” (SCHWARCZ, 2012, p. 58).

Os efeitos desse processo afetaram processos de construção da identidade negra. Alguns elementos culturais que antes eram discriminados e, por vezes, criminalizados por estarem associados a população negra, são valorizados. Outros continuam discriminados, como a Umbanda e Candomblé. Também não mudou em nada a condição social da população negra, que continua sendo a mais assassinada, a mais condenada pela justiça, que continua fora da universidade entre outros. O processo de desafricanização também não alterou comportamentos racistas em relação aos traços físicos e cabelo, que ainda continuam padecendo nas piadas, que muitas vezes, desumanizam.

Como colocado acima, as ideologias da supremacia racial e da democracia racial, além de influenciarem ainda hoje o racismo institucional, elas estão presentes e são facilmente observadas em nossas relações cotidianas: na escola/universidade, na vizinhança, no trabalho etc. Mesmo com o reconhecimento da existência de racismo pela primeira vez na história, em 1995, por um presidente da república, o estado brasileiro continuou sem desenvolver políticas governamentais que diminuíssem as desigualdades étnico-raciais e o racismo no país – esse cenário começou a mudar aconteceu somente, a partir de 2003.

É no cotidiano que a música, as formas de lazer, as manifestações culturais associadas a população negra e ao corpo são alvos de desqualificação,

inferiorização e racismos. As práticas culturais de jovens inseridos na cultura hip-hop, se apresentam como um campo necessário de reflexão sobre processos de construção, manifestação e afirmação de negritude.

## NEGRITUDE E AS PRÁTICAS CULTURAIS: O CASO DO HIP-HOP

O hip-hop vem se constituindo, desde meados da década de 80, numa das principais expressões artísticas de parcela de jovens pobres e negros moradores de bairros periféricos das brasileiras. O hip-hop caracteriza-se por ser produzido e consumido por jovens que moram em cidades onde as tensões sociais e econômicas são latentes. Fato que se tornou base e o ponto de partida para a produção artística dos grupos deste movimento.

A forma do hip-hop, como conhecemos hoje, surge no início da década de 1970, nos bairros da cidade de Nova Iorque, com problemas de infraestrutura, índices altos de violência e insegurança, tendo latinos e negros como predominantes entre os moradores. As artes da cultura hip-hop surgem como resposta de enfrentamento de parcela de jovens ao cenário em que estavam inseridos. Nas cidades brasileiras não é diferente. Desde seu surgimento, o hip-hop surgiu e sempre esteve presente em bairros de periferia com poucos serviços e equipamento sociais públicos.

O hip-hop se difundiu, em poucos anos, pelas grandes cidades de países do ocidente, um pouco depois de diversas lutas e movimentos negros entrarem em cena nos EUA, Brasil e alguns países da América Central e continente africano, com bandeiras de luta contra o racismo, as desigualdades sociais, reafirmando a identidade coletiva do negro, valorizando a história, a cultura, o corpo da população negra. O movimento *black power* e o lema *black is beautiful* ou “O Negro é Lindo” se tornaram símbolos de luta da população negra em diversos países. No Brasil é fundado, no fim da década de 1970, o Movimento Negro Unificado.

Toda a manifestação política da população negra nos países citados, durante os anos das décadas de 1960 e 1970, abrangeu as artes,

particularmente a música e a dança. Por meio das letras, ritmos e danças, grande parte da população negra desses países combateu discriminações e racismos, como também propagaram práticas culturais da população negra, agora, em grande parte, moradores/as de periferias e favelas das cidades. Mesmo em contato com músicas e danças europeias, caribenhas, brasileiras, criando novos ritmos, num novo cenário da urbanidade, os elementos culturais de matriz africana sempre estiveram presentes nessas manifestações, ressignificando elementos artísticos e políticos.

Bandeiras do movimento negro internacionalizado foram incorporadas por grande parte da cultura hip-hop e ecoam até hoje em diversas práticas culturais, especificamente, no *break dance*. Inspirados na música e dança *soul e funk*, estilos substanciais para constituir o que conhecemos hoje como as artes da cultura hip-hop, esse “é resultado da apropriação de um patrimônio internacionalizado por um contato constante entre as grandes cidades ‘cosmopolitas’, com as redes de internacionais de informações...” (TELLA, 2000, p. 48).

Ao abordar essa discussão, a partir das artes do hip-hop, pode-se perceber a interface de marcadores sociais da diferença, nas práticas culturais de jovens ligados ao hip-hop. Como apresentado acima e corroborando Schwarcz, “raça persiste como representação poderosa, como um marcador social da diferença – ao lado de categorias como gênero, classe, religião, idade, que se relacionam e se retroalimentam – a construir hierarquias e delimitar discriminações” (2012, p. 34). Dessa forma, junto ao marcador da negritude, há outros que podemos sublinhar como a condição social, lugar onde moram, idade, gênero etc. desses sujeitos.

Todos esses marcadores sociais da diferença estão presentes na música, na letra, na pintura, na dança e principalmente na estética visual desses jovens. Nesse movimento, há uma reafirmação de elementos de uma identidade negra, narrado nas músicas, presentes nos movimentos da

dança, nas roupas, nas frases e personalidades estampadas das roupas<sup>159</sup>, nas temáticas das músicas e dos grafittis e, por fim, nas formas afirmativas de se relacionar com o cabelo ondulado e crespo.

O hip-hop, através da música, da dança e da performance corporal<sup>160</sup> se tornou uma expressão associativa de informação, formação e construção identitária de uma negritude ancestral e contemporânea. A partir de pesquisas sobre história, música, coreografias, performances, esses jovens incorporam a música e movimentos corporais do jazz, soul, funk, samba, frevo, capoeira as práticas culturais das crews, inserindo elementos culturais locais.

## O BREAK DANCE

Os dançarinos de *break* quase sempre pertencem a uma *crew*. As *crews* variam de tamanho, mas dificilmente tem menos de 15 *b-boys*. Um aspecto importante e comum entre as *crews* de João Pessoa é a auto-organização dos treinos dos *b-boys*, sem coreógrafos ou professores de dança (Tella, 2015). Pode-se encontrar essa dinâmica entre as *crews* *True Kingz*, *Looney Tones*, *Supreme Boyz*, *Urban King* e *Gang Gangrena*. Os próprios *b-boys/b-girls* se encarregam de programar as etapas do treino, desde o aquecimento, até a montagem de uma coreografia para uma apresentação pública ou para as batalhas. Os treinos acontecem, dependendo da *crew*, quatro ou cinco vezes durante a semana, com duração de aproximadamente duas horas cada treino. Além do gosto pela dança, dos encontros para dançar e treinar, os *b-boys/b-girls* participam de outras atividades como apresentação em público, individual ou em grupo e as batalhas.

As apresentações em público das *crews* podem acontecer em praça pública, com a finalidade de divulgar o estilo de dança ou para pedir, ao final

---

159 Há personalidades com Martin Luther King, Malcom X, Tim Maia, Zumbi dos Palmares e expressões como 4P (iniciais de Poder Para o Povo Preto), ou trechos de letras de rap, como o composto por Sabotage, “Rap é compromisso, não é viagem”.

160 Não coloco o Graffiti porque não é foco das minhas pesquisas.

da apresentação, dinheiro. Essa é uma prática muito difundida entre os *b-boys* e *b-girls*, estratégia de angariar recursos financeiros para despesas do grupo, como inscrições em eventos, viagens e deslocamentos para as batalhas. As apresentações também podem acontecer em espaço como escolas, eventos comemorativos. Para esses momentos, algumas *crews* dedicam parte do tempo dos treinos para ensaios de coreografias individuais ou em grupos. Algumas dessas coreografias ensaiadas podem ser usadas nas batalhas.

Esses jovens sinalizam novas referências na cidade ou ressignificam áreas turísticas e espaços destinados ao lazer, como o calçadão da praia, praças, equipamentos sociais, tornando-os locais propícios para apresentação de performances, proporcionando visibilidade para sua prática cultural e para arrecadar dinheiro. Alguns *b-boys*, e aqui observei apenas dançarinos, se encontram em esquinas com grande movimento de carros para, quando o semáforo estiver vermelho para os automóveis, *b-boys* ocupam a faixa de pedestre para realizar performance e, posteriormente, pedir dinheiro aos motoristas. Em dias ensolarados ou sem chuva, podemos encontrar *b-boys* da *True Kingz* numa esquina do bairro Manaíra, *b-boys* da *Urban King* se encontram no bairro dos Estados, *b-boys* e *b-girls* da *crew Gang Gangrena* no calçadão da praia do Cabo Branco e *b-boys* da *Looney Tunes Crew* se encontram no fim de tarde numa esquina do bairro do Geisel e no bairro do Cabo Branco.<sup>161</sup>

As batalhas – também conhecidas como rachas – são eventos de disputa entre *b-boys/b-girls* por meio da dança. O *b-boy-b-girl* ou grupo que apresentar melhor e maior repertório de dança, coreografias mais difíceis e diversas, vence a batalha. As batalhas podem ter formatos diferentes como 1 contra 1, 2 contra dois, até 7 *b-boys/b-girls* contra 7 *b-boys/b-girls*. Nas batalhas, os *b-boys/b-girls* alternam suas performances com o adversário, sendo duas entradas para cada, sendo uma entrada com duração em média de 40 segundos. Quanto mais *b-boys/b-girls* em cada grupo, por exemplo 7 de cada lado, mais as batalhas se prolongam. Por exemplo, numa disputa 4 contra 4, cada *b-boy/b-girl* terá direito a duas entradas. Há também eventos

---

161 Há outros espaços em que outras *crews* se encontram, mas, até aqui, esses foram os locais que pude observar.

de batalhas que duram o dia todo, desde as eliminatórias até a final. Batalhas maiores, com muitos *b-boys/b-girls*, podem durar dias. Há uma presença numérica de *b-boys* bem maior que *b-girls*. No entanto, é cada vez mais comum a presença de duplas, trios ou quartetos mistos ou o enfrentamento entre *b-boys* e *b-girls* nas batalhas.

Importante destacar que nas batalhas, quase sempre os grupos de *b-boys/b-girls* representam uma *crew*. Isso faz com que as batalhas sejam dimensionadas, muito além de disputas pessoais, mas de estilos de cada grupo, de métodos e projetos que cada *crew* representa. No entanto, não é raro observar duplas ou grupos formados por *b-boys/b-girls* de diferentes *crews* nas batalhas. São as parcerias construídas entre *b-boys/b-girls* de *crews* diferentes. Essas parcerias são importantes porque nos dão pistas de como as redes sociais entre *b-boys/b-girls* se estabelecem.

Nem todas as *crews* têm como meta a apresentação em espaços públicos. Em virtude dessa dinâmica, as *crews* dedicam parte dos treinos às coreografias. É interessante observar que os *b-boys* dessas *crews* se aproveitam dessas coreografias para executar nas batalhas de grupos<sup>162</sup>. As coreografias executadas nas batalhas são importantes no julgamento dos jurados. Em qualquer batalha sempre há o júri, composta por três *b-boys* – esses são impedidos de participarem das disputas.

As apresentações em espaços públicos, para pessoas que não fazem parte do cenário da dança de rua, não envolve disputa, não há encontro com outros *b-boys/b-girls*. Há quase a certeza que ao final das coreografias serão aplaudidos, diferentemente do que ocorre no evento das batalhas, espaço dos encontros e disputas entre de *b-boys/b-girls* de diversos bairros do município e de outras cidades e estados. A batalha é o espaço da disputa, do racha, das provocações, dos insultos<sup>163</sup>, mas é também espaço das trocas, de observar a coreografia do outro, do encontro com *crews* de lugares distantes.

---

162 Todas as informações apresentadas sobre *b-boys*, *crews*, treinos, batalhas etc. foram retiradas do meio campo de pesquisa com *b-boys* e *crews* da cidade de João Pessoa, que atualmente estou realizando.

163 Os insultos e provocações é constante nas batalhas, com o objetivo de desestabilizar o adversário.

As apresentações ou batalhas são apenas a parte final ou a ponta do *iceberg* dessa experiência artística e política. Há todo um investimento de tempo, de exercícios físicos, de treinos, de pesquisas e repetições de movimentos do *break* e de outros estilos de dança e, também das artes marciais, que são ressignificadas e incorporadas nas performances. Esse conjunto de elementos dinamizam o estilo de vida hip-hop.

Conforme vimos, como as outras artes do hip-hop, o *break* também incorporou temáticas, ritmos, movimentos de danças do movimento *black music* e de ritmos e movimentos de estilos locais, que contribuíram para as particularidades e entendimento desse estilo de dança de rua. Em outras palavras, para entender as performances e o papel do *break*, deve-se levar em conta toda essa ascendência político-cultural de uma cultura negra internacionalizada.

Na presença de diversos estilos de dança de rua, o *break dance* se legitimou como dança emblemática do hip-hop. Hoje, os movimentos que compõe o *break* são de “diferentes estilos de dança que, quando reunidos, podem ser denominados dança urbana, ou seja, ramificações culturais de mesma origem, como por exemplo, a *Black Music*” (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 19). Dessa forma, o *break* é um legado da *black music*. Podemos chamar de *black music* um conjunto de manifestações artísticas da diáspora negra, que agrega gêneros musicais como a *soul music* e *funk*, estilos de dança. Importante ressaltar que a diáspora negra é um elemento essencial na produção de sentidos e laços de unidade e continuidade para populações brutalmente desenraizadas (GILROY, 2001). Evidentemente, como vimos, essas manifestações artísticas são influenciadas por elementos locais, proporcionando particularidades, performances e dinâmicas diferenciadas.

Há algumas versões para surgimento do *break* e sua difusão entre jovens negros e latinos de bairros pobres de Nova York. Uma versão seria de que as batalhas de *break* serviriam e substituiriam as brigas entre grupos rivais. Tudo se resolveria nas batalhas de *break*. Em relação aos movimentos específicos dessa dança de rua, uma hipótese é a de que os jovens, em protesto

ao número grande de vítimas da guerra do Vietnã, tentavam imitar os corpos “quebrados” ou mutilados daqueles que voltavam da guerra – lembrando que grande parte dos soldados vítimas eram negros e latinos. O significado da palavra *break* é quebrar ou quebrado, em referência aos movimentos quebrados e, segundo essa hipótese, também referente aos corpos quebrados e mutilados dos soldados.

Todo o cenário que envolveu o surgimento do hip-hop está relacionado como os movimentos políticos daquele período. Nas diversas cidades em que as artes do hip-hop se difundiram, foram resultados de um movimento de luta internacionalizado, mas também local, contra os racismo e desigualdades. Nas várias cidades, o hip-hop incorporou temáticas, problemas e as artes do cotidiano de jovens moradores de bairros desassistidos pelo poder público, impulsionando e enriquecendo as discussões e as artes que constituem a cultura hip-hop.

Como disse acima, as artes estão no cotidiano e inspiram os jovens para as práticas culturais desses jovens. No rap, os sentimentos são verbalizados em textos transformados, posteriormente em letras. No Brasil, dentre alguns estilos, há uma predominância de um tipo de rap que manifesta, nas letras, insatisfação com os problemas existentes nos bairros periféricos da cidade<sup>164</sup>. No rap, a queixa – contra a violência policial, com a infraestrutura do bairro, com a escola, com o racismo – está no texto na letra. Assim também acontece com a música que acompanha a letra, com pesquisas sobre músicas antigas e de outros estilos e a incorporação de sons da cidade, tudo para harmonizar com a letra. A música é um componente fundamental para o rap ao proporcionar intensidade, ímpeto, vitalidade e, é claro, o ritmo. As manifestações artísticas e políticas também estão

---

164 Um exemplo que reafirma esse perfil do rap brasileiro foi a estranheza e críticas com o lançamento do álbum “Rap de Direita”, de Olavo de Carvalho, com dedicatórias a polícia militar e ao deputado Jair Bolsonaro. Revista Rap nacional Disponível: <<http://www.rapnacionaldownload.com.br/45975/rap-de-direita-conservadora-faz-sentido/>> . Acesso em: 29 jun. 2017.

presentes nos grafitti, com apelo visual, jovens externam dilemas que o afetam individualmente e enquanto membro de um grupo<sup>165</sup>.

Os *b-boys* e *b-girls* não tem o recurso do texto ou o recurso da imagem. Dançarinos e dançarinas utilizam o próprio corpo para manifestar seus anseios. Utilizam o corpo para superar limites físicos, mas principalmente, os sociais, ao romper padrões de comportamento impostos ao próprio corpo, desde antes do nascimento, padrões alicerçados em construções sociais de gênero, étnico-racial, entre outros.

A música, como já vimos, que desde o início é suporte essencial para a prática da dança, nas ruas de Nova Iorque, o *break dance*, incorpora manifestações da diáspora presentes nos locais por onde esse estilo de dança de rua se difundiu. A música vai ritmar os movimentos dos *b-boys/b-girls*, por isso a atenção dada por esses para a escolha das músicas nas apresentações. Nas batalhas, é o DJ que seleciona as músicas para que o racha<sup>166</sup> entre *b-boys/b-girls* aconteça. Esses devem estar atentos para que seus movimentos sejam sincronizados com as batidas da música. Há um investimento de tempo para pesquisar músicas, principalmente aquelas classificadas como *black music* para fazer parte da trilha sonora dos treinos e apresentações das *crews*.

As músicas que embalam treinos, batalhas e apresentações são produzidas através de colagens de músicas, principalmente dos gêneros que compõe a *black music*. Isso não significa que DJs incorporem outros estilos

---

165 Para ver mais sobre rap e grafitti, ler: José Carlos Gomes da Silva “Rap na Cidade de São Paulo. Música, Etnicidade e Experiência Urbana”, tese doutorado UNICAMP, 1998; Marco Aurélio Paz Tella “Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia”, mestrado. PUC-SP, 2000; Thayroni Araújo Arruda “Construção identitária a partir da ação política dos sujeitos: o caso do movimento hip-hop da cidade de Campina Grande”, mestrado, UFCG, 2011; Paulo Sérgio dos Santos “Escritas Urbanas: Um estudo Sobre a Pixação e o Grafitti na Cidade de João Pessoa”, UFPB, 2012;; Mayk Andreele do Nascimento “O mundo do rap: entre as ruas e os holofotes da indústria cultural”, doutorado, UFPB, 2014; Mércia Ferreira de Lima “Desacordes de Gênero em um Movimento Artístico-Cultural: Os lugares das mulheres no hip hop”, mestrado UFCG, 2016.

166 Racha é outra expressão dos *b-boys* e *b-girls* para se referirem as batalhas.

para produzir a música. Em palestra no 2 Encontro de DJs<sup>167</sup> em João Pessoa, promovido pelo Centro Interativo de Circo, KLJay (Racionais MC's) afirmou que uma das coisas mais importantes para produzir música é escutar tudo. Dessa forma, ao incorporarem outros estilos musicais, realizam releituras inserido as batidas.

A dança também é herança dos movimentos corporais do *funk music e soul*, mas também incorpora ao estilo *break dance*, movimentos da capoeira, coco de roda, frevo, maracatu etc. É perceptível nas observações do meu trabalho de campo, a influência do que é classificado de estilos de danças regionais. Além das pesquisas pessoais, pela internet, de grande parte de *b-boys/b-girls*, existem alguns/mas que estudam no curso de Licenciatura de dança da Universidade Federal da Paraíba e outros(as) que mantêm contato com grupos de outros estilos musicais.

Todo esse processo possibilita que o conhecimento sobre outros estilos de dança, circulem entre esses dançarinos/as. A partir disso, *b-boys/b-girls* selecionam os movimentos mais adequados para compor a coreografia para apresentações em espaços públicos ou nas batalhas da dança. Em depoimentos, alguns *b-boys* demonstraram conhecimento sobre outros estilos de dança e como esses são importantes para a montar uma coreografia.

Além da música e dança, o corpo é um meio de manifestar a negritude. Isso fica evidente na revalorização do cabelo ondulado e crespo, por meio de cortes e penteados de parte de *b-boys/b-girls*. É recorrente observar *b-boys/b-girls*, brancos que trançam ou fazem *dreadlocks* em seus cabelos lisos. Como supracitado, o cabelo sempre foi alvo e símbolo dos racistas de discriminação e inferiorização. Como destaca Nilma Gomes (2008), o cabelo é um dos protagonistas, ao lado da cor da pele, no processo de construção de uma identidade negra, pois estabelece uma ruptura no modo como negra(a) se vê e é visto pelo outro, sendo esse de qualquer outra pigmentação de pele.

---

167 Esse evento aconteceu no Ateliê Multicultural Eleonai Gomes e contou com a presença do DJ Hum (SP), DJ Marcelino MG (RJ), DJ Mauro (PB), DJ Big (PE).

Além da valorização da música, da dança e da história da população negra, esse processo de valorização do próprio corpo é importante para uma visão positiva de si. A valorização do cabelo crespo e do corpo negro, elementos sempre desqualificados, são fundamentais na construção de uma autoestima positiva. Esse processo se torna ainda mais importante no contato e contraste com o outro. Esse encontro com o outro funciona como a etapa final da consolidação da identidade negra, que vangloria sua estética corporal.

Não raspar ou alisar o cabelo e, pelo contrário, exaltar as tranças, os cabelos conhecidos como *black power*, os *dreadlocks*, por parte significativa de *b-boys/b-girls*, significa combater o racismo que está alicerçado num padrão estético branco. Esse pode ser considerado um dos fenômenos da ideologia da supremacia racial presente até hoje. O ideal branco da beleza intensamente difundido em nossa sociedade, define o branco como bonito, limpo, adequado, civilizado. Tudo que não se enquadra nesse ideal, é discriminado e alvo de piadas e apelidos.

A valorização de uma estética negra entre *b-boys/b-girls* se torna relevante em dois planos. O primeiro aspecto é do ponto de vista pessoal, mas que não deixa de ser político, muito pelo contrário, refere-se a autoestima positiva, com a valorização do seu corpo e cabelo, rompendo com o ideal branco de beleza. O segundo aspecto é o rompimento com as duas ideologias citadas neste artigo: a supremacia branca e a democracia racial. Ao valorizar a estética negra, essas manifestações rejeitam o ideal branco e o projeto ideológico de desafrikanização.

Ao lado da música e dança, o corpo protagoniza um manifesto político contra o racismo. Essas manifestações identitárias são importantes para combater comportamentos racistas, mas também, para outros jovens, brancos e negros, incomodados com o ideal branco de beleza e, ao mesmo tempo, cativados pela diversidade e possibilidades de lidar com o corpo e cabelo, assim como fazem com a música e a dança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *break dance*, junto com as outras artes do hip-hop, são manifestações que se originaram na cidade. Surgiu e se disseminou em bairros economicamente pobres, com problemas de infraestrutura e predominante ocupados por populações negras. Diferentemente de sociólogos e antropólogos clássicos, que encaravam as cidades modernas como ambiente propício para o desarranjo dos costumes, se distanciando daquele ideal de comunidade e o fim das relações sociais próximas e afetuosas, a experiência desses *b-boys/b-girls* contrariam todo esse cenário.

Dentro de uma perspectiva das práticas culturais juvenis, em que, segundo Feixa (2006), caracterizam-se por constituírem micro sociedades, com graus diferentes de autonomia em relação as instituições adultas e, no interior de uma sociedade/cidade desigual, segregacionista e racista, esses grupos vem trilhando resistências nos seus cotidianos.

O racismo se apresenta em nossa sociedade em diversas formas. Em resposta, há diversas frentes de enfrentamento ao racismo e aos comportamentos racistas, seja por meio de ações concebidas na esfera da legislação e dentro das instituições, seja nas relações sociais cotidianas. Em relação ao enfrentamento do racismo nas relações cotidianas, há estratégias diferentes de confrontar, seja por atividades dos grupos em que estão inseridos ou individualmente. Ao manifestar suas práticas culturais, esses jovens enfrentam os racismos tanto no âmbito individual, quanto na esfera pública.

Por fim, com as práticas culturais, *b-boys/b-girls* vêm suplantando as forças ainda presentes de duas ideologias raciais: a ideologia da supremacia racial, que classifica o negro como inferior, feio e não civilizado; a ideologia da democracia racial que enaltece a mestiçagem cultural e étnico-racial, desencadeando um processo político de desafricanização, como nos alerta Schwarcz (2012).

Esses jovens estão presentes e atuantes nos espaços urbanos de João Pessoa. Os dançarinos/as de *break*, circulam em grupos pela cidade, atentos

# TRAVESSIAS ATLÂNTICAS - VOL. 2

aos espaços adequados para os movimentos do corpo em reação as batidas da música. Nesses deslocamentos pelos espaços urbanos, *b-boys/b-girls* dão visibilidade às suas manifestações culturais, aos afetos construídos dentro do grupo e ao estilo de vida característico do hip-hop, com forte presença de elementos culturais negros que carregam na música e no corpo.

## REFERÊNCIAS

- FEIXA, Carles. **De Jóvenes, bandas y tribus**. Antropología de la juventud. Barcelona, Ariel, 2006.
- RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de rua**. Campinas: Editora Átomos, 2011.
- FREYRE, Gilberto. **Um brasileiro em terras portuguesas**. Rio de Janeiro, José Olympio editora: 1953.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala: formação da família sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro, José Olympio editora, 1968.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo, Editora 34, 2001.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Preconceito e discriminação**. São Paulo: Editora 34. 2004.
- MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, n. 49, São Paulo, Junho de 2002.
- SALES JÚNIOR, Ronaldo Laurentino. **Raça e justiça: o mito da democracia racial e o racismo institucional**. Recife: Massangana, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, mulato pelo contrário**. São Paulo, Editora Claro Enigma, 2012.

# | TRAVESSIAS ATLÂNTICAS - VOL. 2

TELLA, Marco Aurélio Paz. Sociabilidades e resistências: etnografando b-boys em João Pessoa. FRANCH, Mônica; ANDRADE, Maristela; AMORIM, Lara (Orgs.). **Antropologia em novos campos de atuação: debates e tensões**. João Pessoa: PPGA/UFPB, 2015.

\_\_\_\_\_. **Estigmas e paradoxos: um estudo comparativo das Relações raciais em São Paulo e Lisboa**. 2006. 219 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia**. São Paulo: 2000. 237 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000..

TELLES, Edward. **Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica**. Tradução Ana Arruda Callado et al. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fundação Ford, 2003.