

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

ALDENORA CRISTINA COSTA LIMA

**SALTANDO E QUEBRANDO: O RAP...PENSAR IDENTIDADES NO
TRÂNSITO ENTRE A BAHIA E O MARANHÃO**

Salvador (BA),
Julho de 2006.

ALDENORA CRISTINA COSTA LIMA

**SALTANDO E QUEBRANDO: O RAP...PENSAR IDENTIDADES NO
TRÂNSITO ENTRE A BAHIA E O MARANHÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais, com área de concentração em Sociologia e aprovada, em 28 de julho de 2006, pela Comissão formada pelos professores:

Prof. Edson Silva de Farias (UFBa)
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas

Profa. Eline Decacchi Maia (PUC-RJ)
Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Milton Araújo Moura (UFBa)
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia

ALDENORA CRISTINA COSTA LIMA

**SALTANDO E QUEBRANDO: O RAP...PENSAR IDENTIDADES NO
TRÂNSITO ENTRE A BAHIA E O MARANHÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia para a obtenção do Grau de Mestre, sob a orientação do professor Edson Silva de Farias.

Salvador (BA),

Julho de 2006.

Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
Estrada de São Lázaro, 197 - Federação.
402210-730 - Salvador - Bahia.
msociolo@ufba.br

L732 Lima, Aldenora Cristina Costa
Saltando e quebrando: o rap... pensar identidades no trânsito entre a
Bahia e o Maranhão / Aldenora Cristina Costa Lima. – Salvador, 2006.
165 f.

Orientador: Prof. Dr. Edson Farias.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

1.Rap (música) - Brasil. 2. Hip hop (cultura popular jovem) – Brasil.
3. Identidade. 4. Música – Salvador. 5. Música – São Luís. 6.Cultura –
Aspectos sociais. 7. Etnicismo. I. Farias,Edson. II Universidade Federal
da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

CDD – 306.484

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a meus familiares, em especial a meus pais Francisco (*in memoriam*) e Elizabeth, e à minha irmã Alessandra, pelo incentivo, apoio e força durante todos os momentos da minha vida.

Também dedico esse trabalho a George, pelo seu companheirismo e carinho, fundamental nas horas mais difíceis e à Letícia que, com a juventude de seus poucos meses, me obriga todos os dias, a ver o mundo com outros olhos.

AGRADECIMENTOS

Sou grata aos professores do Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, em particular, ao Professor Edson Farias, meu orientador, pelo apoio, sem o qual não teria concluído esse trabalho; e ao Professor Milton Moura pela ajuda na parte bibliográfica e pelas sugestões na banca de qualificação.

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão de bolsa de Mestrado, fundamental para a execução da pesquisa.

Agradeço também às pessoas que me ajudaram das mais diversas formas, à minha família, aos colegas de Mestrado, aos funcionários do Programa, aos entrevistados, aos meninos e meninas do movimento *hip hop* e aos amigos de todas as horas.

Obrigada a todos!

RESUMO

A pesquisa interessa-se pelo elemento rap nas cidades de Salvador e São Luís destacando elementos tradicionais e mercados culturais e simbólicos mundiais – que se revela no discurso sobre etnicidade, além de deter-se nas performances e dramas, aporte fundamental para se pensar o acionamento seja de narrativas combativas ou comedidas. A construção do problema exigiu a abordagem de cunho qualitativo que comporta as seguintes técnicas de investigação: observação participante, confecção de uma etnografia e entrevistas gravadas. O estudo sugere que a música rap se torna uma contra-narrativa da idéia de nação de um Brasil sem conflitos, acionando a construção de uma identidade configuradora, a um só tempo, de projetos coletivos e individuais. A música feita em Salvador e São Luís revela a ambigüidade contida nessa tentativa de ruptura.

Palavras-chave: hip hop, música, identidade.

ABSTRACT

The research is interested for the element rap in the cities of Salvador and São Luís detaching traditional elements and world-wide cultural and symbolic markets - that shows in the speech on ethnicity, beyond the performances and dramas, basic contribution to think about militant and moderate narratives. The research was developed with a qualitative methodology: ethnography and interviews. The study it suggests that music rap if becomes a against-narrative of the idea of Brazil without conflicts, contributing to construction of a identity, at the same time: collective and individual. The music made in Salvador and São Luís discloses the ambiguity contained in this attempt of rupture.

Keywords: Hip Hop, Music, Identity.

LISTAS DE ILUSTRAÇÃO

Quadro 1 – Dados sobre os entrevistados.

23

LISTAS DE SIGLAS

CCN - Centro de Cultura Negra.

CDs - *Compact Disc*.

CEAFRO - Educação e Profissionalização para a Igualdade Racial e de Gênero.

CESE - Coordenadoria Ecumênica de Serviço.

CHESF - Companhia Hidroelétrica do São Francisco.

CUCA/UNE - Circuito Universitário de Cultura e Arte da União Nacional dos Estudantes.

CUFA - Central Única das Favelas.

H2F – Festival de *Hip Hop* de Salvador.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

IHGB - Instituto Histórico Geográfico Brasil.

MH2 – Movimento Hip Hop.

MH2O - Movimento *Hip Hop* Organizado.

MHHOB - Movimento Hip Hop Organizado do Brasil.

MNU - Movimento Negro Unificado.

MST - Movimentos Sem Terra.

MTV - Music Television.

NMS - Novos Movimentos Sociais.

ONG – Organização não-governamental.

PETROBRÁS - Petróleo Brasileiro S.A.

UCSAL – Universidade Católica de Salvador.

UFBA – Universidade Federal da Bahia.

UNEB - Universidade do Estado da Bahia.

UNEGRO – União de Negros pela Igualdade.

VJ - Vídeo jôquei.

GLOSSÁRIO

B.girl – Dançarina de *break*.

B-boy - Dançarino de *break*.

Beat Box: é um som produzido pelo *DJ*, com a mesma batida do *Rap*, só que com a boca.

Break - Dança do *hip-hop*, no qual os movimentos são quebrados, mecânicos.

DJ – *Disc Jôquei*, discotecário, é quem comanda o som.

Freestyle: canto improvisado do *rapper*

Grafite - Desenhos coloridos e densos, com características mundiais, expostos nos espaços públicos das cidades. A produção dos grafiteiros se difere da pichação de rua.

MCs - Mestre-de-cerimônia, cantor de rap.

Pick Up: é o conjunto de passa-discos com uma máquina para dar os efeitos.

Rap - Iniciais de *rhythm and poetry*. Música falada e ritmada acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos *samples* controlados por um *DJ*.

Rapper – cantor de rap.

Sampler - Instrumento que grava digitalmente qualquer som, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador.

Scratch - Utilização de toca-discos como instrumento musical, destacando determinadas partes de uma canção, ou movimentando no sentido anti-horário os discos de modo a produzir o som de arranhado.

Seqüência - Montagem feita pelo *DJ* com vários sucessos do momento.

Sound system – grupo de *DJ* que trabalham juntos, o termo é derivado da cultura *sound system* da Jamaica nos anos 1970.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROBLEMA	27
1.1 Contemporaneidade e identidade	27
1.2 Movimentos Sociais e Juvenis	31
1.3 Música, Corpo e Performance	37
2. IDENTIDADES EM MOVIMENTO	41
2.1 DOS QUADRS À CABEÇA	41
2.2 AS CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS NOS INTERVALOS	48
2.3 CONSUMIDORES E CONSUMIDOS	56
2.4 NEGOCIAÇÃO LOCAL	62
3. IDENTIDADE E NAÇÃO NO BRASIL	67
3.1 VISÕES DE UMA IDENTIDADE NACIONAL	67
3.2 DEMOCRACIA RACIAL E IDENTIDADE ÉTNICA	71
3.3 O RAP ENQUANTO CONTRA-NARRATIVA DA IDÉIA DE NAÇÃO E A INTERNACIONALIZAÇÃO DO DISCURSO DA MINORIA.	79
4. AS PERIFERIAS DA PERIFERIA	90
4.1 TERRITORIALIDADE E PERIFERIA	90
4.2 POSSE - UMA CATEGORIA NATIVA	95
4.3 OS SEM LUGAR - A CONFORMAÇÃO DOS ELEMENTOS DENTRO DO MOVIMENTO E AS SUAS CONTRADIÇÕES	100
5. O CORPO, A PERFORMANCE E A SENSUALIDADE	108
5.1 O CORPO COMO DELIMITADOR DE FRONTEIRAS: CORPO E ESTILO	108
5.2 PERFORMANCES E DRAMAS	114
5.3 SENSUALIDADE E A DISTINÇÃO DO CORPO: DO PAGODE AO HIP HOP	122
6. NOTAS ETNOGRÁFICAS	129
6.1 O CAMPO	131
6.1.1 Salvador	132
6.1.2 São Luís	138

6.1.3	Vitória da Conquista	141
6.1.4	Rio de Janeiro	151
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
	BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA	160

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), teve como ponto de partida a experiência de uma pesquisa etnográfica realizada na disciplina de Etnologia II ministrada pelo Professor Sérgio Ferretti no Curso de Ciências Sociais na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), no ano de 2000.

O objetivo da pesquisa era estudar o movimento *hip hop*, em São Luís, a partir do seu elemento mais visível, a música. A música no *hip hop* cumpre um papel relevante, não só de entretenimento, mas também, como uma estratégia de angariar novos participantes. Dessa forma, o foco da pesquisa se deteve no *rap* (ritmo e poesia), a música elaborada no *hip hop*. Realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre a temática da identidade e do movimento *hip hop* – na época não tive acesso a uma bibliografia mais aprofundada sobre o tema. O trabalho de campo constou de observação direta, através de palestras ministradas pelos integrantes do movimento *hip hop* em escolas públicas de São Luís, e também, de palestras realizadas no circuito dos movimentos sociais, como palestras no CCN (Centro de Cultura Negra) e nos encontros do MST (Movimentos Sem Terra) do Maranhão. Na época, em São Luís, só havia uma posse¹, atualmente, após um rompimento ocasionado por divergências políticas e ideológicas, outra posse foi criada.

A partir do ingresso no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais / UFBA - na linha de pesquisa Etnologia, Etnicidade e Relações Sociais -, nos propusemos a pesquisar sobre a influência de um elemento cultural, especificamente, a música, na elaboração de uma identidade de grupo.

Em Salvador, o primeiro contato, se deu em uma posse que se reúne, em uma praça no centro da cidade. Os encontros acontecem uma vez por semana e as discussões giram em

¹ É uma categoria nativa, a posse seria um núcleo de atuação e reflexão do movimento hip hop, local onde ocorrem reuniões semanais e são discutidos os projetos futuros e divulgados eventos e festas.

torno da agenda de atividades propostas pelos integrantes da posse, além da divulgação de eventos relacionados ao *hip hop*. De início, assistia a essa reunião, mas, após conversas com alguns integrantes soube da existência de uma outra reunião, e comecei a frequentá-la. Ela ocorre toda semana, no mesmo lugar da primeira, porém, em um outro dia da semana. A agenda praticamente é a mesma, mas, com uma maior quantidade de informações, e participação de diversas posses da cidade, formando o que eles denominam *Rede baiana de hip hop*.

Na elaboração da primeira versão do projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais / UFBA, o objetivo da pesquisa era compreender: De que forma o rap tornou-se a música, por excelência, de protesto? Porque tinha sido alçado a essa categoria? E de que forma essa música desvela o preconceito racial existente na sociedade brasileira?

O trabalho de campo e as disciplinas nas quais me inscrevi² me colocaram diante de novas questões, o que reorientou alguns pressupostos anteriores. Também, outros interesses concorreram com a textualidade do *rap*, o corpo e o simbolismo contidos nas performances dos *b.boys*³, das *b.girls*⁴ e dos *rappers*⁵, nos levou a considerá-los como parte importante para a construção da problemática.

O *hip hop* é um movimento que surgiu, no final da década de 1970, na periferia nova-iorquina, tendo como influências os movimentos civis afro-americanos, estandardizados pelo Movimento das Panteras Negras, Malcom X, Martin Luther King. O *hip hop* é formado por quatro elementos: o *rap* (ritmo e poesia), o *break* (dança), o *grafite* (artes plásticas) e o *DJ*

² Em particular as disciplinas: Teoria Social Contemporânea, ministrada pelo prof^o. Edson Farias, que contribuiu para melhor compreensão de questões relativas ao corpo, estima e reflexividade; Estudos sobre a Contemporaneidade, ministrada pelo prof^o. Milton Moura, que através das discussões sobre sociabilidades contemporâneas fomentou a reflexão sobre os processos identitários; assim como, Pesquisa Orientada (PO), ministrada pelos professores Pedro Agostinho e Maria Rosário de Carvalho.

³ Dançarinos de *break* do sexo masculino.

⁴ Dançarinas de *break* do sexo feminino.

⁵ Cantores de rap.

(discotecagem). Esses três últimos elementos existiam nas periferias nova-iorquinas, e foram sendo incorporados às festas de *rap*, transformando-se em um só movimento, o *hip hop*.

Silva (1999) destaca o bairro nova-iorquino Bronx, como o berço da cultura *hip hop*, no qual, jovens de origem afro-americana e caribenha constituíram um espaço -as ruas - e reelaboraram as suas práticas culturais. O *hip hop* surge nas periferias brasileiras, inicialmente, em São Paulo, e posteriormente, em todo o Brasil, no início da década de 1980. Cabe frisar que, mesmo sem configurar um movimento, elementos do *hip hop* já eram postos em prática no cotidiano, como a dança *break*.

A ida e vinda de migrantes acabou facilitando a troca de informações e a difusão do *hip hop* em todo o Brasil, tanto que, o deslocamento de nordestinos para São Paulo faz parte da história de vida de vários integrantes do movimento. A biografia de Nelson Triunfo, dançarino e rapper, é permeada pela migração, ele que é um dos pioneiros do *hip hop* no Brasil. Nasceu em Pernambuco, morou em Paulo Afonso, no interior da Bahia, passou pela cidade de Brasília até chegar a São Paulo, na década de 1980.

No panorama cultural brasileiro, o *hip hop* é produto do empenho de jovens que vivem nas periferias das cidades - que possuem a característica de serem densamente povoadas e excluídas. São inúmeras as barreiras que esses jovens enfrentam cotidianamente, impedimentos a determinados bens de consumo, e ainda, à livre circulação em algumas áreas da cidade. A cidade é marcada pela intervenção desses jovens que através das contra-narrativas reafirmam o não-pertencimento ou a sua inserção na trama social, utilizando-se da negociação constante e complexa, através das fronteiras e dos interstícios que para Bhabha (2001) são os possibilitadores da enunciação da fragmentação das narrativas e de um novo internacionalismo.

A conformação de um estilo *hip hop* constitui-se através das constantes mediações re-significadas no cotidiano e nas sensações vivenciadas pelos atores - que propiciam o

extravasamento dos papéis e dos espaços designados de antemão para eles - a partir da elaboração de uma estética urbano-juvenil mundial. Rose (1997) considera a estética *hip hop* como sendo: o resultado da experiência de jovens, na diáspora africana, em confronto com as contradições e tensões de uma metrópole pós-industrial.

Na contemporaneidade, os processos culturais e o fluxo das mediações simbólicas e materiais constituem espaços e relações ambíguas, nas quais os participantes elaboram identidades e articulam modos de orientação de condutas. Contudo, a busca por uma comunidade de pertencimento não está dissociada do percurso dramático e reflexivo da redefinição existencial.

A etnografia obtida através da observação de campo sugere alguns elementos que atuam na delimitação de fronteiras entre os integrantes do movimento. A diferenciação conceitual que os integrantes do movimento *hip hop* fazem entre *cultura* e *movimento hip hop*, que será explorado mais adiante, é um deles. Bem como, a negação da denominação de posse a um grupo de *grafiteiros* ou *b.boys*, presenciado no trabalho de campo, o que aponta para a ambigüidade existente na conformação dos quatro elementos dentro *hip hop* (*Rap, Dj, Break e Grafite*).

Por fim, a questão étnico-racial, um tema bastante presente nas discussões sobre identidade, operando como um delimitador de fronteiras, no qual, o recurso ao pertencimento é acionado em momentos estratégicos. Durante o trabalho de campo, a presença nas reuniões de pessoas consideradas brancas, estudantes universitários e moradores de bairros de classe média, levava a crer que não existiriam problemas de convívio entre os diversos grupos. Entretanto, essa presença (estudantes universitários, classe média, etc.) foi ficando cada vez mais escassa. Em uma das idas à Universidade, encontrei uma dessas participantes e iniciamos uma conversa sobre o *hip hop* - todos sabem que sou estudante do Mestrado de Ciências Sociais e que estou fazendo uma pesquisa sobre o tema. Maria comentou sobre a sua

ausência nas reuniões e confessou-me a tensão que é participar do movimento *hip hop*, relatou alguns problemas que enfrentava, e deu como exemplo um fato ocorrido em um encontro de mulheres do movimento *hip hop* em Salvador.

Segundo Maria, as mulheres do *hip hop* em Salvador ficaram responsáveis pela organização do encontro e dividiram as tarefas, de modo que, cada grupo ficaria responsável por uma atividade. Maya foi uma das pessoas que mais trabalhou para a realização do encontro, a que dedicou mais tempo. Mas, segundo Maria, Maya é muito tímida e solicitou a Maria que recebesse e falasse para as participantes do evento, o que a deixou em posição de destaque, ou seja, Maria apareceu como a porta-voz feminina do movimento. Meses depois, em um outro encontro, realizado no interior do Estado, o qual Maria não pôde comparecer, houve uma grande polêmica sobre a posição da mulher negra durante o encontro realizado em Salvador. Várias delas reclamaram do destaque que Maria teve durante o encontro, afirmando que houve uma reprodução daquilo que ocorre na sociedade brasileira, ou seja, a mulher branca mandando na mulher negra; a branca aparecendo e a negra fazendo o trabalho duro.

Maria narrou também problemas relacionados à questão étnico-racial que influenciaram na sua trajetória dentro do movimento, afirmando possuir três características que atrapalham a sua aceitação pacífica dentro do movimento: ser mulher, ser branca e ser moradora da Pituba. Maria não participa mais ativamente do movimento - apesar de ir aos eventos e sempre a encontrar nas festas e discussões relacionadas ao movimento. Ela disse se sentir injustiçada, já que participou desde o início do movimento e foi integrante de uma das primeiras bandas femininas de *rap*. As revelações de Maria são interessantes e se aproximam de uma outra conversa com um ex-integrante de uma banda de *rap* que também se considerava branco e deixou escapar que um dos motivos de sua saída da banda estava relacionado à ideologia do movimento em relação à questão étnico-racial.

Tema e Justificativa

A justificativa para a escolha do tema é que, dentre os elementos que constituem o *hip hop*, o rap foi considerado como a mais influente e popular música afro-americana entre os anos de 1980 e 1990 (Shuker, 1999). Para Rose (1997), o *rap*, o *grafite* e o *break* possuem características semelhantes, e por isso, conformariam um estilo - que pode ser observado através das ondulações e das quebradas - estando inseridos no contexto pós-industrial e nas suas contradições. No Brasil, o lugar que ocupam o *break* e o *grafite* no movimento *hip hop* é muito menor do que o lugar ocupado pelo *rap* e, menor ainda, se comparado ao movimento *hip hop* nos Estados Unidos (Herschmann, 2000).

Dessa forma, nos propusemos a pesquisar o elemento mais visível do movimento, o *rap*. Também influenciou na escolha a maior quantidade de literatura sobre a questão, em particular, sobre o movimento *hip hop* em São Paulo. As pesquisas já desenvolvidas sobre o tema a que tive acesso podem ser delineadas da seguinte forma: a) pesquisas que destacam a ação pedagógica do movimento com experiências da utilização do *rap* em sala de aula, realizadas em sua grande maioria por pedagogos; b) pesquisas que se destinam a realizar uma reconstrução da trajetória do movimento *hip hop* no Brasil e também a sua relação com os bailes *blacks*, realizadas por cientistas sociais e historiadores; c) pesquisas que consideram o movimento *hip hop* como um novo movimento social inserido no contexto do movimento negro, capitaneadas por cientistas sociais e historiadores.

Em segundo lugar, a escolha por esse tema reflete alguns questionamentos pessoais no que se refere à importância da música e da musicalidade na sociedade brasileira, e a importância que a música possui dentro do movimento *hip hop*, se considerarmos que outros elementos poderiam ser alçados a elemento-chave. Essas inquietações relacionam-se com a narrativa contida no *rap* - em particular ao estilo incisivo e direto que desvelam nas letras o

cotidiano de violência e marginalidade, esboçando o caráter biográfico dos versos. O corpo comparece, aqui, como um importante vetor de comunicação dessa mensagem.

O presente trabalho pretende pesquisar a música rap realizada no âmbito do movimento *hip hop*, visto que, no Brasil, o *rap* está intimamente ligado a alguns princípios do movimento. Vale ressaltar que, a filosofia que rege o movimento é distinta e depende da orientação de cada posse. Entretanto, existem preceitos gerais, sendo um deles, o fato da música *rap* ser biográfica, ou seja, o *rapper* não deve ser apenas intérprete de uma música. Na pesquisa de campo, não consegui entrever essa possibilidade, o *rapper* é preferencialmente o autor. E, isso se deve a uma valorização excessiva que se dá à habilidade de rima do *rapper*, que é aquilo que o distingue dos outros.

Os *raps* elaborados no Brasil possuem uma característica diferente daquela produzida pelos grupos norte-americanos contemporâneos, é uma música na qual se pode e deve protestar. Em Portugal, Fradique (2002) também afirma que o discurso do rap remete ao politicamente correto e trata de assuntos como tolerância, da luta contra as drogas e do combate ao racismo.

Essa pesquisa pretende responder às seguintes questões, analisando-as à luz do referencial teórico escolhido:

1. Como a música rap, elaborada no Brasil, se torna uma contra-narrativa da idéia de nação, de um Brasil sem conflitos, e como ela aciona a construção de uma identidade, configuradora a um só tempo de projetos coletivos e individuais?
2. De que forma a música feita em Salvador e São Luís revela a ambigüidade contida nessa tentativa de ruptura - utilizando estratégias locais que se revelam através de elementos tradicionais inseridos no rap aliados à

internacionalização de mercados culturais e simbólicos, que aparece no discurso sobre a etnicidade?

Como Objetivo geral pretende-se:

Perceber e analisar as significações que os rappers que militam no movimento hip hop estão colocando em prática para a construção identitária.

Os objetivos específicos da pesquisa são:

- Analisar de que maneira o *rap* (feito em Salvador e São Luís) possui uma contra-narrativa da idéia de nação, ou seja, de que forma essa música reorganiza uma tessitura social ancorada na idéia de não confronto, em particular, nas questões raciais.
- Analisar a articulação dos elementos distintivos e identificadores que atuam no âmbito da construção da identidade *hip hop* com o estabelecimento de fronteiras entre outros grupos, assim como, a hierarquização entre aqueles que fazem rap, mas não são considerados do movimento.
- Considerar a produção narrativa desse *rap* através das performances e rituais contidos na corporeidade da apresentação, aporte fundamental para se pensar o acionamento seja de narrativas combativas ou comedidas.

Procedimentos Metodológicos

O universo empírico no qual está situado o objeto da pesquisa, assim como, a questão aventada a partir da formulação do problema, sugere a importância da compreensão do

contexto sociocultural, no qual os atores estão inseridos. Dessa maneira, a construção do problema sinalizou a abordagem de cunho qualitativo como o mais apropriado, através da realização de um trabalho de campo que comportou as seguintes técnicas de investigação: observação participante, a confecção de uma etnografia e entrevistas gravadas.

O trabalho de campo apoiou-se na observação participante, como uma ferramenta adequada para a percepção dos contextos em que estão inseridos os sujeitos da pesquisa, assim como, propiciou uma melhor identificação das construções simbólicas compartilhadas pelo grupo.

A etnografia, além de explicitar o itinerário da pesquisa, foi um importante recurso para traçar as redes de sociabilidade dos atores e suscitar novos questionamentos. Como o *hip hop* apresenta-se como um movimento juvenil urbano e possui uma relação particular com o espaço da rua, durante o trabalho de campo foi priorizada a observação em um espaço público, no Centro da cidade, onde ocorrem as reuniões semanais. Paralelamente, os espaços móveis nos quais se realizaram os shows de *hip hop* local e *shows* de *rappers* nacionais também fizeram parte da observação, além de eventos, seminários e simpósios que possuem como tema o *hip hop*.

As visitas a campo possibilitaram a apropriação nativa de algumas categorias, seja através de conversas informais e, ainda, de uma cuidadosa observação que serviu de subsídio para a discussão e estabelecimento das categorias que foram problematizadas como a diferenciação entre *cultura* e *movimento hip hop*. Além disso, através de conversas informais e observações obtidas através das visitas a campo selecionou-se os informantes - que proporcionaram com as inúmeras conversas, a troca de informações e as explicações às minhas dúvidas, aprofundando as questões que norteiam esse trabalho.

O trabalho de campo iniciou-se em setembro de 2003 e finalizou-se em dezembro de 2005, período em que respirei *hip hop*. Procurei participar de eventos que possuíam direta ou

indiretamente relação com o movimento, fui a *shows* de grupos de *rap* locais e nacionais em Salvador e São Luís; estive em reuniões mensais do movimento, em passeatas, em debates sobre cotas para negros na Universidade e sobre o *hip hop*. Além de palestras e encontros do movimento hip hop em Salvador, São Luís e Rio de Janeiro, relacionados abaixo:

- Reuniões semanais do movimento *hip hop* em Salvador (BA);
- *III Encontro Estadual de Hip Hop* da Bahia (Vitória da Conquista – Bahia) em julho de 2004;
- Encontro Hutuz (Rio de Janeiro – RJ) em novembro de 2004;
- Palestra do *rapper* Thaíde na Semana de Letras da Universidade Católica de Salvador novembro 2004;
- Trocando Idéias (São Luís – MA) em janeiro de 2005;
- *III Encontro Interestadual do Gênero Hip Hop* (Lauro de Freitas – BA) em Março 2005;
- Shows musicais de MV Bill, Nega Gizza, Helião, Negra Li e Thaíde, rappers de renome nacional, Clã Nordestino e DMN;
- Apresentações musicais de grupos de *rappers* locais como: Simples R´aportagem, Testemunhaz, Afrogueto, Hera Negra, Fúria Consciente, Chenzira, Kentaks.

No trabalho de campo, os *shows* e as festas de *rap* foram priorizados, isso se deu, em grande parte, porque no *hip hop* a acentuação de uma postura e estética combativas serão relacionadas ao que é dito, ou seja, à oralidade contida nas letras do *rap*.

A investigação se concentrou nos participantes do movimento *hip hop*, em particular, naqueles que participam de grupos de *rap*, o que nos direcionou para a percepção do

estabelecimento de fronteiras, seja nas performances narrativas dos grupos, ou ainda, nas negociações simbólicas que forjam a construção identitária.

Os informantes foram divididos em duas categorias:

- a) Informantes que possuem uma posição hierárquica superior dentro do movimento, os considerados líderes de uma posse;
- b) Informantes que participam do movimento, mas, não são considerados como integrantes efetivos, ou, pela sua postura, não compartilham de alguns preceitos filosóficos do movimento.

Realizaram-se dez entrevistas gravadas e transcritas que versam sobre a percepção dos atores sobre questões étnico-raciais; distinção entre os considerados de dentro e os de fora; cultura e movimento hip hop, etc. O roteiro das entrevistas foi bastante flexível, para que, pudesse emergir ambigüidades internas, e, se observar a existência ou não de hierarquias, principalmente, nos temas relacionados à etnicidade e identidade.

A complexidade do problema construído e os percalços enfrentados no decorrer da pesquisa reorientaram diversas vezes os procedimentos teórico-metodológicos do trabalho, o que fez com que déssemos maior relevância a alguns fatores em detrimento de outros. Sabendo de antemão que o recorte proposto não dá conta do fluxo ininterrupto do real, o recurso à imaginação sociológica, através dos entrecruzamentos, foi bastante proveitoso.

Os Entrevistados

Dados sobre os entrevistados

Entrevistados	Idade	Escolaridade	Atividade Profissional	Cidade
Rappers				
Roque	26	Ensino Médio Completo	Estudante	Salvador
Agostinho	29	Ensino Superior Cursando	Estudante	Salvador

José	27	Ensino Médio Completo	Desempregado	Salvador
Luis	17	Ensino Médio Incompleto	Desempregado	São Luís
DJs				
Paulo	27	Ensino Superior Cursando	Funcionário de uma ONG	Salvador
João	28	Ensino Médio Completo	Dj profissional	Salvador
Militantes				
Bárbara	20	Ensino Médio Completo	Desempregada	Salvador
Nego	17	Ensino Médio Cursando	Estudante	São Luís
B.boy e B.Girl				
Bento	30	Ensino Médio Completo	Professor de break em uma ONG	São Luís
Luzia	17	Ensino Médio Cursando	Estudante	São Luís

Quadro 1 – Dados sobre os entrevistados.

Na seleção dos entrevistados optou-se por separá-los, de acordo com os elementos do *hip hop*, considerados relevantes para a análise do problema a que nos propusemos. Dentre os entrevistados, quatro deles são *rappers*, três da cidade de Salvador e um de São Luís. Um deles, o *rapper* Roque é dissidente da posse Òrúnmilà⁶, e participa de um grupo de mobilização denominado *MH2 com Clareza*⁷. O *rapper* Agostinho é um dos líderes do movimento *hip hop* na Bahia, assim como, o *rapper* José, eles participam de uma mesma posse Òrúnmilà e são amigos de longa data. Agostinho possui uma banda de rap e já possui um CD independente, faz diversos shows na cidade e a sua banda é uma das mais antigas, data da década de 1990, sendo bastante conhecida no circuito local. É um dos *rappers* que está no circuito profissional e é conhecido pelos colegas como um *rapper* de grande qualidade, principalmente, no canto. José já possuiu um grupo de *rap*, mas, atualmente está

⁶ Nome fictício, o nome original da posse também é de origem africana.

⁷ Nome fictício.

tentando lançar-se em uma carreira individual e além do *rap*, ele faz poesia, tanto que o seu codinome é *Poeta*, possui uma grande preocupação com as letras de seu *rap*, e suas letras são bastante elaboradas. Luís é maranhense e *rapper* de uma banda composta por adolescentes em São Luís do Maranhão, possui poucas apresentações no currículo, mas pretende lançar-se na carreira artística, faz parte de uma das posses mais antigas da cidade, denominada Zumbi Urbano⁸.

Os entrevistados *DJs* são da cidade de Salvador, Paulo é dissidente da posse Òrúnmilà, e agora participa do movimento *MH2 com Clareza* que utiliza elementos do *hip hop* para a intervenção social, esse movimento possui vários projetos aprovados e executados na cidade. Paulo é carioca e veio para Salvador ainda criança, mora em um bairro nas adjacências do centro da cidade, é considerado pelos colegas como um dos melhores *DJs* de *hip hop* da cidade. João é um famoso *DJ* da cidade, sendo conhecido inclusive fora do circuito de *hip hop*, também é dissidente da primeira posse de Salvador.

Entrevistamos também dois militantes do movimento *hip hop* que não trabalham especificamente com os elementos artísticos; Bárbara é militante do movimento há dois anos e também diz ser poetisa. Nego é militante do movimento e aluno de uma ONG (Organização não-governamental) que possui um projeto de formação de líderes adolescentes na cidade de São Luís, faz parte do movimento há um ano e meio e atua em uma posse dissidente chamada *Periferia Africana*⁹, tem como lazer o desenho, que parecem grafites em folhas de papel.

Por fim, dois dançarinos de *break* foram entrevistados, um do sexo masculino, o *b.boy* Bento que é professor de *break* e tem como atividade principal o *break*. Ele passa uma temporada – metade do ano – em Lyon (França) e é contratado de uma companhia de dança, quando está no Brasil, transita entre São Paulo e São Luís. Luzia é uma das poucas mulheres que se dedicam à dança, entrou no movimento por influência do namorado que é *b.boy*, e

⁸ Nome fictício, o nome original da posse remete aos quilombolas contemporâneos.

⁹ Nome fictício.

pratica a dança há pelo menos um ano. Aprendeu a dançar na posse do bairro em que mora na periferia de São Luís, em aulas e ensaios que acontecem duas vezes por semana.

Estrutura do Trabalho

Essa dissertação está estruturada da seguinte forma:

A **introdução** consiste em descrever de maneira abrangente a problemática da pesquisa, além de apresentar aspectos da organização do estudo, dos objetivos do trabalho e do procedimento metodológico adotado.

O **primeiro capítulo** destina-se a uma abordagem do contexto social que possibilitou o surgimento do *hip hop*. O tempo e o espaço do contemporâneo que propicia o surgimento de identidades através da vinculação com movimentos culturais juvenis. Assinala também a centralidade do corpo e da performance na re-significação dessa identidade.

O **segundo capítulo** contempla a história do surgimento do hip hop e a sua inserção no contexto brasileiro, com a finalidade de compreender as construções identitárias na constituição de uma rede de consumidores e da negociação local.

O **terceiro capítulo** compreende a tentativa de estabelecer uma discussão sobre a identidade e a nação brasileira, tratando de temas como: democracia racial, identidade étnica e internacionalização do discurso da minoria; temática bastante explorada nas narrativas dos *rappers*.

O **quarto capítulo** lança um olhar sobre o conceito de periferia, posse e a conformação dos elementos do *hip hop* buscando compreender a importância dessas categorias na narrativa dos *rappers*.

O **quinto capítulo** traz uma discussão sobre a contribuição do corpo e da performance para a conformação de uma identidade *hip hopper*.

O **sexto capítulo** traz as notas etnográficas, anotações fecundas para a melhor compreensão do percurso percorrido durante o trabalho.

As **considerações finais** apresentam a tentativa de formular análises a partir do manejo dos dados coletados e dos objetivos específicos propostos.

I - A CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROBLEMA

1.1 CONTEMPORANEIDADE E IDENTIDADE

Entender o surgimento de uma mobilização juvenil que se utiliza, basicamente, de manifestações culturais para alcançar objetivos diversos não é uma tarefa fácil, o tema suscita uma gama de questões a serem abordadas, uma delas é o contexto social possibilitador dessa manifestação. Assim, torna-se relevante deter-nos em uma discussão inicial sobre o tempo e o espaço no qual o *hip hop* está inserido.

O que significa a contemporaneidade? Será o tempo do agora que difere de um tempo e de um espaço anterior ou, somente, uma radicalização de um tempo moderno? Essa é uma discussão fecunda nas Ciências Sociais, uma temática que suscita interpretações díspares, onde diversos intelectuais reorientam os olhares para um mundo que se transforma de maneira vertiginosa, soterrando velhas ideologias e criando novas formas de sociabilidade.

A própria definição desse tempo não é algo pacífico, alguns autores o definem como modernidade, enquanto, outros acrescentam um prefixo *pós*, na tentativa de compreender a radicalização e as re-arrumações do contemporâneo. Touraine (1994) destaca a modernidade como um modo específico de vida - modo de ser, agir e pensar - que atravessa a valorização das práticas cotidianas, ressaltando que essa particularidade da modernidade institui uma relação tensa entre sujeito e razão, na qual a modernidade é a sintonia tensa entre a razão dos sistemas e a subjetividade.

De outro modo, Bauman (1998) ao tratar sobre a modernidade considera que nela está inculcida o sonho da pureza e da ordem. Para ele, a obsessão pela pureza, fator tão nítido na modernidade, traz em seu bojo, a noção implícita de ordem, e o grande ideário a ser alcançado seria *cada coisa em seu lugar*. Sabe-se que a ordem é um dos vértices para que se possa

classificar e, em seguida, hierarquizar todas as coisas; e que ao refletir sobre a própria ordem, pode-se também, refletir sobre o corpo, o poder e as relações com o Estado e com os outros.

Na modernidade a ordem se refere à busca incessante contra o caos, ela se revela na procura por uma nova ordem, mais previsível com relação ao futuro, assim, se vivia em um estado de permanente guerra à tradição com a finalidade de coletivizar o destino da humanidade. Por sua vez, a pós-modernidade instaura um estado permanente de pressão na direção da desregulamentação e da privatização, o objetivo é que não haja intromissão coletiva no destino que é primordialmente individual. Nesse cenário ocorre a volatilização das identidades que se encontram envolvidas em processos de reconstrução permanente (Bauman, 1998).

O tempo do agora, para Giddens (2002), é conceituado como modernidade tardia, um tempo suscetível a crises na qual o indivíduo se vê abalado diretamente em suas mais diversas capacidades e atividades. Assim, existem dois aspectos basilares que designam a crise na modernidade tardia: o clima geral de incerteza e a exposição a uma heterogeneidade de situações que abalam o centro da auto-identidade.

De acordo com o autor, na sociedade reflexiva do final do século XX e início deste século existiria uma maior tensão no estabelecimento das conexões entre tempo e espaço, ocasionando uma tendência na sociedade contemporânea à hipereflexividade, ou seja, haveria uma maior disposição e capacidade para a simbolização.

Virilio (1993) define o tempo atual como um espaço-velocidade, uma dimensão que se definiria como o movimento do movimento. O autor prioriza a velocidade nas novas concepções de tempo, asseverando que há uma aceleração no mundo contemporâneo. Esse espaço-velocidade refletir-se-ia em diversos campos, originando uma dissipação da unidade geomorfológica do Estado, assim como, o desaparecimento entre a distinção dualista entre cidade e campo. Para ele:

Uma vez que a ausência de esforço das teletecnologias para ouvir, ver ou agir à distância abole as direções, a vastidão do horizonte terrestre, nos resta, de agora em diante, descobrir o ‘novo mundo’, não mais como há cinco séculos, o mundo de longínquos antípodas, mas, o mundo de uma proximidade sem futuro, onde as tecnologias do ‘tempo real’ irão em breve sobrepor-se àquelas que no passado organizavam o ‘espaço real’ do planeta (Virilio, *Ibid.*, p.118).

O que caracterizaria o mundo contemporâneo seria: a velocidade e a aceleração, percebidas como um fator positivo, por sua contribuição para a abolição das dualidades existentes no nosso tempo. O ponto de vista do autor é interessante, particularmente, no que se refere à eliminação da dualidade bastante comum nas Ciências Sociais entre o campo e a cidade, no entanto, essa imagem-mundo visualizada por Virilio encontra-se no plano virtual e ainda não se efetivou. Ao mesmo tempo, não se pode negligenciar que as transformações no campo tecnológico que ele aponta influenciaram a sociedade, em particular, no que tange à sociabilidade.

A diferença entre as sociedades modernas e tradicionais, segundo Hall (2003), baseia-se no caráter da mudança, posto que, nas sociedades modernas elas acontecem de forma abrangente, contínua e rápida. Hall é um dos autores que utiliza o prefixo *pós*, para ele, o pós-modernismo rompe com o iluminismo eurocêntrico e expõe a fragilidade e a insuficiência das grandes narrativas ocidentais, que pretendem abarcar tudo. Analisando as teorias sobre as mudanças no mundo pós-moderno em Giddens, Harvey e Laclau, Hall (2003) assegura que, embora as abordagens desses autores sejam distintas, elas possuem alguns pontos convergentes, a saber: a fragmentação, a ruptura, o deslocamento e a descontinuidade. Ele afirma, ainda, que no centro das abordagens sobre a contemporaneidade está a diáspora e no seu bojo a situacionalidade.

Bauman (1998) aborda o tema da identidade localizando-a em um contexto pós-moderno, para ele, nesse tempo não há terreno firme que possibilite a consolidação de projetos de vida individuais. Enquanto na modernidade haveria uma construção sólida,

planejada, em longo prazo e calculada, na pós-modernidade celebra-se a incerteza, que se expressa, no plano individual e também no futuro da configuração do mundo. Nesse cenário, a busca da identidade aparece da seguinte maneira:

No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensa sensações e cada vez mais inebriante experiência (Bauman, *Ibid.*, p. 23).

A relação entre a identidade individual ou de um grupo com o consumo evidencia-se, segundo o autor, de forma clara na pós-modernidade, já que a sujeira que precisa ser removida na sociedade pós-moderna é a dos consumidores falhos. Os “objetos fora do lugar” - pessoas que não respondem aos atrativos do mercado consumidor seja por não possuírem poder aquisitivo para tal, ou mesmo, por não estarem capacitadas para escolher livremente entre os produtos dispostos no mercado.

Ao analisar a relação entre identidade e modernidade, Hall (2003) detém-se sobre os processos de transformação abrangente no mundo contemporâneo e adota a categoria de pós-modernismo para dar conta dessas mudanças. Segundo ele, no pós-modernismo, as identidades assumem o contorno de uma “celebração móvel”, ou seja, mudam ininterruptamente de acordo com a maneira como somos interpelados ou representados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Na concepção de Hall:

*A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderiam nos identificar (Hall, *Ibid.*, p.13).*

Dessa forma, a categoria contemporaneidade ou pós-modernidade é um aporte importante para a compreensão do surgimento do *hip hop*. Em um mundo que se torna fluido com uma gama de possibilidades de escolhas, a filiação a um determinado movimento é a

base para a manutenção de certa estabilidade, inclusive, de projetos identitários individuais. A emergência de uma identidade é um recurso útil, pois situa o ator social e o inclui em uma comunidade, o fenômeno do *hip hop* está fincado nesse tempo-espaço, a contemporaneidade, um tempo que aponta para a emergência das identidades, os conflitos interétnicos, as interpenetrações entre identidade e consumo e movimentos de exclusão e inclusão.

1.2 MOVIMENTOS SOCIAIS E JUVENIS

Afirmar se o *hip hop* é um movimento social juvenil não é o objetivo da pesquisa, contudo, nos propusemos a explorar a categoria nativa de movimento para o entendimento da filosofia inscrita no *hip hop*. Conheci o *hip hop* como um movimento organizado, e não houve de minha parte, a princípio, nenhum questionamento com relação a isso. Porém, durante a pesquisa de campo e as discussões dentro do movimento acerca da diferença entre *cultura hip hop* e *movimento hip hop* - e divergências entre os militantes acerca dessa questão - comecei a colocar em suspenso essa categoria.

A discussão sobre o entretenimento e o engajamento político são temas recorrentes dentro do *hip hop*. Como já afirmei acima, o meu contato com o *hip hop*, ainda em São Luís, se deu dentro do movimento, e talvez por isso, não consegui observar essa diferenciação. Todavia, com o sucesso comercial de grupos de rap paulistas e as campanhas publicitárias (inclusive as partidárias) utilizando-se do *rap*, as discussões sobre o que seria *cultura hip hop* e *movimento hip hop* adentraram nas reuniões semanais promovidas pela Rede. Cabe destaque, conforme já citado acima, que *cultura hip hop* e *movimento hip hop* são categorias nativas. Elas servem para fazer uma distinção entre o *hip hop* com o intuito único de lazer, em contraposição, com um outro com caráter de comprometimento social. A pretensa separação entre cultura e movimento ocasionou dissidências em algumas posses, assim como, entre os que discordaram da imposição de limites rígidos entre um e outro.

Em setembro de 2003, realizei o primeiro contato com um dos principais líderes do movimento hip hop em Salvador, e, logo de início, ele foi explicando que havia uma diferença entre *cultura e movimento hip hop* assegurando que fazia parte do segundo. Na sua definição, a *cultura hip hop* utilizar-se-ia de elementos como o *rap* ou o *break*, porém, sem nenhuma preocupação além do entretenimento. No *movimento hip hop*, os elementos da cultura seriam utilizados com um propósito claro de intervenção e mudança social, além de enfatizar o processo educativo - características que colocariam o *hip hop* na posição de um movimento social.

Dessa forma, uma reflexão que aborde o caráter de movimento social do *hip hop* torna-se necessária. Zeni (2004) ao tratar das primeiras manifestações de hip hop por volta de 1984, afirma que na região da estação São Bento do metrô e nas ruas 24 de maio e Dom José de Barros - no centro da cidade de São Paulo. O *b.boy* Nelson Triunfo, com a dança break, foi o pioneiro no hip hop no país e, naquela época, possuía uma companhia de dança de rua intitulada *Funk & Cia*. Inicialmente, o *rap* surgiu como um canto improvisado nas rodas de *break*, e, segundo o autor, por ser um canto falado era denominado no Brasil de “tagarela” e não possuía ainda um conteúdo contestatório.

Entretanto, a idéia de um movimento *hip hop* remete ao contexto norte-americano, em especial, a África Bambaata e a *Zulu Nation* (posse de *hip hop* norte-americana). Para Andrade (1999), o *hip hop* é um movimento social surgido nos guetos nova-iorquinos, formado por jovens excluídos e em sua maioria negros. O objetivo principal desses jovens, negros e hispânicos, articulados dentro de um movimento era tentar diminuir a violência entre as gangues juvenis. A competição entre as gangues foi substituída pela produção artística, idéia sugerida pelas equipes de bailes. Percebe-se, já nesse ponto, que a agressividade contida na luta entre as gangues foi deslocada para o âmbito simbólico, a contestação, a revolta e o enfretamento corporal foi desviado para as letras da música, para a dança e para os grafites.

No início dos anos 1980 foi através dos bailes e das lojas específicas que o *hip hop* passou a ser conhecido. A partir daí surgiram alguns grupos interessados que foram pesquisar sobre o tema e difundiram seu conhecimento pelo país, inicialmente, com a criação de grupos de dança e depois através da elaboração de letras que expressavam grande parte da realidade em que viviam. Os primeiros grupos de *rap* foram responsáveis pela introdução, consolidação e difusão dos ideais do movimento *hip hop* no Brasil. Na década de 1990, os grupos de rap fundaram o MH2O - Movimento *Hip Hop* Organizado com a criação de uma organização denominada posse – que aglutina grupos de rap, grafiteiros e dançarinos - desenvolvendo diversas atividades artísticas e sociais. (Andrade, 1999).

Através das funções exercidas pela posse e pela afirmação de que é um movimento, o *hip hop* no Brasil procura se afirmar enquanto um movimento social e cultural juvenil. A partir das observações de campo, pode-se questionar a separação entre cultura e movimento *hip hop*, o que será tratado em um capítulo posterior. Porém, pode-se aventar a possibilidade de considerar o movimento *hip hop* inserido em uma categoria analítica já estabelecida nas ciências sociais, a dos novos movimentos sociais.

Scherer-Warren (1986) caracteriza os novos movimentos sociais a partir das lutas que objetivam romper com esquemas políticos populistas, com a criação de formas comunitárias de participação direta, e, autonomia frente ao Estado e Partidos. Embora essa prática ainda seja ambígua, pois, em grande medida, os líderes dos novos movimentos sociais também são líderes políticos. A autora destaca como pontos explicativos para compreender a desterritorialização dos novos movimentos sociais, o desenvolvimento dos meios de locomoção e de comunicação de massa que divulgam novos modelos culturais. Dessa forma, haveria uma internacionalização da crítica das situações comuns no mundo contemporâneo e, também, das demandas desses movimentos – podendo ser encontradas em diferentes países.

Na época, pela sua forma de atuação, a autora coloca sob a categoria dos novos movimentos sociais no Brasil: as Comunidades Eclesiais de Base, o movimento feminista, o movimento ecológico, o movimento pacifista, o novo sindicalismo urbano e também rural, além dos setores do movimento jovem, entre outros. Para Scherer-Warren (1986), a grande contribuição dos novos movimentos sociais no Brasil seria formar uma nova cultura política, embora, ela acentue que eles não apresentassem projetos definidos para o futuro. Ainda assim, a autora acreditava que eles eram peças fundamentais para a construção de uma vida mais socializada e democrática.

Santos (1995) considera que os NMS (Novos Movimentos Sociais) na América Latina possuem uma especificidade, se comparado aos dos países centrais, visto que não pode ser considerado um movimento puro. Eles aliam demandas próprias e demandas que se assimilam com outros movimentos, assim, um movimento de orientação classista pode estar acompanhado por demandas de conceito sexual ou étnico. Segundo o autor, na América Latina haveria uma combinação entre democracia participativa e orientações de reivindicações de necessidades básicas. Enquanto, nos países centrais haveria um ajuste entre democracia participativa e reivindicações pós-materialistas.

Analisando os NMS no Brasil, Santos (1995) afirma que, devido a seu caráter semiperiférico coexistem tanto movimentos semelhantes aos dos países centrais (movimento ecológico, feminista), como movimentos de reivindicação de necessidades básicas (movimentos de sem-terra e favelados).

Sposito (1999) interessa-se pela participação de atores jovens nas ações coletivas e nos movimentos sociais. Ela argumenta que os poucos trabalhos, existentes sobre os jovens entre 1980 e 1990, mostram que houve alargamento dos interesses e das práticas coletivas, em particular, através da aglutinação e da criação de novas sociabilidades a partir da esfera cultural. Segundo a autora, esse é um aspecto que sinaliza um afastamento dos jovens das

formas tradicionais de inserção política, em contraposição, nota-se um maior interesse por temas culturais. O que não implica dizer que os jovens se limitam à participação artística, pois, muitos deles, realizam trabalhos comunitários e de mobilização com diversos setores da sociedade civil.

Para a autora, a participação coletiva protagonizada por jovens e sua relação com os movimentos sociais, está inserida numa rede conflituosa. Um dos primeiros campos conflituos é o que diz respeito ao consumo e a produção cultural, se anteriormente, a construção das identidades juvenis era articulada a partir do mundo do trabalho, atualmente, ela se constrói na esfera do consumo cultural. Os jovens aglutinam-se em uma diversidade de interesses que inclui não só o consumo, mas também, a produção cultural através da formação de grupos musicais ou grupos de dança, teatro e poesia. Portanto, a aglutinação em torno da música, possibilitaria a construção de identidades de grupos com códigos particulares, com interesses profissionalizantes (inserção na indústria cultural), da performance e do sucesso, mas, também, com outros interesses que podem não estar dissociados de práticas violentas.

No entanto, Sposito ressalta que:

(...) é preciso reconhecer que estilos musicais, sobretudo aqueles que se disseminam entre jovens pobres e em processo de exclusão, que vivem no mundo das grandes cidades, não se reduzem a um mecanismo habitual da 'sociedade de consumo' ou 'mercado jovem' (DUBET, 1987; MARTINS, 1975). De alguma forma, 'a expressão musical traduz e testemunha uma certa experiência social que se transforma no seu fundamento' (SPOSITO, 1994, 1994a). O momento da produção - compreendido na constituição dos grupos musicais, por exemplo, que criam músicas, inventam letras, acionam o corpo enquanto canal de expressão - recria as possibilidades de entrada no circuito das trocas culturais para além da figura do espectador passivo que condiciona o modo dominante de mobilização dos recursos culturais da sociedade atual, no interior estrito da lógica de mercado (Sposito, Ibid., p.11).

Sposito (1999) destaca o *rap* e o *funk* como fenômenos que possuem uma forma específica de negação de dominação - tanto étnica como social - que atinge os setores juvenis que se mobilizam em torno desses estilos. O *rap* revelaria o desejo de resgate do direito à

palavra, utilizando-se de uma fala áspera com tom duro, repleto de fúria e ira, criando uma imagem teatralizada de um drama da vida cotidiana.

A liminaridade entre dois mundos: o da legalidade e o da marginalidade, aqui aparece de forma clara, tanto entre os *rappers* quanto entre os consumidores. Existe uma luta simbólica entre esses dois mundos, de um lado, as instituições legítimas como: a escola e o trabalho e; de outro, o mundo do crime e do tráfico (Sposito, 1999). Nota-se que a inserção, em um dos dois grupos possui vantagens e desvantagens. O mundo do crime, como relatam garotos envolvidos no tráfico de drogas, no documentário Falcão - o menino do tráfico¹⁰ -, induz a um destino baseado em três alternativas: cadeia, cadeira de rodas ou morte. As instituições legítimas, simbolizadas pela escola e pelo mundo do trabalho formal, nem sempre são acessíveis aos jovens. Em pesquisa realizada em 2005 pelo Instituto Pólis e pelo Ibase (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas)¹¹ atesta-se que, mais de um quarto dos jovens entre 15 e 24 anos, nas principais regiões metropolitanas do país não trabalham nem estudam.

Percebe-se que o engajamento em algum grupo juvenil de caráter reivindicatório, em determinadas realidades, é um apêndice necessário para a resistência às escassas escolhas que esses jovens podem realizar:

A variedade dos grupos, o seu caráter mais ou menos violento, a diversidade de experiências que propiciam geram ritmos e possibilidades diferenciados; constituem, de modo tenso e conflitivo, um campo inovador da cultura, especialmente da música e da dança, com conseqüências diversas no âmbito do fortalecimento de novas identidades individuais e coletivas (Sposito, Ibid., p.13).

Sendo assim, na análise sobre o movimento *hip hop*, intento compreendê-lo no âmbito do movimento social juvenil subsidiado em expressões artístico-culturais. Contudo, cabe a ressalva de que não há homogeneidade no *hip hop*; possuindo, cada posse, estratégias e demandas próprias. Mas, através das características destacadas por Santos (1993) e Scherer-

¹⁰ Documentário dirigido pelo rapper MV Bill e Celso Athaíde.

¹¹ Pesquisa divulgada no Jornal A Tarde do dia 19/03/2006, página 3.

Warren (1986), é possível situar o *hip hop* como um movimento que combina diversas reivindicações como: combate ao racismo, à violência urbana, entre outras.

1.3. MÚSICA, CORPO E PERFORMANCE

A cultura juvenil utiliza-se de maneira singular da música para demonstrar a sua vitalidade, seja, através da rebeldia das letras e da dança ou, mesmo, em busca de formas tradicionais de expressões relacionadas à cultura popular. Todavia, é ingênuo acreditar que cada grupo juvenil possui um consumo baseado em um único estilo musical. Sansone (1997) descarta a existência de um tipo de música determinado para cada grupo social; o que permitiria o acionamento da demarcação de uma identidade étnica e social. Esse pensamento, segundo o autor, traça um perfil estático, tanto da criatividade do grupo, como da identidade étnica.

Como explicitado na introdução deste trabalho, a importância da música na trama social brasileira parece-nos indicativa, pois, na esfera da cultura, a música popular brasileira possui uma legitimidade não impetrada por outros segmentos como: o cinema ou o teatro.

A música popular brasileira, sob a visão de Sovik (2000), é aquilo que o Brasil possui de mais singular, sendo esta idéia um consenso, explicitado conjuntamente pelos discursos midiáticos e pelo pensamento corrente de grande parte da população. A música seria, então, um campo no qual se misturam e se polarizam a cultura erudita e a popular, constituindo-se como um poderoso discurso identitário - reatualizado cotidianamente por novas composições e pela mídia. Com o aparecimento do *rap* nacional no circuito cultural e midiático, a autora procura entender o entrecruzamento entre a tradição e a globalização, utilizando-se da narrativa contida na música do grupo de rap Racionais MCs, *Diário de um Detento*.

A especificidade do *rap* brasileiro, segundo Sovik (2000), é que ele não pode ser identificado com repertórios exclusivamente brasileiros, assim como, não se reduz à semelhança global:

Se existem uma singularidade e uma tradição brasileiras, elas se encontram menos nos repertórios em si do que na sua constante reconfiguração, quando são apresentados a públicos acostumados a 'ler' os discursos e os sentidos múltiplos de um produto de música popular (Sovik, *Ibid.*, p.249).

O *rap* brasileiro, segundo Sovik (2000) possui três características que o distinguiria de outro movimento considerado revolucionário, o tropicalismo. A primeira característica diz respeito à relação da música popular com a indústria cultural, enquanto os tropicalistas aceitaram a indústria cultural, os artistas de *rap* aproveitam-se de novas tecnologias e gravação em pequena escala; possuem selos próprios e o principal meio de divulgação da música são: as rádios locais e comunitárias.

A segunda característica revela-se no quesito etnicidade e divisões sociais, segundo a autora, os tropicalistas tratavam do *Outro* brasileiro indiretamente, enquanto os *rappers* expõem nas suas letras, o *Outro* nacional, que fala por si. A terceira característica estaria assentada sob a influência estrangeira e a vitalidade da música popular brasileira, para Sovik (2000) os tropicalistas citavam sem constrangimento os produtos culturais estrangeiros, enquanto os *rappers* os consideram produtos universais e afirmam a cultura da diáspora africana, utilizando-se de palavras em inglês, sem se desculparem por isso.

A tentativa de mapear o *rap* - visto como uma música estrangeira - e aproximá-lo das tradições locais, na qual está apoiada a música popular brasileira, é pertinente, uma vez que, reconhece a influência das experiências individuais em um repertório global. Considero que a análise deve ser feita de forma cuidadosa, para não encaixotar realidades díspares em um mesmo arcabouço, mas, essa aproximação é instigadora e pode apontar para a existência de uma cultura da diáspora.

A música não pode ser dissociada do vetor sensorial que o possibilita, o corpo, seja através da dança ou, mesmo, das sensações que ela provoca naquele que a experimenta. Nesse sentido, uma análise que permita direcionar o olhar, do mesmo modo, para os sentidos do corpo, torna-se vital para o entendimento dos objetivos propostos por esse trabalho.

No *hip hop*, o corpo comparece como um elemento fundamental para a sua existência. É o que Shusterman (1998) chama de *estética de profundo envolvimento corporal e participante*, pois, na sua visão, os *rappers* querem ser apreciados não através da contemplação imóvel ou de um estudo indiferente, mas, por meio da dança vigorosa e passional. Para substanciar essa afirmação, o autor analisa as músicas *Dance for me* de Queen Latifah e *Hit the deck* de Ice T, enquanto, a primeira ordena que dançam para ela, o segundo, diz que só ficará feliz, quando todos aqueles que dançam a sua rima ficarem possuídos e fora de si.

A idéia de possessão divina é ao mesmo corporal, uma vez que:

Mais importante, o êxtase espiritual da possessão divina do corpo nos lembra o vodu e a metafísica da religião africana, sob os traços da qual a estética da música afro-americana se baseia (Shusterman, *Ibid.*, p.164).

Rosa (2004), em texto extraído da Internet intitulado *Cultura Rap nas conexões das linguagens artísticas*, dá destaque à existência de uma cultura *rap* que dialoga com a cultura *hip hop*, afirmando que ela possui um cenário singular, no qual surgem subdiscursos baseados na realidade. Para ele, o corpo é uma grande força de expressão dessa cultura; é um corpo engajado, produtor de discursos que desvendam as suas comunidades:

O que vem a ser o corpo senão o suporte de grandes manifestações de expressão do ser humano. O corpo, além de sua estrutura física, é uma poderosa e complexa instituição política e cultural. É a base primordial da vida e o canal essencial de materialização do pensamento, onde o ser humano se conecta com o mundo que habita (Rosa, *Ibid.*, p. 3).

A performance contida nas apresentações dos *rappers* são significativas, pois apontam para uma negociação entre as audiências, para os de dentro do movimento, para os de fora, para os simpatizantes, etc. Fradique (2002) ao pesquisar um evento intitulado *Ataque Verbal* –

Noites Hip Hop, em um bar no centro de Lisboa (Portugal), procurou lê-lo através da prática da música *rap* em um espaço concreto. Para isso, utiliza o conceito de encenação (*putting on an act*) de Bailey (1996), no qual, a performance é, também, um debate com variados pontos de vistas e cabe à audiência escolher aquele que lhe convence.

A leitura que Fradique (2002) realiza sobre os *free-styles*¹² é indicativa, visto que, percebe a crescente tensão do estado emocional das apresentações, o que a leva a afirmar que, muito mais que a produção de uma música, os *rappers* estavam representando algo, depositando uma mensagem e marcando uma posição.

O conceito de performance utilizado aqui é o de atuação, ou seja, uma ação em que o ator desempenha um papel. A performance, vista sob essa ótica, compreende as apresentações em público dos *rappers* e dos *b.boys* – seja na rua ou em espaços fechados –, em que aquele que performa tem a pretensão de transmitir uma mensagem. O que implica olhar tanto para aquilo que se diz (as letras das músicas), quanto para o que está subtendido, silencioso, percebido através das posturas ensejadas pelos participantes do movimento.

¹² Em tradução literal significa estilo livre, no domínio do hip hop possui o sentido de canto de improviso, o domínio desse estilo significa que o *rapper* possui qualidades técnicas como habilidade de dicção, de rima, de ritmo, etc.

II - IDENTIDADES EM MOVIMENTO

2.1 DOS QUADRIS À CABEÇA

O *hip hop* constitui-se de quatro expressões artísticas principais: a música, a dança e as artes plásticas. O *rap* (ritmo e poesia) e o *DJ* (discotecagem) unem-se para formar a música *hip hop*, o *rapper* com composições verborrágicas passa a sua mensagem sobre diversas questões relacionadas à sua comunidade ou à sua história de vida. O *DJ* faz as bases rítmicas do *rap*, colando e mesclando diversas bases e criando a batida para a improvisação do *rapper*.

O grafite, ainda hoje, muito confundido com pichação, expõe desenhos e mensagens sobre o *hip hop*, geralmente, mensagens com conteúdos de protesto - contra o racismo ou contra o Estado, por exemplo - e de paz. As figuras desenhadas pelos grafiteiros possuem um cunho global, ou seja, alguns elementos como as letras quebradas e sinuosas são símbolos que podem ser percebidos e identificados com o *hip hop* em qualquer parte do mundo.

O *break* é uma dança, em que os integrantes simulam quebradas e jogam o corpo, sendo um dos passos mais conhecidos, aquele que imita um robô. As acrobacias fazem parte da dança e cada passo possui um nome, remetendo-o a algum acontecimento. O passo em que o dançarino fica de cabeça para baixo e gira o corpo com as pernas para cima, imitando a hélice de um helicóptero, segundo informantes, significa a invasão norte-americana ao Vietnam.

Como um expoente da cultura contemporânea, pode-se considerar que o *hip hop* possui características globais desde o seu surgimento em fins da década de 1970. Essa singularidade pode ser notada na manipulação das músicas através dos recursos tecnológicos disponíveis, ou ainda, pelas influências ideológicas - que perpassam desde o Movimento Panteras Negras, Malcom X, Martin Luther King até elementos discursivos que remetem à África e à Jamaica. Segundo Silva (1999). A história do *hip hop* nasce em um bairro

periférico nova-iorquino, o *Bronx*, no final da década de 1970, tendo como produtores, em sua maioria, jovens afro-americanos e caribenhos que reelaboraram as suas práticas culturais e tomaram as ruas como palco. As festas de rua com os *DJs* e as *sound-systems* eram espaços que uniam dança, grafite e *rap*, todos já existentes nas periferias nova-iorquinas, e, que foram sendo incorporados às festas transformando-se em um só movimento, o *hip hop*.

Apesar de já haver sido gravado informalmente, somente em 1979, ocorreu a produção dos primeiros discos de *rap*. Os *singles* foram feitos por grupos de fora da comunidade do *rap*, o que motivou um grande ressentimento, porém, serviu como estímulo para que os grupos de *rap* iniciassem a produção de discos e programas de rádio (Shusterman, 1998). Essa relação com a tecnologia midiática é crucial para a popularidade do *rap*, pois, o autor destaca que, nenhum sistema de notação poderia transmitir a colagem alucinante do *rap* e, que somente, a mídia tecnológica permitiu uma ampla difusão das performances orais:

Tanto pelo rádio como pela televisão como pela indústria de discos, de fitas e CDs, o rap tem sido capaz de atingir um público mais vasto do que o original do gueto, conquistando uma platéia real para a sua música e sua mensagem, mesmo na América branca e na Europa (...) o rap não repousa apenas sobre as técnicas e as tecnologias da mídia, mas empresta muito de seu conteúdo e de suas imagens da cultura de massa. Os shows de TV, as vedetes do esporte, os produtos de marcas conhecidas (por exemplo, os tênis Adidas) são freqüentemente citados em suas letras e seus temas musicais ou jingles são muitas vezes incorporados em suas criações. Esses elementos da cultura de massa fornecem o fundo cultural necessário à criação artística e à comunicação numa sociedade em que a tradição da cultura clássica geralmente é ignorada ou julgada pouco atraente, para não dizer alienadora e exclusivista (Shusterman, *Ibid.*, p.156).

Ortiz (2000) também considera que os meios de comunicação possuem um papel fundamental na sociedade moderna. Para ele, nação e modernidade são convergentes, sendo que a primeira se constitui historicamente através da segunda. O ponto de vista de Ortiz é revelador, pois, a modernidade associada à racionalização da sociedade revela um tipo de organização social “desencaixada”. A sociedade revela-se como um conjunto desterritorializado, no qual, as relações sociais estão articuladas entre si. Sendo assim, a nação já carregaria em seu bojo uma modernidade-mundo, e a modernidade não pode ser encerrada nas fronteiras nacionais.

Com a modernidade-mundo, a especificidade dos universos culturais e as tradições locais não seriam mais a fonte privilegiada de legitimidade, atuariam, sim, como tradutoras e re-significariam novos valores. Apesar de, no século XIX, já se notar a emergência dessa modernidade-mundo, Ortiz (2000) afirma que ela ainda era potencialidade, realizando-se plenamente, somente no século XX. Para ele, o advento das indústrias culturais impulsionou o circuito mundial no domínio da cultura: o cinema, as indústrias fonográficas, as agências publicitárias; e formaram intercâmbios fundamentais de imagens, músicas e produtos internacionais. O crescimento dos meios de comunicação na América Latina também foi vertiginoso, o que, no raciocínio tecido por Ortiz, indica a existência de uma rede indispensável para a mobilidade cultural, pois, a materialidade dos meios de comunicação permitiu o interligamento das partes na totalidade em expansão. O caso do Brasil é significativo, pois, a partir da década de 1960, um sistema de telecomunicações possibilitou através das imagens televisivas uma integração do mercado nacional. Entretanto, devido a grandes deficiências técnicas - muitas localidades não possuíam cobertura televisiva - a televisão ainda possuía características regionais. Mas, com o surgimento das grandes redes televisivas, as telenovelas foram alçadas ao posto de símbolos nacionais e contribuíram para a integração nacional (Ortiz, 2000).

Tanto Shusterman (1998) quanto Ortiz (2000) destacam a importância da mídia para explicar a difusão das imagens e das músicas no mundo moderno. De forma mais específica, Shusterman (1998) deixa escapar a idéia de que, sem a mídia tecnológica, o *rap* não ultrapassaria as fronteiras do gueto. Por sua vez, Ortiz (2000) é um autor importante para entender a mundialização da cultura e a importância, por exemplo, da televisão na sociedade brasileira e como, em grande medida, ela foi o cimento da idéia do nacional. Se pensarmos nas paisagens veiculadas pelas telenovelas brasileiras, em particular, as transmitidas pela Rede Globo de Televisão, existem imagens na memória do calçadão das praias de

Copacabana e Ipanema, além de outros cenários da cidade do Rio de Janeiro como: o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar, que foram sendo cristalizados como expressões do nacional.

Pode-se afirmar que a mídia tecnológica trouxe o Brasil e o mundo para os brasileiros, a televisão instigando moda e modos e levando mundos desconhecidos aos lugares mais longínquos. O que isso tem a ver com o *rap* e o *hip hop*?

Em um livro publicado em 2004, Alves (2004) entrevista o *rapper* Thaíde (atualmente apresentador de um programa de *hip hop* semanal na MTV Brasil), Thaíde conta que, no começo década de 1980, assistiu ao programa televisivo *Comando da Madrugada*, apresentado pelo repórter Goulart de Andrade, no barraco em que morava com seus pais e mais três famílias. O tema do programa eram os bailes *blacks* de São Paulo, Thaíde lembra que o repórter abria o programa com a frase: “*Estamos aqui em um baile na Chic Show e vocês não vão acreditar no que esses crioulos estão fazendo lá embaixo*”. A câmera mostrou um grupo de pessoas dançando ao som da *funk music*, os movimentos eram bem ensaiados e possuía um estilo robótico. No meio do grupo, sobressaía-se uma figura com cabelo *black power* e sotaque nordestino, era Nelson Triunfo, um dos precursores do *break dancing* no Brasil. Thaíde afirma que a identificação com o que viu na televisão foi imediata e que dormiu pensando: “*É isso. É isso que nós somos*”. Alves (2004) conta que o jovem Altair - nome de batismo de Thaíde - não imaginava que, naquela mesma noite, outros jovens também haviam se fascinado por aquela dança diferente, nem tampouco, poderia entender que aquela performance corporal fazia parte de um movimento maior o *Hip Hop*.

Ainda, segundo Alves (2004), o *break* foi o primeiro elemento do *hip hop* a ganhar destaque, chegou ao país pelas mãos daqueles que viajavam aos Estados Unidos, eles aprendiam a dança e praticavam nas casas noturnas brasileiras. Segundo ele, Nelson Triunfo tirou o *break* das casas fechadas e levou-o às ruas. A biografia de Triunfo é emblemática, pois saiu da cidade de Triunfo, em Pernambuco, aos quinze anos, para a cidade de Paulo Afonso

na Bahia, onde era destaque nos bailes *soul* da cidade. Logo após, mudou-se para Ceilândia - uma grande favela no entorno de Brasília. Em 1976, mudou-se para São Paulo com mais três irmãos, manteve contato com as equipes de *soul* e descobriu o *break*. Fundou o grupo *Black Soul Brothers*, e depois, o *Funk Cia*, este último, ainda em atividade. O *Funk Cia* popularizou a dança, fez excursão pelo Brasil e participou da abertura da novela da Rede Globo de Televisão, *Partido Alto*.

Assim, a tecnologia da mídia, em particular, a televisão e o rádio difundiu os elementos do *hip hop* no Brasil. Um dos líderes, de uma posse no interior da Bahia, relatou-me que, ao ouvir, pela primeira vez, na rádio o rap dos Racionais MCs, falou para si mesmo: “É isso que eu quero fazer”. Antes, ele integrava um grupo de pagode que, posteriormente, transformou-se em grupo de rap. Tanto no relato de Thaíde, quanto no de alguns integrantes do *hip hop*, em Salvador e São Luís, os entrevistados lembram e destacam as imagens da dança e do som da música, que viram na televisão ou escutaram no rádio:

Eu cresci nos anos 80, com minha irmã ouvindo programas de rádio, ela tinha um monte de fitinhas assim, na época eu era moleque e ela já tinha uns 14 anos, por aí. Quando ela largava o rádio, eu pegava as fitinhas dela para ouvir, ouvia uns bagulhos de house, speech mode, new wave. Tinha umas coisas assim boas, Jimmi Cliff, África Bambaata...eu gostava da batida do canto falado. (...) Na seqüência veio um programa muito famoso nos anos 80, quem tem mais de vinte e cinco tem saudades, o Clip Clip da Globo, nesse programa passava clipe de rap, o primeiro clipe de rap que eu vi na vida foi o do Run DMC com Aerosmith, depois Beastie Boys, eu me acabava de risada com os clipes. (João, DJ).

Através de programa de televisão, talvez o que me fez correr atrás do rap foi a minha curiosidade, mesmo, de buscar as coisas, porque desde o começo, o rap era uma música que não vinha até você. (...) A gente pegava algumas brechas, de vez em quando passava um filme na televisão que tinha uma trilha de cinco segundos que tocava rap, um dos primeiros clipes de rap que assisti foi do Public Enemy e Snoop Dog. Fui começando, a saber, o nome dos artistas através do pouquinho que a gente ia buscando no rádio, na televisão e tal. (Roque, rapper).

Eu escutei rap pela primeira vez na MTV, achei demais. Gosto do Public Enemy, do Black Eyed Peas, do Jay Z, isso dos internacionais. Mas, adorei quando os Racionais venceu o VMB, eles são o que há no *hip hop* nacional. Aqui em São Luís, não toca nada de rap nas rádios. É muito difícil, aí eu compro uns Cds de um amigo que baixa da Internet. (Luiza, b.girl).

Para os entrevistados mais velhos, os programas de televisão citados eram veiculados pela TV Globo, entre os mais novos, todos citaram que o primeiro contato com o hip hop foi através da MTV, o que nos leva a considerar que a televisão ocupa um lugar de destaque na sociedade brasileira, sendo a forma de lazer mais acessível a uma grande faixa da população.

Zeni (2004) argumenta que, apesar de já ter em média vinte anos no Brasil, o movimento *hip hop* não teve ainda sua trajetória e a de seus integrantes contatada de forma consistente e sistematizada. O autor relaciona os bailes *blacks* da década de 1970 com a cultura *hip hop* na década seguinte, segundo ele, os bailes ao som de *funk* e *soul* eram destaques nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Brasília. Essa relação entre o hip hop e os bailes blacks, pode ser percebida claramente na figura de alguns produtores, um deles, Milton Salles, ex-produtor dos Racionais MCs, já havia organizado vários bailes na cidade de São Paulo.

No Rio de Janeiro, Arce (1997) assinala a importância dos bailes *blacks* e a influência dos movimentos culturais afro-americanos, nos anos de 1960 e 1970. Os bailes da pesada - promovidos por Ademir Lemos e Big Boy - realizados na casa de espetáculos Canecão eram, claramente, influenciados pela vertente musical protagonizada por James Brown. Esses bailes eram animados por equipes de som e possuíam um preço acessível às camadas populares, e durante a semana, reuniam milhares de jovens dispostos a dançar e vivenciar a música de maneira sensorial, em todo corpo. Com a discriminação, esses bailes foram empurrados para a periferia, e segundo Arce (1997), foram os precursores do *funk carioca*. O movimento *Black Rio* surgiu nesses bailes, e possuiu um relevante papel na identidade negra nos anos de 1970. Propiciando, ainda, uma re-significação identitária, nos espaços de sociabilidade, dos jovens que freqüentavam os bailes, que em sua maioria, eram de pele escura. Assim, a música, os produtos de consumo e imagens referenciadas no contexto norte-americano, chegaram à América Latina como produtos para consumo, produtos novíssimos da indústria cultural. E é

no consumo que se recria e se elege elementos que serão centrais na conformação de novas territorialidades e conformações identitárias. Somando-se a isso, temas vigentes na época como: as lutas civis dos negros norte-americanos e a luta contra o *apartheid* na África do Sul, remetiam a uma identificação de grupo.

Arce (1997) afirma que, o movimento *Black Rio* não sofreu influência direta das organizações que participaram do movimento negro norte-americano, contudo, foi influenciado pela luta contra o *apartheid* na África do Sul. Ele destaca a entrevista que realizou com um importante ativista do movimento negro no Brasil, Ivanir dos Santos. O entrevistado afirma que, o movimento *Black Rio* não possuía nenhum projeto político com o movimento negro, e se, atualmente, esta relação existe foi ensejada, em grande, parte por intelectuais negros:

O que se pensava era que os negros brasileiros queriam copiar o negro norte-americano. Na verdade, com as condições de miséria existentes na população não é necessário copiar ninguém para fazer uma luta (...) Mas o Black Rio não tinha projeto, era uma questão muito mais de diversão e identidade do que um projeto político. (Arce, *Ibid.*, p.146).

Os bailes *blacks* foram inspiradores para a criação dos bailes *funk* carioca, assim como, para o surgimento do *hip hop* em São Paulo. Tella (1999) destaca a importância que os bailes *blacks* tiveram em São Paulo na década de 1970, na periferia, e posteriormente, em alguns clubes de classe média que promoviam esses bailes.

Os bailes foram locais aglutinadores de uma série de reivindicações que não eram necessariamente políticas, ou, não estavam enquadradas tradicionalmente em movimentos político-partidários, por exemplo. Mas, ao exacerbar elementos estilísticos que aludem à identidade, as festas acionam um feixe de emoções, sentimentos de pertencimento mais complexos que os contidos nos manuais de engajamento.

No final dos anos de 1980, as gravações de grupos de *rap* nacional foram lançadas através das coletâneas, elas reuniam grupos diversos, com estilos variados. Mas, já nessa

época, pode-se notar a presença de uma postura mais combativa e a valorização do rap considerado “consciente” e de “atitude”. Na década de 1990, os Racionais MCs - grupo de *rap* paulista - entoavam um lema universal: “*periferia é periferia em qualquer lugar*”, o *hip hop* aparecia como um movimento global e a música *rap*, era a música em que era possível narrar o cotidiano de exclusão e preconceito. A importância dos Racionais MCs, no *hip hop* brasileiro, é tão significativa que, todos os entrevistados, citaram o grupo como inspiração para que começassem a cantar rap ou participar do movimento *hip hop*. Além disso, é considerado como o primeiro grupo de rap nacional, com qualidade equiparada aos grupos internacionais.

Para Guimarães (1999), as populações negras separadas pela diáspora puderam, mediante os avanços tecnológicos dos meios de comunicação, reintegrarem seu discurso, tanto sobre as condições da vida nos espaços urbanos por elas ocupados - a periferia -, como também, através da divulgação das músicas em que são relatadas essas condições. Na região nordeste do país, o movimento *hip hop* teve início no final da década de 1980. No Maranhão, a primeira posse do movimento data de 1989, em Salvador, a primeira organização é de 1996.

Atualmente, o rap nos Estados Unidos é um dos ritmos mais veiculados e bem sucedidos comercialmente, com uma peculiaridade, as letras do rap raramente possuem um teor político, ou objetivam algum projeto de mudança na sociedade norte-americana. O *rapper* de maior sucesso internacional é o Eminem que possui letras debochadas, mas, que estão longe de possuir um discurso engajado. Os *rappers* negros de sucesso, como o *Snoop Doggy Dog* e *50 Cent* criam rimas que falam de farra e dinheiro, e em seus clipes, mulheres sensuais rebolando e carros de luxo são imagens triviais.

O *hip hop* significa, literalmente, algo como saltar e quebrar. Andrade (1999) ressalta que, o *hip hop*, em sua origem, era um convite à dança - balançar os quadris com o propósito de diversão e inaugurar a paz entre as gangues urbanas.

2.2 AS CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS NOS INTERVALOS

De acordo com Rose (1997), o *hip hop* está ensejado nas contradições da América urbana e pós-industrial e que, portanto, sua temática lida com a negociação, a tensão e opressão, no que tange à expressão da diáspora africana. Para ela, a estética do *hip hop* reinterpreta a experiência do cotidiano na cidade pós-industrial, apropriando-se simbolicamente dos seus espaços com dinamicidade.

Para ela, os elementos que formam o *hip hop* estão enredados, pois, possuem características semelhantes, isto é, estão localizados no contexto da sociedade pós-industrial e nas suas contradições: a metrópole contemporânea com a expansão da economia global e revolução tecnológica. O crescimento de redes multinacionais de telecomunicações, a reestruturação econômica do país e as mudanças ocorridas nas metrópoles norte-americanas abalaram diretamente a periferia da cidade de Nova York. Essas transformações, afirma Rose (1997), afetaram de forma particular as comunidades negras e hispânicas, aprofundando as desigualdades sociais já existentes e transformando os seus habitantes em subempregados do setor de serviços ou desempregados.

A política de urbanização da cidade de Nova York - até o início da década de 1970 - demoliu mais de 60 (sessenta) mil residências no Bronx, para a expansão viária da cidade, o que causou um desarranjo nas instituições culturais e sociais do bairro. O bairro era densamente povoado por operários de classe baixa, porém, ao ser alçado à categoria de favela, as taxas de aluguel caíram de forma vertiginosa e os habitantes brancos mudaram-se para outros locais. A agressão ao bairro atingiu de forma desproporcional os negros e os hispânicos que constituiriam a maior parcela dos deslocados para *South Bronx*, um bairro com pouco recurso municipal e praticamente abandonado pelo poder público (Rose, 1997).

É nesse contexto urbano que Rose (1997) considera que os elementos formadores do *hip hop*: *rap*, *Dj*, *break* e *grafite* possuem propriedades primárias que se ligam à pós-industrialização. A autora descreve a ondulação, o mergulho e a ruptura contida nesses elementos, como sendo, a contestação dos papéis sociais, destinados aos jovens urbanos no final do século XX.

As referências à exclusão, à miséria e à violência encontram-se na narrativa do rap, não como algo extraordinário, mas, como o cotidiano do bairro. Esses relatos estão imersos em símbolos de ruptura, como quando o rapper conta casos de amigos que fizeram escolhas consideradas erradas ou que seguiram outros caminhos. A sonoridade do hip hop também exprime essas rupturas, com a mesclagem de trechos e colagens de músicas. Nos grafites expostos nos murais, as letras quebradas e a ondulação das figuras são marcas que, independente do artista ou do local onde foi concebido, podem ser identificados. O *break*, segundo Rose (1997), é uma dança inspirada na tecnologia, de tal forma, que as transformações e caracterizações eletrizantes da música criaram um efeito visual de metamorfose que a fez ficar conhecida como Exterminador do Futuro 2. Segundo Andrade (1999), o *break* é uma dança que simboliza o corpo debilitado dos soldados que voltavam da guerra do Vietnam.

A luta pelos direitos civis encampadas pelos negros afro-americanos e o movimento *Black Power* foram os marcos iniciais para uma identificação global da negritude jovem, urbana, na década de 1970. No Brasil, o *hip hop* iniciou-se primeiramente em São Paulo, não por acaso, se considerarmos que, por ser uma metrópole e a maior cidade do país, possui maior acesso a bens e difusão de informação através dos meios de comunicação. Alguns entrevistados citaram parentes que moravam nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo: “*Eu pedi para o meu tio que morava em São Paulo, trazer umas coisas para mim, ele gravou*

umas fitas dos raps de lá". (Roque, *rapper*), e mesmo, alguns deles já moraram uma temporada fora de São Luís e Salvador como os rapazes: Bento, Luis e Paulo.

Saltar e quebrar, a tradução literal ecoa nos corpos, seja na dança sinuosa ou na performance verbal dos MCs (Mestres de Cerimônia), ou ainda, na disposição tortuosa revelada através dos desenhos dos grafiteiros. Nessa perspectiva, pode-se considerar que o movimento talvez provenha dessa sinuosidade, da importância desse corpo, do corpo do jovem morador de uma zona periférica da cidade, muitas vezes mutilado, pela violência física e/ou simbólica - que determina qual o lugar que ele deve ocupar. O *hip hop* extrapola o confinamento da periferia, e invade a cidade ao se autodenominar cultura de rua e utilizar os espaços públicos (praças, logradouros e parques) para a realização de reuniões - que se reconfiguram em um espaço de dança, canto, grafite e discurso. É o que Rose (1997) denomina de um estilo que ninguém segura, um movimento juvenil que utiliza recursos estéticos e culturais, designando as ruas como o *locus* para o reconhecimento, a competição e o estilo.

A discussão sobre identidade, continuamente aparece nas falas durante reuniões dos integrantes do *hip hop*, e também, nas narrativas de suas rimas. Sendo ainda, explicitada em outros cenários, como nas reuniões com outras posses e nas apresentações musicais. No palco, as narrativas contidas nas letras das músicas revelam uma tensão recursiva aos processos identitários que, em certa medida, estão em confronto com a narrativa contida na identidade nacional. Ambigüidades relativas à auto-atribuição identitária, dentro do movimento *hip hop*, foram explicitadas durante os dois dias do *Encontro Baiano de Hip Hop*, em sua terceira edição, na cidade de Vitória da Conquista. Acontecimentos diversos contribuíram para o avivamento desse tema, desde a recusa, de alguns participantes, a uma categoria étnica que lhe eram atribuídas até denúncias de preconceito racial.

Alguns autores consideram que a aceleração vertiginosa do mundo propicia aos sujeitos uma redefinição dos seus itinerários, uma intersecção entre sociedade e indivíduo. Um desses pensadores é Giddens (2002) que sugere que, na alta modernidade, os indivíduos estão sob a égide de uma gama de experiências entrecruzadas em arenas de segurança que desestabilizam e provocam incertezas. Essa desestabilização proporcionaria tribulações que ameaçam a auto-identidade, expondo a fragilidade de sua narrativa. O sujeito, na modernidade tardia, forja e tenta sustentar uma narrativa que lhe norteará, por sua vez, essa narrativa será um elemento basilar para a construção do seu corpo e do próprio eu.

Hall (1997) considera que, as sociedades tardias só podem ser entendidas a partir do deslocamento e da fragmentação. As identidades tecidas nessa trama, possibilitam ao sujeito “jogar o jogo” das identidades, por isso, em uma sociedade pós-moderna, haveria o declínio de uma identidade única e totalizadora, ao contrário, as identidades nesse contexto são mutáveis e emergem quando o sujeito é interpelado.

A imagem desenhada tanto por Hall (1997), quanto por Giddens (2002), torna-se pertinente quando percebemos que, a procura pela identidade, na atualidade, faz com que o indivíduo se permita novas experiências. Isso pode ser notado, por exemplo, no contexto religioso, no qual novas seitas reúnem um grande número de adeptos que já tiveram passagem por outras religiões. O que também não exige o indivíduo de ter uma religião própria sem a interferência de uma instituição. Entretanto, não podemos ignorar de “onde os autores falam”, eles estão se referindo às sociedades européias, colonizadoras, que se vêem com problemas diante de uma horda de imigrantes, ex-colonizados, que reivindicam a emergência de sua identidade.

Cuche (2002) assevera que, muitos autores vêem as crises culturais como crises de identidade. De acordo com o autor, o modismo do tema identidade é o prolongamento do fenômeno da exaltação da diferença que surgiu nos anos setenta, e que ocasionou diversas

tendências, sendo uma delas, a apologia da sociedade multicultural. Para ele, o conceito de identidade cultural nas ciências sociais se caracteriza por sua polissemia e sua fluidez, ganhando um maior destaque a partir da década de 1950, época em que foi estudada por psicólogos norte-americanos, com a finalidade de analisar os processos de integração dos imigrantes nos Estados Unidos.

Montes (1996) destaca dois enfoques existentes na teoria sobre identidade racial, o primeiro enfoque possui uma visão reificadora e, o segundo, uma visão relacional. Na visão reificadora da identidade, a problemática racial possui a idéia central de unidade e a fidelidade a si mesmo, a identidade é tratada como algo que possui um núcleo e que ao longo do tempo é imutável. Essa visão associa a identidade e a raça a um modo fixo, tendo como base a perspectiva biológica, o que propicia o surgimento de estereótipos. Por outro lado, a identidade relacional pressupõe o reconhecimento da alteridade, mas, ela é resultado de uma negociação que possui uma dimensão política, fundada em elementos estruturais, e um jogo determinado de interesses.

Cuche (2002) realiza um itinerário sobre as diversas concepções da identidade cultural - distinção nós-eles com base na diferença cultural. A primeira concepção destacada pelo autor é a objetivista, que trata a identidade como uma segunda natureza e, a concebe como um dado, que vincula o indivíduo ao grupo original (origem, raízes, língua, cultura, território, religião, etc.). Essa concepção leva a uma racialização dos grupos e dos indivíduos, na qual, a identidade se inscreve no patrimônio genético.

A concepção subjetivista considera que a identidade etno-cultural, não é nada, além de um sentimento de vinculação ou uma identificação a uma coletividade imaginária, em maior ou menor grau. O que interessa são as representações que os indivíduos fazem da realidade social e de suas divisões. A grande crítica a essa visão, segundo Cuche (2002), é que ela reduz

a identidade a uma questão de escolha individual arbitrária, na qual, todos seriam livres para escolher suas identificações.

Na perspectiva relacional e situacional, Cuche (2002) afirma que, a identidade é vista como uma construção social e não um dado. A identidade, nessa visão, é uma construção elaborada que opõe um grupo a outros grupos com quais está em contato, a identidade existe sempre em relação a uma outra.

Porém, nem todos possuem o mesmo poder de identificação:

Nem todos os grupos têm o poder de nomear e se nomear. Bourdieu explica no clássico artigo 'A identidade e a representação' (1980) que somente os que dispõem de autoridade legítima, ou seja, autoridade conferida pelo poder, podem impor suas próprias definições de si mesmos e dos outros (Cuche, *Ibid.*, p.186).

Uma outra concepção de identidade é aquela ligada ao Estado, para o autor, os Estados-nações tratam a identidade a partir de uma mono-identificação, excluindo as diferenças culturais, e baseando-se tão somente na lógica da pureza. As reações negativas, contra essa perspectiva, ocorrem através dos grupos minoritários cuja identidade ou é negada ou desvalorizada. Eles reivindicam sua identidade, transformando uma identidade negativa em positiva, o autor cita como exemplo, o movimento *Black is Beautiful*. De outro modo, alguns grupos reclamam uma definição autônoma de identidade, um exemplo disso, ocorreria nos Estados Unidos, na reivindicação de uma identidade afro-americana, mas como, *black muslim* ou *black hebrews*.

Por sua vez, o que define a concepção estratégica de identidade é o seu caráter dinâmico e multidimensional, que se presta a variações e reformulações. Os atores utilizam os recursos da identidade de maneira estratégica, avaliando-a de acordo com uma determinada situação, por exemplo, quando um indivíduo oculta uma identidade para escapar à discriminação, ao exílio ou ao massacre. O conceito de estratégia serve para explicar as variações de identidade, que podem ser chamadas de descolamentos de identidade.

A última perspectiva destacada por Cuche (2002) é a que trata a identidade como fronteiras, categoria utilizada por Barth (1969), na qual identificação quer dizer diferenciação, sendo um processo que, demarca os limites entre eles e nós e estabelece fronteiras simbólicas. O que funda a separação é a fronteira, ou seja, a vontade de se diferenciar e a utilização de determinados traços culturais como marcadores de uma identidade específica.

O movimento *Black Power*, na década de 1970, nos Estados Unidos, trouxe para a cena a expressão *Black is Beautiful* que reivindicava a emergência de uma consciência política por parte dos negros, tanto na luta pelos direitos civis, como na estética. Pode-se considerar que a influência do movimento *black power* já tratava da internacionalização das reivindicações do povo negro, precedido pelo rastafarianismo empunhado por Bob Marley, cantor de reggae jamaicano.

Aliás, as festas de rua do hip hop eram realizadas com *sound-systems* e capitaneadas na *pick up* por um *DJ* jamaicano. Não por acaso, tanto em São Luís como em Salvador o *reggae* jamaicano exerceu grande influência sobre uma parcela da juventude negra.

Em Salvador, o Bar do Reggae foi um local de encontro de várias gerações, criado em 1978, por Albino, um adolescente de 14 anos, quando o Maciel ainda era uma zona de prostituição. Ele era filho da dona do boteco, quando comprou um LP de Bob Marley, resolveu escutar a música no bar, mesmo a contragosto da mãe. Com o sucesso dos ensaios dos Filhos de Gandhi e, posteriormente, do Olodum, aos poucos, o bar foi sendo conhecido como, o Bar do Reggae (Pinho, 1997). São Luis, na década de 1990 foi batizada de capital brasileira do reggae, ou melhor, a Jamaica brasileira. Várias matérias jornalísticas foram veiculadas na televisão, inclusive no Globo Repórter¹³, e exaltavam a semelhança da capital maranhense com a Jamaica, tentando entender como o reggae tomou essa proporção na cidade. As imagens mostravam as festas nos salões de reggae e o jeito diferente de dançar - os

¹³ Programa jornalístico exibido às sextas-feiras pela Rede Globo de Televisão.

casais dançam juntos, agarrados. A música reggae tocava nas rádios maranhenses desde longa data, porém, sem um programa específico, o que só veio a acontecer a partir de 1984, com um programa chamado *Reggae Night* (Silva, 1995). A partir da “redescoberta” do *reggae* e a presença cada vez maior nos salões, as rádios AMs e FMs dedicaram em sua programação um espaço só para tocar esse estilo musical, em horários diversos, pela manhã, tarde e noite, ou seja, a qualquer hora do dia você podia escutar um *reggae*, era só trocar de estação.

A relação do *reggae* com as duas capitais é idiossincrática e propiciou espaços de convivência nos quais, a grande parcela da população negra podia freqüentar e, mais que isso, possibilitou a emergência de uma identificação com um estilo de vida que podia ser revivificado cotidianamente. A língua não foi barreira para a criação de uma rede internacional que consumia não só a música e a mensagem, mas, o imaginário libertário e renovador de um outro mundo. E pode-se afirmar que, nos espaços onde o *reggae* era executado, consolidaram-se diálogos com as referências da cultura negra nos quatro cantos do mundo, da África ao Caribe.

A construção da identidade no *hip hop* está enredada em teias de significados diversas, possui relação com o movimento negro brasileiro e a sua luta reivindicatória contra o racismo, e a condição do negro na sociedade brasileira. Mas, também se filia aos elementos culturais, como os bailes e a sua identificação com o movimento *Black Power*. Assim como, identifica-se com o *reggae* e a musicalidade, de uma música feita por negros jamaicanos, com um ritmo e uma mensagem de paz, o que não deixa de ser transgressor.

2.3 CONSUMIDORES E CONSUMIDOS

O fluxo das informações e as novas tecnologias introduziram nas cidades, seja nas metrópoles ou no interior, uma heterogeneidade de símbolos que, conforme Canclini (1995), não se encerram mais em fronteiras clássicas, tais como, classe ou nação. A criação de uma

comunidade internacional de consumidores situa-se num lócus imaginário entre a televisão e o cinema *hollywoodiano*, de forma que, se pode considerar a inscrição de ídolos internacionais na memória nacional.

Com relação a São Luís e Salvador, nota-se, a internacionalização de consumidores na importância que o *reggae* jamaicano alcançou nas duas cidades. A internacionalização se refere à percepção de que aquela música remetia a algo importante, algo tocante - era música de negro que falava de negro, as letras cantadas em outra língua, maciçamente o inglês, não foi um obstáculo para a identificação. A identificação se deu através das imagens veiculadas na televisão e nas traduções e re-significações locais. Em São Luís, o *reggae* é consumido nos barracões - salões destinados à festa de *reggae* - nas quais as *sound-systems* – grandes paredes de caixas de som - ocupam um grande espaço e a participação do *DJ* é fundamental, é ele que vai conduzir o ritmo da festa com palavras de comando e mensagens que descrevem quais os passos apropriados para se dançar. Em geral, cabe também ao *DJ* batizar o *reggae*, ou seja, dar um nome em português para a música cantada em inglês, a semelhança com palavras em inglês faz com que um *reggae* possa ser chamado de: melô de Fátima ou Melô do garanhão, por exemplo.

É nesse cenário que sugerimos, neste trabalho, que a internacionalização de uma comunidade de consumidores propicia uma narrativa, que entra em confronto com a narrativa nacional de harmonia e caldeamento étnico-racial. Entretanto, a causa internacional é re-significada localmente e os atores realizam uma mediação para interpretar o vivido.

No discurso do movimento *hip hop*, considera-se que o povo negro está disperso e que, portanto, a elaboração do *hip hop* se deu nesse cenário. Há uma crença de que, mesmo na diáspora, o povo negro vindo da África conseguiu manter e elaborar novas formas de sociabilidade, que podem ser percebidas nas tradições religiosas e também musicais.

Em entrevista ao Programa Black TV¹⁴ uma das lideranças do movimento *hip hop* na Bahia, afirmou que o *hip hop* era um movimento mundial e não poderia ser identificado como um movimento negro, citando a sua existência na Alemanha. No entanto, para ele, o *hip hop* traz consigo a cara de quem o faz. Para dar conta dessa problemática, alguns integrantes do movimento acreditam na separação entre *movimento hip hop* e *cultura hip hop*. A *cultura hip hop* existe mundialmente e está aí para ser consumida e qualquer pessoa poderia ter acesso a ela. Em contraposição, o *movimento hip hop* teria uma série de comprometimentos, em particular, o de se apresentar como um movimento social e possuir todos os elementos tradicionais do *hip hop* (*DJ, rap, grafite e break*).

O consumo e a relação com o mercado é algo que está sendo bastante discutido dentro do movimento, desde a explosão de vendas dos Racionais MCs em 1998, com mais de meio milhão de discos vendidos no Brasil. Atualmente, nota-se uma maior visibilidade do *hip hop* no mercado nacional, não só na música *rap*, mas também, na disseminação e consumo de um estilo de vestir e de se comportar. Comerciais de televisão, novelas, programas de rádio e cinema são alguns dos veículos midiáticos, nos quais esse estilo é celebrado, indicando para essa comunidade que o *hip hop* não está restrito às fronteiras do gueto..

Guimarães (1999) afirma que o *rap* criou um estilo de ser e vestir que torna fácil a identificação de seus adeptos: “*o uso de agasalhos vestidos ao contrário, bonés, tênis de couro, bermudas largas, camisetas com frases ou com rostos de líderes e músicos negros fazem com que o rapper seja logo identificado, em qualquer lugar do mundo*” (Ibid., p. 48). Para a autora, esse modelo é copiado não só pelos negros e por aqueles que vivem na periferia, mas, teve o poder de virar moda sendo assimilado pelas classes médias brancas que passaram a se identificar com os elementos culturais do *hip hop*.

¹⁴ Programa exibido aos domingos às dezoito horas e trinta minutos na TV Educativa da Bahia.

A ambigüidade existente no movimento *hip hop* pode ser expressa através da relação com a mídia e o consumo, uma das maiores vendas de 1987¹⁵ foi a do grupo de *rap* Racionais MCs com o CD (*compact disc*) *Sobrevivendo no inferno*. Os Racionais MCs se recusam a participar de programas nas maiores redes nacionais de televisão, porém, produzem clipes que passam na MTV¹⁶ que é um canal de televisão aberto. A pergunta que fica é: Qual a diferença entre a MTV e a Rede Globo? Para Guimarães (1999), o público da periferia não possui dinheiro para comprar sons e CDs, e menos ainda, computador, o que faz concluir que foi a *playboyzada* que votou no clipe dos Racionais MCs como o ganhador na preferência do público no prêmio da MTV.

Dentro do movimento *hip hop* questões como: consumo e mídia vêm, freqüentemente, fazendo parte dos debates. Em São Luís, houve uma dissidência interna da primeira posse da cidade a Gueto Metropolitano¹⁷. A criação de outra posse se deu, em parte, por discordância em relação aos direitos autorais, os membros da Gueto Metropolitano eram contrários aos direitos autores, na concepção dos líderes dessa posse, os CDS e as músicas deveriam ser de domínio público. Com o relativo sucesso que um grupo de *rap* dessa posse, inclusive, com uma certa visibilidade nacional¹⁸, as discordâncias aumentaram até o desligamento dos membros da posse.

Em Salvador, os grupos de *rap* discutem nas reuniões a sua participação nos shows que ocorrem na cidade, e a mudança na relação, até então existente, com os empresários locais. Os grupos apresentam-se nos shows de *rappers* famosos quando estes realizam um show na cidade, mas, os empresários, alegando falta de recursos, não pagam cachê aos grupos. Os grupos estavam se organizando e boicotando essa atitude, atualmente, eles exigem algum tipo de pagamento, seja ele feito em dinheiro ou através de alguma troca. A tentativa

¹⁵ Desconsiderando os discos piratas, comercializados livremente pelos vendedores ambulantes de todo o país.

¹⁶ Music Television Brasil, canal especializado em videocliques.

¹⁷ Nome fictício.

¹⁸ O grupo foi ganhador do prêmio Hutuz em 2003 na categoria revelação.

do movimento *hip hop* local é se profissionalizar, o que para eles, só será possível, quando pararem de se apresentar sem cobrar nada em troca. Os líderes do movimento afirmam que isso é importante, tanto para que se dê valor aos grupos, como também, para custear o pagamento do som e o deslocamento dos integrantes. O dinheiro arrecadado por uma Rede de articulação do *hip hop*, através de apresentações e palestras em escolas particulares, serve para arcar com os custos de uma viagem para um encontro nacional, ou ainda, caso não haja pagamento de um cachê em dinheiro, há permuta de bolsas de estudos em cursos pré-vestibulares para alguns integrantes do movimento.

Ao analisar os circuitos de produção e consumo, tanto do *funk* carioca como do *hip hop* paulista, Herschmann (2000) considera ambígua a relação dessas expressões artísticas com relação à indústria cultural, especialmente no que se refere à pirataria. A *pillagem* participa do processo criativo e serve como base musical, mas, em contraposição, os pequenos estúdios não detêm o controle sobre os direitos autorais da vendagem.

O *hip hop* criou um mercado específico para seus produtos, contando com gravadoras especializadas e programas de rádio. Herschmann (Op. Cit. 2000) afirma que somente em São Paulo, a indústria ligada ao *hip hop* movimenta, entre eventos e bailes, cerca de 40 mil jovens nos finais de semana. Foi o crescimento do mercado consumidor - que ao não ser explorado de maneira sistemática pela grande mídia - que propiciou a criação de uma indústria cultural, composta por programas de rádio, revistas, pequenas gravadoras e selos independentes.

Em Salvador, o circuito do *hip hop* é alternativo, ou seja, os grupos de rap produzem seus CDs independentes, em pequenos estúdios e divulgam suas músicas nas festas e nos shows promovidos pelas posses, ou ainda, quando são contratados para tocar em algum evento. Os CDs são vendidos nos espaços das festas e nos shows e também *nas mãos* dos próprios integrantes do grupo. Para divulgarem as suas músicas utilizam as rádios

comunitárias, inclusive, em Lauro de Freitas com programas como Esfera Hip Hop na Rádio Linha Verde FM, Impacto Hip Hop na PS FM e o Hip Hop na Veia na Alfa-FM.

A preocupação do movimento *hip hop* com a mídia e o circuito comercial tradicional, pode ser percebido claramente, em uma entrevista publicada no Jornal do Brasil com Celso Athayde, sócio de gravadoras que se dedicam ao gênero: “*A nossa experiência mostra que todo o produto incluindo os culturais, que têm origem na cultura negra, acaba nas mãos dos brancos. Para que tenhamos mais força, é preciso que nos apropriemos também do produto do nosso trabalho*¹⁹”.

A rejeição que alguns grupos de *rap* possuem em relação à grande mídia faz parte de um projeto político, no qual, o distanciamento é a forma de não ceder às imposições comerciais ao seu trabalho e não comprometer o seu projeto político. Entretanto, o imaginário do sucesso e a possibilidade de fazer o que se gosta permeiam o cotidiano dos *rappers*, assim como, a organização e a conseqüente profissionalização são passos reais, para que isso possa se efetivar.

Essa ambigüidade entre a arte e um posicionamento político remete-nos à época da ditadura no país, em que, os artistas utilizaram músicas, filmes e peças teatrais com o objetivo de conscientizar a população. Essa arte ideológica esteve ligada aos Centros Acadêmicos Universitários e, também, aos partidos políticos de esquerda contrários à ditadura, um exemplo disso foi o Teatro de Arena.

Mas, aqui quero deter-me na peça *Roda Viva*, de autoria de Chico Buarque e dirigida por Zé Celso Martinez, em 1968, no grupo de teatro Oficina que realizava um teatro mais audacioso e provocativo que o Teatro de Arena (Maciel, 1996). Essa peça servirá para ilustrar o pavor que os *rappers* militantes sentem da mídia, *Roda Viva* contava a estória de um artista popular que vendia sua alma ao Anjo, e este detinha vinte por cento de tudo o que o artista

¹⁹ Entrevista publicada no Jornal do Brasil, 17/06/2001, p.24.

conseguia. O Anjo transforma-o em um astro popular, mas, algum tempo depois, o artista cai em desgraça porque não consegue acompanhar a fome de novidade do público, é esquecido, rejeitado e, por fim, suicida-se.

Será que a guetização é o antídoto da voracidade do mercado? Pode-se alcançar o sucesso, o grande público, sem concessões? Essas perguntas ainda sem respostas estão na pauta de avaliação dentro do movimento *hip hop*. O que se pode afirmar é que uma expressão artística é re-significada pelos consumidores, independente do imaginário (romântico ou revolucionário) do artista, pois, ao entrar no mercado ele está para ser consumido.

2.4 NEGOCIAÇÃO LOCAL

Em São Luís, as bandas de rap possuem *DJ*, em Salvador alguns grupos de rap utilizam bateria, baixo, guitarra ou violão e não possuem *DJ*. É o que eles chamam de rap com banda. A explicação dada para esse fenômeno é a dificuldade de encontrar um bom *DJ*, além do preço, pois, é caro, o que o que inviabilizaria a sua utilização. Então, fazem rap sem a presença do *DJ*, no entanto, em um debate na UCSAL²⁰ um integrante de uma banda de *rap* do sul da Bahia afirmou sofrer preconceito de outras bandas porque não possuía o *DJ*.

Uma ferramenta bastante utilizada pelos *rappers*, em suas apresentações, é o *beat box*, no palco fazendo a base - a batida para a improvisação do *rapper* - um outro *rapper* tira sons realizados na hora através de movimentos feitos pela boca, conseguindo uma base sonora forte e repetitiva que *segura* o som para que o *rapper* consiga se apresentar. Muitos *rappers* não possuem banda, nem *DJ* e se apresentam em shows antes do grupo de *rap* principal, utilizando o *beat box*, enquanto um canta, o outro, faz a base e vice-versa.

²⁰ Universidade Católica de Salvador

A não utilização de *DJ* em um grupo de rap é um fator interessante para análise, porque, uma das prerrogativas para a existência do movimento, é a utilização dos quatro elementos do *hip hop*. Entretanto, nota-se que existe uma negociação no que se refere a esse tema, a banda que não possui *DJ* não sofre necessariamente preconceito, pois, outros dispositivos de distinção são acionados como, por exemplo, a militância dentro do movimento que acaba por diluir possíveis contradições. O mesmo não acontece com as bandas que não participam ativamente das reuniões e eventos, um dos integrantes, de uma banda de rap que não utiliza *DJ* disse-me que, continuamente a sua banda é questionada sobre o tipo de música que faz, ou seja, eles não são imediatamente identificados pelos “manos” do movimento como *rappers*.

Em shows de *rap* coletivos, geralmente as bandas utilizam um *DJ* de outra banda sem maiores problemas, ou mesmo, contrata-se um *DJ* para fazer a base para todos os grupos durante o evento. É interessante ressaltar que a estética sonora do *hip hop* está historicamente ligada à importância da técnica e da montagem de trechos de discos, o que é possibilitado pela presença do *DJ*. Shusterman (1998) considera que os artistas norte-americanos criaram uma música que não poderiam produzir de outra maneira, seja porque, não possuíam poder aquisitivo para adquirir instrumentos musicais, ou, porque não teriam formação para tocá-lo. Nesse panorama, a tecnologia era o possível e, foi ela, que fez dos *DJs* verdadeiros artistas.

O trabalho de campo sugere que, há uma especificidade no *rap* na Bahia que conseguiu subverter e re-significar algo considerado impossível, a não utilização do elemento *DJ* para se fazer *rap*. O que nos leva a considerar a habilidade e a familiaridade com os instrumentos musicais, no cotidiano da sociedade brasileira, acessível, inclusive, às camadas periféricas. O samba, por exemplo, com os cavaquinhos e os pandeiros não possuíam um valor tão proibitivo - que não pudesse ser encontrado na casa de um parente ou amigo -. Contudo, as respostas obtidas, através dos informantes, afirmaram que é difícil encontrar um

DJ e de como é caro, o que nos incita a pensar que existe uma maior barreira econômica no acesso à tecnologia no Brasil, do ao acesso a determinados instrumentos musicais. O que indica que, a restrição ao acesso à tecnologia favorece a negociação local, assim, o desejo de expressão, através da música *rap*, fez com que os grupos criassem alternativas, como: o *rap de banda* e a utilização de elementos tradicionais da cultura popular.

Os *rappers*, tanto em Salvador quanto em São Luís, estão dialogando com a cultura local. Nos *raps* maranhenses, a apropriação do *bumba-meu-boi* e do *reggae* são comumente levadas para a música. Uma banda de *rap* local gravou uma música, na qual, o convidado especial é um famoso cantador de *bumba-meu-boi*²¹, na música, o *rapper* e o cantador travam uma disputa bastante interessante. Em uma batalha de *DJ* ocorrida em janeiro de 2004, em São Luís, entre um *DJ* maranhense e um paulista, a seqüência do primeiro estava recheada de *sampling*²² de *reggae* e *bumba-meu-boi*, ele foi ovacionado pela platéia, mas, causou espanto aos convidados de outros estados.

Nas bandas de *rap*, em Salvador, as influências locais estão bastante presentes, seja em instrumentos como atabaques e berimbaus, como também, na utilização de trechos de músicas de capoeira e cantos de *candomblé*, essas inserções são invocadas como trechos iniciais de um *rap*, ou ainda, no meio da música. Mas, essas intervenções nem sempre são bem vistas porque se acredita na pureza de um estilo de música *rap*:

A gente tinha essa questão de trabalhar com esses elementos, porque no rap não era assim, até hoje não é assim. Parece até arrogância Muita gente de hoje, a galera não sabe que estão fazendo um rap de forma modificada, principalmente aqui na Bahia, trazendo elementos da cultura africana, etc e tal. Muita dessa galera tem influência nossa e não sabe (...) Na época que a gente tocava mesmo, só tinha três bandas de peso do hip hop na Bahia, todo mundo conheceu, aí tinha essa coisa, a galera mais nova nem sabe, ninguém conhece e jamais vai imaginar. Naquela época, não tinha rap com banda, não. Tinha rap era com percussão, aí as pessoas diziam: Usando percussão! É coisa de axé. (...) (Paulo, DJ).

²¹ Tradicional brincadeira da cultura popular maranhense, em outros lugares, também é chamado de *boi-bumbá*.

²² É a utilização de trechos de uma música já gravada em uma nova gravação. Há uma ruptura na música original e é inserido um trecho de outra música. É bastante comum no hip hop.

Sobre a idéia da existência de um rap puro, o evento chamado *H2F – Festival de Hip Hop de Salvador*, ilustra bem esse caso. Em sua primeira edição, em outubro de 2005, trouxe para a Bahia várias atrações do *hip hop* nacional. O evento aconteceu na Concha Acústica do Teatro Castro Alves e começou por volta das 16 horas contemplando todos os elementos do *hip hop*, houve grafitagem e discotecagem com a participação de *DJs* e *b.boys*. No show principal, *rappers* conhecidos nacionalmente como: Negra Li e Helião, Thaíde, MV Bill e Nega Gizza, além da participação do *rapper* norte-americano Mos Def. Os grupos locais tinham vinte e cinco minutos, cada um, para se apresentar, o primeiro foi o Chenzira, um grupo formado só por mulheres de Lauro de Freitas, depois o Quilombo Vivo, grupo de rap do bairro do Nordeste de Amaralina, o S.A.N (Só Afrodescendente Nervoso) da Boca do Rio e o *Hip Hop Roots* do Candeal. O show era intercalado com os nomes nacionais e os grupos de rap locais, em uma dessas apresentações o *Hip Hop Roots* entrou no palco e apesar do som empolgante não obteve empatia com a platéia. O visual da banda era bastante diferente do que tradicionalmente é visto em grupos de rap, o grupo usava uma base percussiva muito forte e os rapazes dançavam tal qual os grupos de percussão baianos, como: o Olodum ou mesmo a Timbalada. Após a apresentação do grupo, o *rapper* Helião, ao apresentar a próxima atração disse: “*Agora vamos ao hip hop de verdade*”. O que evidenciou que existe no *hip hop* um apego a uma fórmula tradicional, qualquer experimentação mais ousada é vista com receio e até caracterizada como não sendo *hip hop*, ou mesmo, como não sendo *hip hop de verdade*.

De modo geral, pode-se perceber no *rap*, produzido no Brasil, a inserção de elementos tradicionais. Em Pernambuco, uma famosa banda de *rap*, Faces da Morte, utiliza trechos de maracatu em suas músicas. Também no Rio de Janeiro, os *rappers* estão dialogando com as influências do samba. Apesar disso, não se pode afirmar que há um estilo de *rap* brasileiro, porque os temas de que tratam o rap são de certa forma universais: injustiça, preconceito, opressão, violência, racismo, etc. Shusterman (1998) confirma esse duplo caráter do *hip hop*,

ele é global, posto que, trata de temas universais, e concomitantemente, estabelece um compromisso local com o gueto urbano e a sua cultura, pois focaliza assuntos que são rejeitados pela sociedade branca exclusivista:

Mesmo quando ganha uma dimensão internacional, o rap continua orgulhosamente local; encontramos no rap francês, por exemplo, a mesma precisão de origem de bairros e a mesma atenção voltada a problemas exclusivamente locais. (Shusterman, Ibid., p.153).

Há uma forte presença, nas letras, do local de onde falam os *rappers*. É comum observar que, nas letras, há sempre uma localização precisa do bairro e da posse. Para Shusterman (1998), essas características seriam produto de sua origem - nos conflitos e nas rivalidades dos bairros. Segundo o autor, Toop assinalou que o *hip hop* deslocou as violentas lutas entre gangues locais, para o palco das competições verbais.

Conseguimos acentuar essa relação entre o global e o local na música *rap*, porém, em questões estilísticas a maneira de cantar falado, a verborragia e a postura corporal são aspectos que se assemelham e independem do local.

III - IDENTIDADE E NAÇÃO NO BRASIL

3.1 VISÕES DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

Muito se fala sobre a constituição do Brasil como uma nação e, a conseqüente, elaboração de uma identidade nacional. Mudar a imagem de um país até então conhecido e exaltado por suas belezas naturais foi um desafio para os intelectuais da época. Penso que a passagem da natureza para a cultura, no campo teórico, permitiu a construção de uma idéia de nação, e mais, foi um marco para a criação de uma imagem positiva do Brasil e do seu povo.

A imagem do Brasil estava assentada naquilo que Chauí (2004) chama de *visão do paraíso*, imagens produzidas por escritos medievais sobre o Mundo Novo: país exótico, um lugar abençoado, com abundancia de águas, temperatura amena e nativos com qualidades singelas como: a beleza, a altivez, a simplicidade e a inocência. A autora assevera que a imagem mítica fundadora do Brasil está embebida na *visão do paraíso*, o que, facilmente, pode ser observado nos símbolos nacionais, entre eles, a letra do hino nacional. Enquanto, outros países, como a França, exaltam no seu hino a história do seu povo, o hino brasileiro, inversamente, exalta as qualidades naturais do país.

Em fins do século XIX, as teorias explicativas sobre o Brasil aparecem nos escritos de Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues. A inquietação sobre a identidade do povo brasileiro e o projeto de nação fez com que eles se debruçassem sobre a problemática da identidade nacional abordando-a a partir do recorte racial (Ortiz, 1994). Ao deterem-se na temática da identidade nacional, eles eram influenciados por teorias em voga na Europa, em particular, o evolucionismo. Analisado à luz da teoria evolucionista, o Brasil situava-se em uma posição claramente inferior, pois, a superioridade de uma civilização era compreendida como algo decorrente de leis naturais.

Esse foi um dos paradoxos dos intelectuais brasileiros à época, pois, ao aceitarem as teorias evolucionistas, o país estaria situado em uma etapa inferior em comparação com os países europeus. A solução encontrada por esses intelectuais foi aliar a teoria evolucionista com outros conceitos, para que se pudesse explicar a origem do atraso brasileiro. Pensar o país como nação, no interior desse quadro teórico, forçou os intelectuais brasileiros a combinarem os conceitos de: raça e meio, com a finalidade de compreender a especificidade nacional (Chauí, 2004; Ortiz, 1994).

Um dos dilemas que esses intelectuais tiveram de enfrentar mais avidamente, de acordo com Ortiz (1994), foi a problemática da raça. Como equacionar o problema da identidade nacional diante da disparidade racial? Para ele, a saída encontrada foi a ascensão do mestiço à categoria de explicação da identidade nacional, a mestiçagem - tanto étnica quanto moral - representaria a possibilidade da aclimatação da civilização européia nos trópicos. Não obstante, a miscigenação aparece em autores como Nina Rodrigues e Sílvio Romero, como um dilema que agrava a impossibilidade da civilização, justamente, porque acreditavam que nela estariam inscritos todos os defeitos do brasileiro e do país.

A mestiçagem simboliza, traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro desta perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das raças inferiores, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente (Ortiz, *Ibid.*, p.21).

No plano político e, em certa medida, também acadêmico, a ideologia do branqueamento possuiu legitimidade e perdurou no país até aproximadamente a década de 1950, tanto que Hasenbalg (1996) a destaca como sendo um projeto nacional de diversos países da América Latina. O propósito da ideologia do branqueamento era solucionar, de maneira harmoniosa, a problemática racial, com a possibilidade da diluição da população

negra através da sua absorção pela população branca, caracterizando um tipo de relação racial diferente da existente nos Estados Unidos.

Ainda de acordo com Ortiz (1994), somente a partir da década de 1930 as narrativas produzidas no Brasil, contidas em autores como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, se propuseram a discutir a identidade nacional e a construção de uma nação, deslocando a idéia de raça para a de cultura. A especificidade da sociedade brasileira na questão étnico-racial se dá, aí, em vez de afirmar a separação entre brancos, negros e índios, a miscigenação serviu como elemento de pacificação dos antagonismos existentes.

Veloso e Madeira (1999) apontam que o ideário nacionalista e o processo de modernização no país contribuíram para a construção de uma consciência nacional. No plano cultural, manifestou-se através de uma ruptura estética realizada pelo Movimento Modernista e, no plano político, por meio da Revolução de 1930. Nesse período, os intelectuais brasileiros tomariam para si a missão de criar uma civilização, sendo a cultura, um aporte fundamental para alcançar o ideal da elaboração de uma identidade, enraizada na história brasileira.

Freyre e Holanda destacam-se entre os autores preocupados na construção de uma identidade brasileira. A inquietação de Freyre pelos destinos do Brasil pode ser percebida quando, no prefácio à primeira edição, de *Casa Grande & Senzala*, o autor afirma que, um dos problemas que mais o afligia era o da miscigenação. Uma das cenas descritas pelo intelectual é indicativa, ele afirma que viu, após três anos de ausência do Brasil, marinheiros mulatos e cafuzos, mineiros ou paulistas no Brooklyn e teve a impressão de que eram caricaturas de homens (Freyre, 1973).

Assim, ele demonstra a sua preocupação com o resultado da miscigenação no Brasil e a filiação a uma idéia baseada na problemática racial, que foi redefinida, a partir da orientação de Franz Boas, que o levou a considerar a diferença entre raça e cultura. A formação social do

Brasil patriarcal é explicada, então, não mais em torno da categoria de raça, e, sim de cultura, tomando para a análise a economia e a organização social.

Também Holanda (1997), preocupava-se com os destinos do país, especificamente no que se refere a uma vida democrática. Candido (1997) assinala que, para Holanda, a nossa revolução seria a passagem do rural ao urbano, com a dissolução da sociedade agrária tradicional para a emergência de um novo modo de vida, que favoreceria a participação das camadas oprimidas da população. Na compreensão de Candido (1997), Holanda é um autor que rompe com os intérpretes do passado, pois, ultrapassa as análises fundamentadas no evolucionismo, e a noção biológica de raça.

Pode-se também afirmar que, Freyre e Holanda possuíam um problema em comum: desvendar o Brasil e contribuir para a criação de uma nova identidade nacional. Para isso, pode-se considerar que os dois procuraram no passado, as respostas para o presente, tendo como meta a construção de um futuro (Candido,1997; Veloso e Madeira,1999).

Para Veloso e Madeira (1999), na década de 1930 as idéias vigentes no país vinculavam duas importantes imagens, já expostas no livro *A estética da vida* de Graça Aranha, datado de 1933, a saber: a revisão do passado cultural e a construção de um novo projeto cultural; exercendo esta última, uma influência, sobremaneira, no pensamento freyreano. Sob esse fundamento, a modernidade brasileira possuiria, ao mesmo tempo, uma vertente universal e singular e tendo como mediação o conceito de nação. A possibilidade da construção de um futuro estava apoiada sob a recuperação do passado, através da incorporação de uma tradição. Na concepção de Candido (1997), Holanda propunha, no plano metodológico, o conhecimento do passado para o entendimento do presente e; no plano político, a gradual diluição das raízes ibéricas como um fator indispensável para o desenvolvimento de uma civilização cosmopolita e urbana.

Veloso e Madeira (1999) destacam duas características da modernidade contida no pensamento social brasileiro, a primeira característica seria uma valorização da etnia portuguesa branca, vista como a possibilitadora do estabelecimento material de uma civilização, e, a outra, seria o deslocamento do conceito de raça para o de cultura - esse sendo um dos fatos mais significativos desta época:

É um debate tenso, cujas controvérsias serão extremamente fecundas para a cultura brasileira. Raça deixa de ser uma categoria explicativa da realidade nacional, e cultura passa a ser considerada a categoria capaz de revelar nossa multiplicidade. Decorre daí a importância da idéia de cultura porque, com tal categoria analítica, tornou-se possível entender as diferenças culturais e sociais, a partir de um todo. Esse todo comporta a diferenciação que aí se acomoda, porque a idéia de raça separa, não congrega: raça X, raça Y, raça inferior, raça superior. Esses eram critérios rígidos, barreiras intransponíveis, ao contrário da perspectiva da cultura, que supõe a possibilidade orgânica da diferença e da complementaridade (Veloso e Madeira, *Ibid.*, p. 148).

Chauí (2004) destaca a crença generalizada existente no Brasil, a de que somos um país sem preconceitos, que desconhece a discriminação, seja ela de credo ou raça, e que a mestiçagem é um padrão fortificador da raça. Para a autora, essa representação tem uma força persuasiva tão grande que até as contradições passam despercebidas. Esse imaginário possibilita às pessoas possuírem atitudes etnocêntricas explícitas contra negros, índios e nordestinos, e, ao mesmo tempo, declarar-se sem preconceitos, ao afirmarem que o Brasil é uma nação nascida da mistura das três raças.

Pode-se considerar que a imagem acerca da formação do Brasil, da forma como ela foi ensejada, alimenta a ambigüidade contida na construção de uma identidade nacional, pois, ao mesmo tempo em que apazigua as contradições, não é capaz de lidar com ela quando se realiza no cotidiano, ou seja, na sua concretude.

3.2 DEMOCRACIA RACIAL E IDENTIDADE ÉTNICA

A tentativa de construção de uma memória nacional vem de longa data, desde a criação em 1838, do Instituto Histórico Geográfico Brasil (IHGB). O Instituto Histórico

reunia um grupo expressivo de intelectuais e políticos da corte do Rio de Janeiro com intuito dotar o país, até então, desprovido de uma identidade nacional, de um passado comum. Mas, a nação era vista como herdeira e sucessora do legado português (desde a língua até o regime monárquico). O Brasil, sob esse ponto de vista, ligava-se a Portugal e, esta, se converteu na *mãe pátria* da antiga colônia (Guimarães, 1997).

Sendo assim, podemos considerar que a modernidade brasileira é fruto dos últimos setenta anos e, somente, a partir da década de 1930 (com o Estado Novo e a Segunda República) o Brasil, como ideário, pensa a si mesmo como uma civilização com diferentes culturas e uma civilização miscigenada - um verdadeiro caldeamento étnico formado por negros, índios e brancos (Guimarães, 2002). Quando se inicia a imigração européia, há um temor de que ocorra uma ameaça de confrontos culturais, assim:

Ao brasileiro mais descuidado e imprevidente não pode deixar de impressionar a possibilidade futura, que já se deixa entrever, entre uma nação branca, forte e poderosa, provavelmente de origem teutônica, que se está constituindo nos estados do Sul, donde o clima e a civilização eliminarão a Raça negra, ou a submeterão, de um lado; e, de outro lado, os estados do Norte, mestiços, vegetando na turbulência estéril de uma inteligência viva e pronta, mas associada à mais decidida inércia da indolência, ao desânimo e por vezes à subserviência, e assim ameaçados de converterem-se em pasto submisso de todas as explorações de régulos e pequenos ditadores” (Rodrigues, Nina, 1933. p. 19 APUD Guimarães, 2002, p.199, 200).

O temor pela ausência de unidade nacional, alimentados pelas crenças raciais, fez com que, em vários planos, o Brasil se movimentasse para evitar esse *mal*, na política, nas ciências e nas artes. A política instituída por Vargas com a proibição de publicações em língua estrangeiras no país e o fechamento das escolas particulares nas colônias de imigrantes que se estabeleceram no sul do país, notadamente os poloneses, italianos e alemães é um exemplo disso. O Estado brasileiro aspirava uma modificação na composição da população brasileira e a inserção do país como uma nação branca, essa meta só poderia ser atingida através da assimilação dos estrangeiros, mas, a constância do fluxo migratório permitiu a reafirmação

dos valores étnicos pelos colonos estrangeiros, levando o governo brasileiro a iniciar a campanha de nacionalização na década de 1930. (Seyferth, 1986).

A solução do problema racial no Brasil foi afirmar que não houve um predomínio demográfico e civilizatório dos europeus que os fizesse impor a segregação aos mestiços e negros brasileiros. Assim, Guimarães (2002) destaca dois posicionamentos políticos acerca da identidade nacional, a saber:

1. Primeira República (1880-1929) - aposta na europeização dos costumes brasileiros através da imigração européia;
2. Revolução de 1930 e Segunda República (1945-1964) - a opção por desarmar a bomba étnica que tanto temia Nina Rodrigues.

O autor afirma que, a lógica da política republicana para a população negra pode ser direcionada através de três construções simbólicas. A primeira é o reconhecimento da escravidão como um sistema aviltante e inumano; a segunda reconhece a dívida cultural que o Brasil tem para com os negros e, a terceira, baseia-se na idéia de que existe o povo brasileiro, uma meta-raça formada por brancos, negros e índios.

Através dessa representação, fica claro que a ideologia racial dominante no Brasil é que não existe raça, seja branca, negra ou índia, mas uma nação mestiça, por isso, não é de se estranhar que quando surge uma reivindicação de uma identidade única, não vinculada com a mestiçagem, ela é rejeitada sob a acusação de que é um recurso estrangeiro à nação.

A democracia racial foi um termo bastante utilizado nas ciências sociais brasileiras, e serviu para explicar o não confronto entre negros, brancos e índios. Para Da Matta (1981), a discussão sobre a identidade nacional forjou-se no mito da democracia racial, na tríade formadora do povo brasileiro - índios, negros e brancos. Revelando uma preocupação com o sincretismo que, tornou-se um impeditivo para o conflito, ao reafirmar o sistema hierárquico e antiigualitário. O autor assinala que, a fábula das três raças foi um recurso ideológico basilar

na construção da identidade nacional, tão abrangente, que perpassa tanto o pensamento popular quanto o erudito.

Contrariando a tese freyreana que, o português pelo seu “caráter nacional” estaria mais predisposto ao contato igualitário com negros e índios, Da Matta (1981) afirma que em Portugal havia um controle político e social, brutal e rígido contra estrangeiros, com um sistema social bastante hierarquizado e complexo. A fábula das três raças cumpre o papel de fornecer um projeto social e político para o Brasil:

(...) é essa fábula que possibilita visualizar nossa sociedade como algo singular - especificidade que nos é presenteada pelo encontro harmonioso das três ‘raças’. Se no plano social e político o Brasil é rasgado por hierarquizações e motivações conflituosas, o mito das três ‘raças’ une a sociedade num plano ‘biológico’ e ‘natural’, domínio unitário, prolongado nos ritos de Umbanda, na cordialidade, no carnaval, na comida, na beleza da mulher (e da mulata) e na música. (Da Matta, *Ibid.*, p.69, 70).

A fábula das três raças apazigua as desigualdades e possibilita imaginar um país singular, no qual, a ausência de confronto entre as raças, evidencia a existência de uma democracia racial.

Guimarães (2002) insiste em afirmar que, na política republicana, tanto negros como índios, foram inseridos como marcos da civilização brasileira, somente, através de símbolos culturais - não lhes foi dado o direito de possuir uma singularidade étnica. A singularidade étnica é vista como um remanescente dos antepassados que criaram a nação, ou seja, restos e vestígios das nossas origens. Para o autor, uma das implicações na crença da democracia racial brasileira foi o impedimento à inserção política dos diversos grupos étnicos. O que não ocorreu em sociedades pós-coloniais como, Canadá e Estados Unidos, que na tentativa de superação da segregação racial valeram-se de soluções reais o que, em muitos casos, propiciou uma coexistência mais igualitária, no que se refere, às oportunidades de vida.

Barth (1998) considera a identidade étnica imperativa, pois é algo que não pode ser ignorado ou afastado de modo temporário por outras definições, nesse sentido, ele a compara, pelo seu poder de constrangimento, ao sexo ou à posição social. No entanto, ele a analisa

através das fronteiras étnicas e da sua manutenção afirmando que, o traço fundamental dos grupos étnicos é que eles são categorias de atribuição e identificação - realizadas pelos próprios atores e por outros. Assim, a identificação de uma pessoa como pertencente a um grupo étnico implica o compartilhamento de critérios de avaliação e julgamento, todos devem ser identificados como se estivessem “jogando o mesmo jogo”. A contribuição de Barth (1998) é basilar para se pensar a etnicidade no contexto do *hip hop* no Brasil, já que, as narrativas dos *rappers* possuem aspectos que abonam a teoria de Barth sobre as fronteiras étnicas. Deste modo, coadunam, em parte, com a idéia de que a etnicidade é imperativa, assim como, na importância da auto-identificação para demarcar os grupos étnicos. Não obstante, em determinados contextos, há uma representação que mescla a idéia de fronteiras étnicas com a noção de raça biológica.

Gilroy (2001) aproxima-se de Barth (1998) ao recusar a construção de raça e etnia fundamentada na natureza, de tal modo que, considera as formas culturais originadas pelos negros - apesar de não serem propriedades exclusivas destes - dispersas nos arcabouços de comunicação e memória. E devem ser compreendidas nas intersecções culturais inseridas num lugar heurístico: a passagem do meio (*Middle Passage*) – conceito estabelecido pela historiografia inglesa que designa o trecho de maior sofrimento, e o mais longo, durante a travessia dos navios negreiros pelo Atlântico.

Para compreender a experiência de negros na Europa, Gilroy (2001) propõe uma rota que se apóia na viagem dos navios entre a América, a África, o Caribe e a Europa, aqui, o navio é tomado como um sistema vivo, micropolítico e microcultural em movimento. A idéia do Atlântico Negro é uma proposta, do autor, para dar conta da complexidade e da especificidade da formação política e cultural negra moderna, com a nítida pretensão de superar, tanto a dicotomia entre etnia e nacionalidade, como também, extrapolar análises limitadas acerca da estrutura do estado-nação.

O autor aponta duas direções no que considera o *Mundo Atlântico Negro*, a primeira pretende superar o absolutismo étnico contido na crítica cultural, tanto por negros como por brancos, enfatizando que existe um padrão sincrético no qual estilos e formas do Caribe, África e Estados Unidos foram re-elaboradas. A discussão de Gilroy (2001) detém-se na relação entre raça, etnia, cultura e nacionalidade, sendo também, uma espécie de contraponto a uma idéia purista de produção cultural e política apoiada no nacionalismo.

Guimarães (2002) comenta a posição de Paul Gilroy que se declara contrário à noção do termo raça no nosso vocabulário, alegando, para isso, algumas razões. Primeiro é que as raças biológicas não existem, no que se refere, à espécie humana; segundo, o conceito de raça traduz um discurso político racista e um discurso científico errôneo e; terceiro, o uso da categoria raça reificaria uma abusiva categoria política.

Apesar de concordar com alguns pressupostos de Gilroy, Guimarães (2002) insinua que ele fala da realidade da Europa Ocidental e, portanto, a sua análise não possuiria a mesma validade para tratar do caso americano ou brasileiro. No Brasil, o autor argumenta que, a resistência ao racismo foi organizada a partir da utilização do termo raça, além disso, o termo raça, como categoria analítica, possibilita revelar a noção brasileira de discriminação e desigualdade de cor.

Castells (1999), por sua vez, expõe a tese de que, a etnia como fonte de significados e de identidade, só possui força, se aliada a princípios culturais autodefinidores, tais como: gênero, nação e religião. Como suporte para seu argumento, ele expõe a fragmentação da identidade afro-americana nos Estados Unidos, baseada em uma profunda divisão de classes sociais. Segundo o autor, essa fragmentação pode ser percebida através da emergência de uma classe média negra, e, contraditoriamente, 45 % (quarenta e cinco por cento) de crianças afro-americanas viviam em condições de miséria ou pobreza na década de 1990, em situação pior que as da década de 1960.

Segundo Castells (1999), essa divisão de classes entre os negros instituiu uma hostilidade, na qual, os negros de baixa renda consideram-se abandonados pelos irmãos, ao mesmo tempo, a maioria dos negros de classe média procuram se afastar do estigma causado pela cor da pele e pelo gueto. Esse afastamento se dá, através da reinvenção de uma identidade afro-americana, apoiada no passado africano, mas, que não se posiciona para a situação presente. Com relação aos filhos, a camada de classe média os afasta da realidade do gueto, colocando-os em escolas particulares, em que, há a predominância de brancos e se mudam para áreas de subúrbios, tradicionalmente áreas mais abastadas.

Em contraposição, os guetos do final do milênio criam uma nova cultura, em que, importa menos a negritude, e mais, as formas de exclusão em que estão inseridos. Essa nova cultura constrói novos vínculos como as gangues e constitui-se de raiva, aflições e reação individual contra uma exclusão coletiva. Assim:

O rap, e não o jazz, é o produto dessa nova cultura, que também expressa uma identidade, também está fundada na história negra e na longa tradição norte-americana de racismo e opressão social, no entanto incorpora novos elementos: a polícia e o sistema penal como instituições centrais, a economia do crime como chão de fábrica, as escolas como área de conflito, as igrejas como redutos de conciliação, famílias madrecêntricas, ambientes depauperados, organização social baseada em gangues, uso de violência como meio de vida. São esses os novos temas da nova arte e literatura negra nascidos da nova experiência do gueto Castells, *Ibid.*, p. 76).

A hipótese de Castells é que a etnia não fornece a base para o paraíso comunal da sociedade em rede, porque está fundamentada em vínculos primários que perdem o sentido quando se inserem no fluxo de informações, imagens e sentidos na contemporaneidade. Somente nas comunas culturais, as matrizes étnicas possuiriam sentido, desde que, ligadas a definições mais amplas como o nacionalismo ou religião, por exemplo. Nesse sentido, a etnia aparece disposta em um mundo de símbolos em que é manipulada, distorcida, estigmatizada, reprocessada, de acordo com novas lógicas de internacionalização de culturas e economias,

recriando identidades. Dessa forma: “*Raça é um fator muito importante, mas dificilmente se pode dizer que seja ainda capaz de construir significados*”. (Castells, *Ibid.*, p.78).

No Brasil, a questão racial foi banida dos discursos erudito e popular, entre as décadas de 1930 até 1970, apesar do aumento das desigualdades e das denúncias de discriminações raciais. O recrudescimento do discurso identitário, com a reconstrução cultural e étnica e a inserção da categoria de raça foi o caminho possível, tanto para acusar a elite branca pelas desigualdades sociais contra os negros no Brasil, mas também, para a retomada do movimento anti-racista em termos práticos e objetivos. (Guimarães, 2002).

A recusa radical à democracia racial feita pelo movimento negro, segundo o autor, foi interpretada como resultado de um discurso externo por alguns antropólogos, pois estes consideravam a democracia racial como uma matriz cultural continuamente reatualizada.

Na luta pela desmistificação da democracia racial, o MNU (Movimento Negro Unificado) asseverou que as relações sociais no Brasil estavam assentadas sob o racismo. De outra maneira, o movimento no processo político de construção da identidade racial ousou chamar de negros todos aqueles que possuíssem ascendência africana e, não aqueles que, pela cor da pele, eram identificados como pretos. A luta contra o racismo tomou um rumo que se confrontou com o imaginário nacional e o discurso científico vigente, o que pode explicar porque o combate às desigualdades raciais encontra resistência por grande parte da opinião pública brasileira. (Guimarães, 2002).

Enquanto, o movimento negro dos anos 1930 objetivou combater à discriminação racial e integrar o negro à sociedade brasileira acreditando na construção de uma democracia racial, o movimento negro recriado na década de 1970, baseou sua luta na reivindicação do orgulho e da dignidade racial, o que representou uma mudança no imaginário nacional:

Como conseqüência de sua atuação, a política de identidade racial rendeu, também, frutos visíveis: em vários pontos do país floresceram grupos culturais de afirmação da identidade negra e afro-brasileira, tais como os bailes black, os blocos afros, os

grupos rap, os bailes funk, etc. A própria forma de identificação racial mudou, pelo menos em certas camadas sociais, sendo comum, hoje, personalidades midiáticas, que antes se definiriam como morenas ou mesmo brancas, se identificarem e serem aceitas como negras (Guimarães, 2002, p. 61).

Para Guimarães (2002), ao tratar todos os descendentes de africanos como negros, o movimento acabou incorrendo em alguns erros. O primeiro relaciona-se com a identidade, já que, não utiliza a auto-identificação - a teoria adotada pela antropologia – enfatizando a ascendência biológica. Em segundo lugar, ao ignorar a categoria de autodefinição “parda” não atentou que, ela pode estar relacionada a uma outra identificação, que não a negra, por exemplo, a uma identificação de origem indígena. Como consequência desse posicionamento, ignorando o modo como as pessoas se classificam, o movimento negro foi severamente criticado, principalmente, por tentar impor categorias raciais norte-americanas para o Brasil e professar o racismo, ou seja, a crença na existência real de raças biológicas.

3.3 O RAP ENQUANTO CONTRA-NARRATIVA DA IDÉIA DE NAÇÃO E A INTERNACIONALIZAÇÃO DO DISCURSO DA MINORIA.

A partir da análise do *rap* como uma contra-narrativa da idéia de nação, o conceito de diferença cultural, conforme nos apresenta Bhabha (2001), é pertinente, pois, problematiza a divisão binária entre tradição e modernidade, passado e presente, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima, negando as percepções homogeneizantes dos ícones e símbolos da cultura.

Para o autor, os processos produzidos na articulação de diferenças culturais são entre-lugares:

Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (Bhabha, 2001, p.20).

Para Bhabha (2001), o “direito” de se expressar, a partir da periferia do poder e o do privilégio autorizado, é alimentado pelo poder da tradição, que se reinscreve por meio das condições de contraditoriedade e contingência que presidem sobre as vidas daqueles que se encontram em minoria:

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição’ recebida (Bhabha, Ibid., p.21).

Segundo Bhabha, as idéias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de vozes e histórias dissonantes e dissidentes. A fronteira é o lugar onde *algo começa a se fazer presente*, ou seja, é o lócus em que vozes de grupos minoritários aparecem através da fragmentação das narrativas, da história da migração pós-colonial, e em narrativas da diáspora cultural e política, etc. De acordo com o autor, nessas fronteiras enunciativas funda-se o novo internacionalismo, um movimento de transição, um processo de deslocamento e disjunção, no qual, as culturas “nacionais” estão, cada vez mais, sendo produzidas sob a perspectiva de minorias destituídas.

O que significa a existência de um novo internacionalismo? Quais as implicações dessas enunciações fragmentárias? A existência de conexões internacionais e não mais uma história alternativa contada pelos excluídos, Bhabha mostra-nos que o efeito desse movimento é o declínio das grandes narrativas, que não conseguem fornecer subsídios para a identificação.

Colocar a música *rap* como uma fronteira de enunciação, na qual, grupos minoritários exigem sua presença, é assumir que essa música expõe as fraturas existentes no Brasil, e abalam o imaginário popular de um país apaziguado, no que concerne à questão étnico-racial. Nesse sentido, o internacionalismo do *hip hop* desvela uma dura realidade vivida por seus integrantes, que extrapola a nacionalidade. A narrativa contida na música rap, produzida em

Salvador e São Luís, anuncia um Brasil *de verdade*, com seus problemas e, mais, com suas contradições.

Também, as imagens contidas nos videoclipes são citações correntes de uma identificação que extrapola o local, e a língua não é uma barreira para a identificação:

Apesar da gente não entender uma palavra do que eles estavam falando, a gente sabia o que eles queriam dizer, tá entendendo? Então os cliques eram muito ilustrativos, sacou? Mesmo que o cara tivesse falando japonês, a gente entendia (João, DJ).

A gente já tinha treinado isso com o reggae, cara, o fenômeno do reggae aqui na ilha é maluco, o cara não entende nada e tá lá, dançando, pegando. Com o rap também foi assim comigo, entende? Não sabia o que tava sendo dito, mas, sentia que era algo que tinha a ver comigo, com o nosso povo, a nossa história (Luis, rapper).

* * *

A visão do movimento *hip hop* com relação à questão étnico-racial não é homogênea; vale ressaltar que, o trabalho de campo foi realizado em uma determinada rede de atuação do movimento, que reúne várias posses e grupos da cidade. No entanto, existem pessoas que fazem *hip hop* na cidade e não possuem uma relação estreita com esse grupo, que se reúne no Centro da cidade. As entrevistas foram realizadas com ex-integrantes do grupo, dissidentes e com os atuais integrantes, aqueles que continuam fazendo parte dessa rede.

No nosso universo de pesquisa, a questão étnico-racial perpassa todas as áreas da vida do militante, ele fala bastante dessa questão mesmo sem ser perguntado sobre isso. As acusações de racismo são freqüentes, desse modo, é coerente que esse tema sempre esteja em cena. No entanto, quando a pergunta recai sobre essa questão; nota-se contradições no discurso, alguns propõem a clara separação entre negros e brancos tendo como base a ascendência, enquanto outros reafirmam os caracteres externos para a definição de quem é branco ou não. Em alguns casos, no mesmo discurso se destacam essas duas posições.

Durante o trabalho de campo ocorreu um fato que marcou o III Encontro Estadual do Movimento Hip Hop, na cidade de Vitória da Conquista (BA), em 2004. No primeiro dia de encontro, ainda durante a apresentação de um militante *rapper* de Salvador, ele questionava a inserção de um partido político de esquerda, como apoiador do evento. Enquanto ele falava, uma voz se sobressaiu e, em tom enfático, chamou atenção para a sua causa: “*Morte aos brancos*”. Não consegui identificar a pessoa que proferiu esse lema, mas, considerei bastante sugestiva a sua manifestação, e, a possibilidade dela ser colocada naquele contexto. Aquele grito soou e ressoou durante todo o encontro. No momento, praticamente, não houve manifestações, a grande maioria da platéia calou-se, apenas um pequeno grupo de militantes (umas seis pessoas) se manifestou a favor, porém de forma tímida, levando-se em consideração o silêncio que se abateu sobre o auditório. O silêncio pareceu colocar aquela frase no vazio, apesar de ter causado inquietação, quase um mal-estar, mas, ficou claro que aquele grito havia abalado aqueles que o presenciaram, e foi tão potente que reverberou durante todo o encontro.

Esse fato ocorreu durante a mesa *Globalização: Movimento e cultura hip hop: Profissionalização, mercado e autonomia*. Após a apresentação da mesa, abriu-se para o debate, e uma das primeiras pessoas a falar foi um militante e *rapper* da cidade de Alagoinhas. Ele subiu ao palco e pediu respeito, afirmando ser branco, e que, portanto, se sentiu ofendido com a intolerância racial dentro do movimento. A maioria da platéia parecia concordar com ele, posto que, a senha utilizada pela platéia quando concordava eram os aplausos.

A mesa redonda seguinte foi: *Africanidade, Identidade e Juventude Negra/Hip Hop*. Nessa mesa, havia a participação de um militante convidado do Maranhão, também cantor de *rap*, integrante de um grupo vencedor de uma categoria do Prêmio Hutuz - o mais famoso prêmio de *Hip Hop* Nacional. O *rapper* maranhense foi o primeiro a comentar sobre a voz que

convocava morte aos brancos, e também, sobre o pronunciamento do *rapper* da cidade de Alagoinhas. O relato abaixo é indicativo, pois transparece um determinado posicionamento, no que se refere à inserção dos brancos no movimento:

Outra coisa que eu queria dizer ao camarada que agora disse morte aos brancos e para o outro camarada que veio aqui e disse: “*eu sou um branco consciente etcetera*”. Não vou contestar, nem o que um camarada falou e nem o que o outro falou a seguir, agora, aprendendo com um negro velho argentino do movimento negro de Chicago que falou, uma vez, num debate e isso nunca sai da minha cabeça, um debate sobre eleição para reitor. Nenhum candidato a reitor tinha falado a respeito das cotas e sobre esse debate na universidade, e ele falou o seguinte: “Vocês brancos têm a responsabilidade histórica de reparar o erro que o ancestral branco de vocês cometeram com o nosso povo, se vocês não tem essa responsabilidade, vocês não são aliados. Não são vocês, que estão aqui, que mataram, mas, o ancestral de vocês assassinou vários dos nossos e, se, vocês não querem admitir isso, e, reparar isso, vocês, não são nosso aliados”. Então, o camarada branco que entra no movimento hip hop tem que entender esse lance da responsabilidade histórica, se aqui tá sendo proibido falar de africanidade, de identidade étnica, pode assinar meu termo de despedida que eu estou saindo fora, porque, se ficar proibido falar de preto dentro do movimento hip hop alguma coisa tá errada. Porque, já não temos possibilidade de falar (muitos aplausos na platéia), eu, particularmente, não gritaria morte aos brancos. Mas, sabe, eu faço uma leitura dessa frase do camarada, nós já sofremos, já pegamos tanta porrada que, às vezes, nós temos que reagir com violência, essa violência é o que está sendo feita com a população negra no Brasil, tá entendendo? Isso é uma reação, uma reação natural. (...) Eu digo isso para os camaradas brancos e negros: “olha não é à toa que nesse movimento uma das primeiras organizações de hip hop se chamou Nação Zulu, não é porque é um nome bonito”, porque tem muita gente que diz, isso aí não tem nada a ver com o movimento hip hop, o camarada disse numa cidade que eu fui, que, eu não vou falar o nome, senão, todo mundo vai automaticamente saber o nome do camarada: “Você não acha que o seu discurso me afasta do movimento hip hop” e eu disse: “Não, se você é branco e está no movimento hip hop tem que entender que a grande maioria que está no movimento é afro-descendente”. (Rapper e militante maranhense).

Após a fala dos componentes da mesa, dois *rappers* de Salvador, Agostinho e José cantaram uma música que tratava da luta dos negros contra o racismo, o primeiro fazia a rima, enquanto o segundo fazia sons com a boca – o *beat Box*, batida musical que dispensa as bases do DJ -. O rap durou em média cinco minutos e fazia um percurso histórico sobre o racismo no Brasil, era repleto de informações sobre os três séculos de escravidão e sobre as ações afirmativas / reparativas, afirmando que 97% (noventa e sete por cento) dos universitários brasileiros seriam brancos. Uma das inserções do rap era: “*Ah, se todo o branco fosse assim*”.

Esse refrão é de um comercial de sabão em pó - anos atrás alguns setores do movimento negro consideraram que o slogan do comercial possuía um teor de cunho racista. Nesse caso ele foi re-significado para demonstrar a situação do negro no país.

O bis foi aprendido rapidamente pela platéia que em coro repetia:

Se na prova deu branco na memória/

Vamos denegrir a sua mente com a nossa história/

A luz do sol ofusca a visão/

E a beleza da lua só é possível com a escuridão.

Vale ressaltar que, inúmeras vezes durante as discussões realizadas pelo movimento hip hop, em particular, em palestras, quando são questionados sobre algum tema, a fala articulada e bem argumentada cumpre um papel irrelevante, a letra musicada diz muito mais, e os *rappers* cantam e dão o seu recado. A resposta não se dá de forma hermética e, sim, de maneira performática, eles utilizam a música, os gestuais, a dança e a postura, apresentando a sua mensagem e não apenas falando sobre ela. É como se, a experiência musical representada e vivida tivesse um peso maior e pudesse demonstrar com mais veracidade o que se pretende dizer.

Um outro fato ocorrido, durante o encontro, pode ser relevante para compreensão da ambigüidade do movimento *hip hop* acerca das relações étnico-raciais no Brasil. Uma índia Pataxó Hãhãhã²³, no final do encontro, no dia 18/07/2004, durante uma discussão sobre gênero e hip hop, relatou para a platéia um fato ocorrido na noite anterior. Nós ficamos bastante próximas, durante o encontro, e ela foi uma das pessoas com as quais eu mais mantive contato. Antes de expor a sua estória ela pediu o meu apoio, eu afirmei que a estória dela cabia naquele contexto, além disso se algo a incomodou, ela deveria se manifestar. Yιά subiu ao palco e contou que havia sido discriminada na noite anterior, no dia do show. Ela

²³ Povo indígena que habita o sul da Bahia.

conversava com um grupo de três rapazes e um deles perguntou se ela era, mesmo, índia, diante da resposta afirmativa e de seus comentários acerca da cultura indígena, um dos rapazes interpelou-a dizendo: “*Que é isso rapaz, e lá índio tem cultura?*”. E todos riram. Isso a magoou profundamente, e Yjá afirmou que, por conta disso, chorou a noite inteira e exagerou na bebida, para esquecer a humilhação que passou.

Um outro episódio ocorreu com um militante de Alagoinhas, ele foi questionado, acerca do seu apelido, por uma militante do movimento de Vitória da Conquista, ela afirmou que, quando ligava para ele, para acertar detalhes sobre o encontro, ninguém o conhecia pelo nome, mas, pelo apelido. Ela criticou o apelido, por considerá-lo de cunho racista, e afirmou que, gostaria que ele começasse a impor a sua autoridade e rejeitasse o apelido. Queimado²⁴, em nenhum momento, manifestou desconforto com a situação e afirmou que era um apelido de infância, que não o incomodava. Ele foi alvo, durante todo o encontro, de contestações acerca do seu apelido. Em outras ocasiões e mesas redondas, esse assunto veio à tona, tanto que, um dos militantes do MNU (Movimento Negro Unificado), presente na mesa sobre *Gênero e Hip Hop* afirmou que, os negros devem possuir nome e sobrenome, de preferência nomes africanos, e novamente utilizou-o como exemplo negativo. Para ele, ao não falar o seu nome, o negro acaba aceitando que um branco lhe coloque um apelido, sendo este, sempre pejorativo.

No final do encontro, um dos integrantes de uma posse de Lauro de Freitas afirmou que não entendeu o posicionamento do colega de Alagoinhas, pois, ele nunca o considerou branco. Na sua opinião, era um equívoco ele se identificar como branco, pois, o branco tem a pele clara e traços finos, um tipo nórdico, o que não correspondia com os traços do colega. Essa fala é bastante interessante, ela expõe a fratura existente no movimento acerca do tema, e

²⁴ Nome fictício.

como é difícil, se identificar como negro ou branco no Brasil, além das conseqüências que isso pode trazer.

Essas cenas ocorreram durante o encontro e, serviram para problematizar sobre a posição do movimento com relação a brancos, índios e negros. O que ficou nítido é que, não há uma clareza, acerca do posicionamento do movimento *hip hop*, com relação à identidade étnica. Em muitos discursos, há uma clara rejeição à ideologia da miscigenação e, principalmente, naquela que acredita que, no Brasil, os diferentes convivem pacificamente. Por isso, eles reafirmam a importância de se reconhecer como negro, e que isso, independe de caracteres externos, de outro lado, ainda tentam classificar os outros através dos mesmos caracteres que rejeitam: a cor da pele, a textura do cabelo, os traços do rosto, etc.

Um dos entrevistados fala sobre a questão da identidade étnico-racial do brasileiro e do mito da democracia racial:

Então é, legal, como, eu aprendi muito no *hip hop*, como eu percebo que o *hip hop* tá sempre atrelado as origens de movimento negro, de movimento de negritude. Então eu desenvolvi, um pensamento, posicionamento crítico em relação a um discurso que é difundido no Brasil, que é de dizer que o Brasil é uma maravilha tropical, pros turistas vir pra cá e achar que “*pô, existe uma raça que é diferente*”. Você, no Brasil, não é nem negro, nem negra, não é indígena, não é branca, nem é europeia, você é uma raça diferente, e é uma maravilha, que é uma raça brasileira, raça brasileira. (José, rapper)

Ao ser questionado sobre como ele chegou a essa conclusão - sobre a imagem do Brasil - se através de algum contato com estrangeiro, ele nega. Disse não possuir contato com estrangeiros e, quando isso ocorre, o estrangeiro possui alguma ligação com o movimento negro. Continuo questionando:

Entrevistadora - Você percebe isso aonde?

José – Ah, pô. Toda hora a gente percebe isso, tanto que é, por exemplo, fala-se muito de uma maneira assim, de uma perspectiva de exaltar essa questão, assim que, no Brasil é uma maravilha, que é um paraíso racial, que não existe racismo, aqui no Brasil, ou que o racismo aqui é um pouco melhor porque é mais ameno, é...

E – Você, escuta isso na mídia, as pessoas lhe falam isso...?

J – É, as pessoas. É, isso faz parte do senso comum. As pessoas, tanto de classe média, pessoas brancas de classe média, ou pessoas negras e mestiças que moram na periferia e tal. Isso já é um senso comum e eu sempre gosto de ir contra o senso comum. Aí, por exemplo, eu acho que o Brasil, é... eu fiz uma rima esses dias que fala assim, “se o Brasil existe, já tá feito o crime” e eu acho que tem que se falar sobre essa questão, essa dimensão da realidade. Falo isso, como da escola, né? O Brasil é um crime, aí velho, como é que você vem pra cá me acusar de incomodar, que de repente, nós que mora em favela e que somos negros, tamos sendo violentos, rebeldes e assassinando. Eu aprendi que nós somos iguais, ensinam isso pra gente, que nós somos iguais. Então, por exemplo, eu percebo que a população negra, enquanto contingente, mesmo técnico, sofreu um processo de desenraizamento cultural. Por isso, milhares de pessoas negras não se identificam enquanto negras. E, é o que se chama de lavagem cerebral. (...)É, o hip hop, a gente do hip hop, de maneira involuntária, sem perceber, inconsciente, acaba desenvolvendo uma postura crítica com relação a esse tipo de realidade, de que nós também podemos, é dialogar politicamente, reconstruindo esse cenário.

E - Como foi que você começou a perceber essa idéia no Brasil, de que, não éramos aquilo que todo mundo fala. Quando foi que você começou a perceber que não era bem assim. Foi de algum enfrentamento, sofreu algum preconceito?

J – Foi influência de movimento hip hop e movimento negro e, assim, também, a partir do que eu continuo metabolizando essa problemática que, eu reconheço, que é muito complexa. Extremamente contraditória e difícil de lidar. Porque, eu acho, que existem diversas situações relacionadas com a maneira de cada pessoa lidar com essa identidade cultural do Brasil. Porque têm pessoas que pelos traços físicos tem mais facilidade pra concluir que é uma pessoa negra ou é uma pessoa indígena, ou é uma pessoa branca e, aí, por mais que seja cruel, o processo da alienação dessa pessoa que tem a pele escura, que tem o nariz mais achatado, o cabelo mais crespo, o lábio mais grosso, por mais que essa pessoa passe pelo processo cruel, sendo vítima de críticas racistas, de aprender dentro da escola e do ambiente do vizinho, é de piadinha ali, de que é feia. Mas, no processo que você ajuda essa pessoa a ter uma reflexão racial, de se identificar e de relacionar seus traços fisiológicos com uma cultura, né? Uma cultura, um monte de costumes ela trás com a africanidade, por ser negro. Chega um momento que é mais fácil para essa pessoa se definir, porque chega uma hora que acaba sendo dentro desse processo, chega uma hora que acaba sendo um processo mais lógico em termos sociais. Que você fala assim, eu sou negro. Mas já tem outra situação, são pessoas, e eu me incluo aí, que são pessoas que tem a pele mais clara, mas, inconscientemente, sempre se identificaram, sem perceber o que tava fazendo, mas sempre se sentiram, se espelharam na cultura, e na comunidade negra. E no meu caso, até hoje eu reconheço que é confuso, mas eu tô, muito mais, é só uma maneira minha de querer

reconhecer as diversas influencias culturais e até biológicas que existem na construção da minha identidade. Agora entenda, porque eu falo isso? Porque depois de muito tempo, aqui já morando em Salvador que eu fui começar, sozinho, a fazer um tipo de raciocínio de pesquisa, e identificar que minha mãe tem traços indígenas e que a minha bisavó, era indígena, só que a minha mãe, meus parentes por parte de mãe e por parte de pai também nunca tiveram costume de discutir essas coisas. Então, eu não tinha referencia e depois eu aprendi a me preocupar com a história do hip hop, do movimento negro e aí comecei a discutir, pô eu tenho a pele assim e tal, tenho o cabelo um pouco mais liso - apesar de ser encaracolado - do indígena e pelo que eu vejo, o que eu sei mais, é uma ligação direta da minha família com o indígena. E não com o negro.

E – Então com o que você se identifica mais?

J – É, aí é estranho. Só que é, eu reconheço que por ter a pele clara, eu não sofro tanto do racismo como as pessoas de pele escura sofrem.

E – Nem dentro do movimento?

J – Aí, sim. Aí sim, talvez pela minha postura na comunidade, num jeito de andar, na música que eu sempre gostei de ouvir, é na gíria (...) Quem começou com essa coisa de gíria, realmente foi a comunidade negra, com a habilidade, desenvolveram a habilidade antropofágica de reconstruir, é, absolver, metabolizar a língua do opressor - da elite portuguesa. E então, sempre me identifiquei com gíria e, geralmente, quando se fala em gíria, as pessoas reprimem a gíria, meus pais, meus parentes, sempre reprimiram gíria, porque associam com linguagem de ladrão, de vagabundo. E, geralmente, quem é associado como vagabundo e marginal, a maconha, e tal, é o negro. Até eu acho legal, associar que hip hop é cultura de rua, porque a população negra foi jogada na rua, a elite determinou que o espaço do negro era a rua, era o espaço da marginalidade. Isso historicamente e até hoje. (...) Se tornou uma coisa, um lugar comum de que lugar do negro era na rua, era sendo subalterno. (...) E eu sempre me identifiquei com a população negra, amigos, meus melhores amigos sempre foram negros. Eu gostava de Michael Jackson, Stevie Wonder, essas coisas todas assim, Olodum. Era, eu morava no interior, mas ouvia direto, era Timbalada, Olodum. Quando escuto fico realmente, só não sei dançar, mas me sinto... Eu me sinto extremamente envergonhado, por não saber, não ter uma facilidade pra sambar, pra rebolar.

A fala de José é indicativa, e revela a contradição existente no movimento acerca da temática racial no Brasil. Ao mesmo tempo em que, o movimento expurga o racismo, ele o reforça quando cai no essencialismo biológico, ou seja, quando define o negro pelos seus

caracteres externos. Contudo, na sua fala, também aparece o conceito de auto-atribuição de identidade, mas, ele é mesclado por uma idéia de pluralidade biológica e cultural. Nesse sentido, os integrantes do hip hop não estão apartados da sociedade em que vivem e, de certa maneira, também compartilham do imaginário do senso comum (que crê na existência real e biológica das raças) o qual criticam. Também na fala de Agostinho e Roque, percebe-se que, a temática negra expressa nas músicas ou na escolha do nome da banda de rap, é uma forma de afirmação da cultura negra na Bahia e lida com influências dessa tradição:

Do lugar de onde eu tô, essa questão, ela é presente desde o início do movimento aqui. A questão racial, né? Da negritude, é muito forte, muito forte aqui. Só pra você ter uma idéia, o próprio nome da nossa Posse tem a ver com isso (...) Quilombo. Isso sempre foi uma coisa muito presente, né? As discussões que a gente fazia no início do movimento. A gente discutia muito sobre a Revolta dos Búzios, a Revolta dos Malês, compreendia muito. Tinha muitas discussões fortes. E essa discussão, ela é presente no movimento até hoje. Ela tá presente, ela se reflete na produção cultural da galera. Se você ouvir, hoje, a Banda tem a música Quadro Negro, tem um projeto chamado que a gente montou em parceria com a Pró-reitoria de Extensão da UFBA. Nesse ano de 2005, a gente articulou seis escolas pra discutir a questão das Ações Afirmativas, Negritude, Universidade e Hip Hop. (Agostinho, rapper).

A gente tinha noção do nome, mas não sabia. (...) Na verdade, esse nome a gente tirou do cartaz do Ilê Ayê, e tem a ver, porque tem a ver com o candomblé onde começou o Ilê, e o Ilê foi onde começou a coisa de re-africanizar o carnaval. Na época, em que a gente colocou esse nome, tinha gente que dizia: vocês estão mexendo com esse tipo de coisa, vocês não sabem com o que vocês estão lidando, vocês estão mexendo com candomblé, isso é coisa de espírito inferior. (...) Existe uma coisa que contamina a gente, infelizmente, tem contaminado o rap de Salvador, é o provincianismo. É você achar que, porque os gringos fizeram isso é porque é bom. Muitos amigos nossos, roqueiros inclusive chegavam pra gente e diziam: “Não. Isso parece nome de banda de percussão, de banda afro”. Pô, se é todo mundo preto, porque a gente não pode ter nome afro. (Roque, rapper).

IV - AS PERIFERIAS DA PERIFERIA

4.1 TERRITORIALIDADE E PERIFERIA

O tema periferia é um recurso bastante utilizado no discurso do *hip hop* nacional, o que pode ser notado na ênfase com que os *raps* brasileiros falam da condição da moradia e da ausência do poder público, no que concerne à segurança e serviços básicos nos bairros. O lema “periferia é periferia em qualquer lugar” dos Racionais MC’s remonta à condição geral de uma sociedade rodeada por bolsões de miséria.

Em uma pesquisa sobre os investimentos públicos e a produção da periferia em São Paulo, Marques e Bichir (2001), concentram sua análise nos investimentos urbanos, nas áreas periféricas do município de São Paulo, entre 1978 e 1998.

Para os autores, a literatura sociológica sobre a periferia, nos anos de 1970 e 1980, consentia que a periferia era um território sem Estado, com deficiência de políticas públicas e constituíam espaços precários de vida. A idéia subjacente era que a ausência de ação do Estado tinha originado a produção de um espaço, caracterizado pela menor renda e com inserção precária no mercado de trabalho, além de ser um local bastante afastado do centro. Esse padrão espacial, na leitura sociológica, foi denominado de “modelo metropolitano brasileiro” e teve início no Rio de Janeiro, a partir da década de 1960, sendo exportado para o restante das cidades brasileiras.

Pode-se notar que, o retrato traçado na música rap sobre a periferia, apóia-se na idéia da segregação espacial e da inação do Estado, nos três âmbitos: federal, estadual e municipal. O Estado, aqui, não consegue legitimar-se como detentor do monopólio da violência, tal como assinalado por Weber. Em vários raps, de maneira subliminar há uma insinuação de que, talvez isso, seja um projeto para eliminação da população negra e de baixa renda, nessas letras, também, se reclama investimentos em educação, saúde e lazer.

Pesquisas realizadas a partir da década de 1990, apontam para uma ampliação da cobertura de serviços públicos na periferia, em áreas como: saneamento e educação. Esse fato se deu, em grande parte, pela pressão exercida pelos movimentos sociais, assim como, pelo processo de democratização (Torres e Oliveira, 2001).

Em São Paulo, dados da Pnad - 99 (IBGE), indicam que se encontram basicamente universalizados os serviços de água, eletricidade e escola pública de primeiro grau. Evidente, que, nas capitais nordestinas esses números são menores (IBGE). Porém, Torres e Oliveira (2001) destacam que, seria ingênuo supor que o investimento por si só possa eliminar a segregação, posto que, esta se manifesta em outras dimensões como: ausência de emprego, níveis de violência, precárias condições de ensino nas escolas públicas e distância do acesso à saúde.

Os investimentos públicos, na área de habitação, nos Estados Unidos, são colocados como exemplo, assim:

(...) o forte investimento público em habitação, realizado pelo governo norte-americano nos anos 60 e 70, contribui paradoxalmente para aumentar os padrões de segregação sócio-espacial, ao alojar a população negra em grandes conjuntos habitacionais nos centros metropolitanos (Wilson, 1990). Isto indica que a segregação sócio-espacial tem dimensões históricas e sociológicas profundas, relacionadas aos padrões de estratificação social, à questão racial, à desigualdade de rendimentos e à ausência de capital social (Briggs, 2001) (Torres e Oliveira, *Ibid.*, p. 66).

Para Martins (2001), o conceito de subúrbio, no âmbito da sociologia, cedeu lugar à concepção de periferia. Como distinção espacial importante entre o subúrbio e a periferia, o autor assegura que, o subúrbio se caracterizava por grandes lotes, casas com quintal, sendo um remanescente rural que convivia no urbano. A periferia é um produto da especulação imobiliária, com ruas e calçadas estreitas e um reduzido espaço para a construção, por causa dos terrenos minúsculos.

Pode-se imaginar que os problemas enfrentados pela periferia e pelo subúrbio são similares, mas, as dificuldades são distintas. Tumulto da ocupação, exclusão e ausência de alternativas efetivas de inserção no mundo urbano, são problemas tipicamente da periferia. Por sua vez, o problema enfrentado pelo subúrbio seria essencialmente o problema da velhice, ou seja, pleiteia-se a criação de políticas públicas que lidem com idosos e à realização de promessas do desenvolvimento econômico que o subúrbio já havia conhecido (Martins, 2001).

Para o autor, a manifestação dos jovens negros através do rap e movimentos afins são movimentos periféricos e nos revelariam algo importante:

O subúrbio construiu a sua identidade a partir do reconhecimento e proclamação do trabalho e do trabalhador como virtude e sujeito. Nos movimentos que vocês mencionam, a periferia procura construir sua identidade a partir da proclamação das virtudes próprias da condição de jovem e de negro (ou, às vezes, de migrante, desenraizado e sem-lugar). O morador descobre suas singularidades etárias e étnicas. Sua prática proclama a diferença e o direito à diferença, ao específico e singular. Nessa descoberta e nessa prática temos a recusa das categorias que se tornaram com o tempo, genéricas e acobertadoras, com a categoria de 'trabalhador'. (Martins, *Ibid.*, p. 84).

Sob a ótica de Martins (2001), a cultura rap revela as vicissitudes da periferia, no que se refere, a uma diferenciação da classe operária, assim, a cultura da periferia tornaria audível e visível determinadas características do sistema econômico, uma delas, é a imagem do trabalhador que passa por longos períodos de desemprego, sem alternativas e com graves limitações, no que tange, à ascensão social.

Para o autor, mais que uma cultura de protesto, esses movimentos pretendem criar uma identidade para fragmentos de uma não-identidade. A periferia proclama uma identidade, que lhe foi renegada pela cidade, e os movimentos veiculam o fim da esperança e o fracasso dos partidos na gestão democrática da cidade.

Bonduki (2001) assinala a heterogeneidade da periferia, visto que, existe a favela de periferia, o loteamento de periferia, e o processo de adensamento da periferia. Para ele, entre

1950 e 1970, as periferias brasileiras tiveram a possibilidade de se transformar em bairros com uma identidade. Apesar de na década de 1990, as condições básicas como: o acesso à luz e a água, já estarem praticamente generalizadas - a despeito da ausência de esgoto ou asfalto - a periferia dos anos 1990, segundo o autor, não vai se transformar em um lugar bom para morar.

A questão levantada por Bonduki (2001) é: O que ocorrerá quando toda a periferia tiver água, esgoto, asfalto e luz? A periferia vai acabar? A negativa dada a essa resposta encerra-se em um ponto crucial:

Em relação aos jovens, fomos fazer uma reunião com um grupo de 12 jovens lá do Capão Redondo, para um projeto do Núcleo de Estudos da Violência da USP. Lá falamos sobre violência, sobre morte. Então, um cara que estava envolvido com a cultura disse: 'o cinema mais perto daqui é lá no Shopping Jardim Sul, que fica a 12 km e custa R\$ 12,00. A gente tem vontade de ir ao cinema, mas a gente não pode ir'. As ruas podem ser asfaltadas, o esgoto pode estar lá, mas aquela sensação de carência continua. Talvez as questões e as demandas tenham se sofisticado em relação às aquelas tradicionais (Bonduki, *Ibid.*, p. 97).

As novas demandas estão relacionadas à educação e ao acesso à Universidade, mas também, ao consumo, já que a privação do consumo por conta da questão econômica - seja pelo desemprego ou por baixos salários - é um fator excludente da periferia.

Para Souza (2000), a segregação espacial sempre existiu no capitalismo e, constitui-se um modo eficiente de separação espacial entre ricos e pobres. Enquanto, os primeiros habitam áreas nobres com melhor infra-estrutura e benefícios coletivos, os segundos, estão "de fora" das melhores condições de habitação, o que resulta na exclusão social. A cidade de Salvador, segundo a autora, é um exemplo, urbanístico, do que ocorre nas cidades brasileiras, em que, a população de baixa renda só possui a alternativa de moradia em uma ocupação informal. Esse processo culminou em aglomerados habitacionais precários, imensos e deficientes e que não possuem conforto, encontram-se, portanto, excluídos da cidade formal.

Ainda, segundo a autora, a cidade de Salvador é uma referência urbana importante, por ser, em dimensão populacional, a terceira maior capital do país e possuir, em média, 2,5

milhões de habitantes. Além disso, é uma das mais antigas colonizações urbanas da América Latina e foi a primeira capital do país. Essa posição conferiu à cidade um grande e rico acervo arquitetônico colonial, sendo ainda, um dos primeiros centros industriais brasileiros no século XIX. A partir de 1950, Salvador configura-se na rota do movimento de industrialização no Nordeste, com a instalação da Chesf (Companhia Hidroelétrica do São Francisco) e da Petrobras (Petróleo Brasileiro S.A) na Bahia. Mas, efetivamente, o desenvolvimento só se dá com a implantação do Pólo Petroquímico de Camaçari e do Centro Industrial de Aratu, nas décadas de 1960 e 1970. No último censo, Salvador já ocupava a sexta maior população das regiões metropolitanas com 83% (oitenta e três por cento) da população residente na capital (Souza, 2000).

Os *raps*, produzidos na cidade de Salvador, demonstram em suas letras, claramente, o cotidiano da periferia de uma metrópole, os versos revelam situações recorrentes, que afetam diretamente a comunidade de onde eles falam. Um dos raps, de um grupo da periferia, fala sobre a situação do deslizamento e soterramento dos barracos, e das vítimas, um problema constante no período de chuva. Sendo comum, a referência aos problemas enfrentados pelo bairro, seja o Beiru, Tancredo Neves, Pernambués, Sussuarana, nota-se, nas rimas, a sensação de exclusão e o sentimento de que algo deu errado, isto é, percebe-se que não houve uma tentativa, efetiva, de resolução das dificuldades enfrentadas por essa população.

Um participante do Movimento *Hip Hop* Baiano, durante o Encontro Baiano, ocorrido em julho de 2004, na cidade de Vitória da Conquista, afirmava ser muito difícil realizar um trabalho na periferia:

O único espaço de lazer é o bar, os manos enchem a cara nos finais de semana, quando eu chego para falar e dizer para eles que isso não tá com nada, eles riem de mim. Também, só tem o bar como diversão, não tem mais nada (rapper da cidade de Alagoinhas).

Na fala dos participantes do movimento, a periferia é delineada como um local violento, sem alternativas para os jovens e com amplos fatores de exclusão social. Os moradores jovens da periferia ficam à espera, seja da inclusão em algum projeto capitaneado por Organizações não governamentais, ou, ainda, por projetos sociais do Governo. Os participantes do movimento desejam intervir na comunidade, já que muitos deles, antes mesmo de conhecerem o *hip hop*, já foram assistidos por alguns dos programas citados acima. Através da experiência adquirida nesses projetos e com a participação no movimento, esses jovens, acreditam que podem transformar a realidade em que vivem e desejam contribuir para uma mudança na sociedade brasileira. As demandas do movimento são diversas, mas, destaca-se a luta contra o racismo e o reclame em favor das políticas afirmativas.

Os informantes associam o morar na periferia com a condição de ser negro. Acreditam que vivem em uma sociedade excludente, e que no confronto entre brancos e negros, os negros estão em situação inferior, pois, possuem menos anos de estudos, são mais mal remunerados.

4.2 POSSE - UMA CATEGORIA NATIVA

A categoria posse é uma categoria nativa, no entanto, de grande importância para entendermos os meandros da sua criação dentro do *hip hop*. Um informante afirmou que, o nome posse vem do inglês *crew*, palavra que significa bando, turma ou gangue, sendo bastante utilizada nos nomes dos grupos de *break*, como, por exemplo, *Boys Crew*.

No Brasil, é interessante que a tradução tenha virado posse e se remeta ao local ou bairro, a idéia da *crew* também era essa, eram gangues constituídas por garotos do mesmo bairro que entravam em disputa com gangues de outras localidades.

Apesar da referência ao local, em Salvador, as posses possuem pouca atuação nos bairros, geralmente, os grupos não atuam diretamente na sua localidade, não há um trabalho

efetivo do movimento *hip hop*. Esses jovens são referências no seu bairro, mas, não conseguem amearhar mais que uma dúzia de pessoas em torno da sua posse. Geralmente, as reuniões acontecem nos finais de semana, na casa de algum participante, mas, não há um apoio para que se realize nenhum evento específico do *hip hop*, e ele acaba se agregando a outros eventos que ocorrem no bairro, promovidos pela associação de moradores ou escolas.

Em Salvador, as posses existentes não possuem uma estrutura mínima - não tem sede, não conseguem se articular para conseguir apoio para um projeto de intervenção social, e são poucos os participantes. Uma das estratégias que o Movimento *Hip Hop* utiliza para realizar ações dentro da comunidade, ocorre através de oficinas de *rap*, *break*, *grafite* e *DJs* em escolas públicas municipais e estaduais. Mas, para isso, precisam contar com o apoio dos coordenadores e diretores de escolas, o que nem sempre acontece. Uma posse no bairro do Nordeste de Amaralina conseguiu realizar um projeto, em uma escola pública do bairro, durante um período, no entanto, alguns problemas surgiram com a diretoria da escola e o projeto foi abortado.

Assim, o *hip hop* em Salvador é trazido para o centro da cidade. É numa praça, no centro da cidade, que a articulação do movimento acontece. Uma vez por semana, jovens de ambos os sexos, com a predominância dos primeiros, reúnem-se para discutir ações e trocar informações sobre eventos, entre outros assuntos. Os participantes são jovens que moram em diversos bairros periféricos da cidade, com distâncias razoáveis entre um e outro, mais jovens do bairro de Itinga, situado em Lauro de Freitas. Os participantes que residem em Itinga reclamam do preço da passagem de ônibus, já que não possuem direito à meia passagem – Lauro de Freitas é um município -, o que se torna um impedimento para a participação nas reuniões, pois, em grande parte eles são estudantes ou estão desempregados.

Os bairros estão lá com os jovens: Sussuarana, Pernambués, Liberdade, Bairro da Paz, Itinga (Lauro de Freitas), São Cristóvão, Tancredo Neves, Valéria, etc. Eles saem de seus

bairros em uma verdadeira invasão do centro da cidade, que foi eleito como local de reunião, tanto por ser bem localizado, quanto por possuir um melhor serviço de transporte. Mas, também, percebe-se que a ocupação de um local no centro da cidade dá visibilidade ao movimento, e ainda é uma maneira de agregar pessoas que possuem, senão projetos de vida parecidos, ao menos, compartilham o gosto pelas mesmas coisas, é uma forma dos grafiteiros, por exemplo, atualizarem seus conhecimentos, saberem onde podem grafitar e como angariar apoio para seus projetos, etc.

Em São Luís, existia, até três anos atrás, somente uma posse que agregava grupos de *rap, break e grafite* de vários bairros da cidade, mas, existe um bairro da periferia que é a referência dessa posse, é nessa localidade que eles atuam, realizam reuniões e oficinas de *hip hop*. Após divergências internas, foi criada uma nova posse na cidade que, também, possui um bairro na periferia como referência, no qual atuam, realizam oficinas e reuniões, possuem articulações com a associação de moradores, escolas e núcleos jovens da igreja católica. As duas posses existentes na cidade são grandes se, comparadas à fragmentação das posses em Salvador - que no início também possuía somente uma posse, mas, por divergências, outras foram sendo criadas. Uma vantagem de haver poucas posses é que elas conseguem ter mais visibilidade na cidade e angariam apoio para os eventos que promovem, porque demonstram força política, expressa através do maior número de participantes. Possuem uma estrutura mínima, tem uma sede na qual se organizam – a sede pode ser o salão paroquial da igreja do bairro, o salão de um clube social e salas cedidas por ONGs (Organizações não-governamentais); também estão estabelecidas de forma similar aos sindicatos e associações de classe com secretários de comunicação, de atuação política, entre outros.

Mas, o centro da cidade também é disputado por esses jovens, é no centro que eles se mostram, se reúnem e compartilham notícias. Eles se reúnem na Praça Deodoro, tradicional ponto de encontro do centro da cidade, todavia, ela possui um caráter mais informal do que as

reuniões que ocorrem no Passeio público em Salvador. Não é ali que eles discutem o rumo do movimento, esse debate já ocorreu em outro espaço, na Praça o que ocorre é um encontro entre os participantes do movimento.

Pode-se aferir que a noção de bairro é importante, mas, não é através do bairro que o *hip hop* baiano e o *hip hop* maranhense se afirmam, ao contrário do que acontece nos Estados Unidos, no qual as *crews* (bandos) se norteavam pela localidade. A idéia de territorialidade pode está contida na idéia de posse, no entanto, não se nota essa correspondência na prática. O que se percebe é que há uma integração em torno dos elementos do *hip hop* e a filiação a algum elemento, se sobressai à tentativa de identificação em torno de um território. A turma do *hip hop* está mais associada a jovens que curtem o mesmo som, que acredita em uma determinada filosofia de vida e compartilha experiências em comum, e isso independe do bairro em que cada um mora.

Pela existência de muitas posses distribuídas em vários bairros, foi criada um Rede de *Hip Hop* em Salvador, com o intuito de trocar informações entre as pessoas que fazem *hip hop* e fortalecer o movimento na Bahia. Na rede baiana de *hip hop*, a identificação dos participantes do movimento se dá, também, através da cidade em que ele atua: Salvador Lauro de Freitas e Vitória da Conquista.

O termo posse, ainda é bastante utilizado, existem posses em vários locais da cidade, , não há uma atuação dos integrantes da posse em seu próprio bairro, o que ocasiona um fenômeno interessante no *hip hop* baiano.

ENTREVISTADORA – Quantas posses, assim, hoje fazem parte da Rede?

AGOSTINHO – O que é que acontece. Tem acontecido, assim, um fenômeno interessante dentro do *hip hop*, que é: as posses, elas têm desaparecido, porque a estrutura de uma posse dentro desse contexto pragmático de vida capitalista, ela tende a não se sustentar. Ainda mais que, a cultura de parte dos membros do movimento, foi uma cultura muito ligada à religião católica. Muito ligada a encarar o *hip hop*, não como uma espécie de perspectiva profissional, e sim, com uma perspectiva social, de

trabalho social, às vezes, assistencialista (...) Todo ano a gente entregava roupa, sabe? Pra galera de rua e tal.

ENTREVISTADORA - Quem participa da Rede? Muitas posses participam?

JOSÉ – Tudo quanto é lugar. E também tanto na Rede quanto na Posse ou em qualquer movimento a coisa é muito processual, inquieta. Então, daqui a pouco, pode ter uma galera que tá ali com a gente e depois seis meses, entrar três novos e dois, não se identificarem mais e saírem, falar “ah, não quero mais isso não quero outra coisa”, entendeu? (...) O que se chama de movimento hip hop, pra gente da Rede de hip hop, é um acontecimento local. Pode ser de acordo com aquele bairro ou não. Por isso que talvez posse não funcione mais, porque às vezes é, a coisa da Rede, é uma articulação que envolve a cidade de Lauro de Freitas com Salvador e, não quer dizer que, todo mundo dos bairros de Salvador são da rede entendeu? Então, é uma localização muito mais, abstrata do que espacial.

Diferente do que ocorre em outras cidades, em Salvador, a estrutura de posse não obteve êxito, e a criação da rede é uma resposta a essa dificuldade, de conseguir atuar nos bairros. Ao se organizarem em uma *rede*, os militantes conseguiram apoio para a realização de projetos em escolas públicas, realizando oficinas de *DJ*, *rap*, *grafite* e *break*. É interessante assinalar que, para muitos participantes é o *hip hop* que é o artefato de identificação e não os bairros. Visto que, os entrevistados citaram a escola, como o espaço em que trocavam informações sobre o *hip hop*, foi com os colegas da escola que eles começaram a criar as bandas de *rap* e as equipes de *b.boys*:

Eu comecei a saber do hip hop, assim, no meu colégio. A gente se reuniu e resolveu cantar rap, a gente cantava nas festas, dia das mães, dia das crianças, essas coisas assim. As pessoas achavam estranho, falavam que nós era marginal, que vestia preto, que era tudo maluco. (Luis, rapper).

Na escola, eu me reunia com os moleques e a gente dançava, cantava e trocava idéia sobre o hip hop. Meus colegas montaram grupos de rap e eu comecei a rimar também, mas, eu sou fera mesmo é nos desenhos, então parei de rimar. (Nego, militante).

4.3 OS SEM LUGAR - A CONFORMAÇÃO DOS ELEMENTOS DENTRO DO MOVIMENTO E AS SUAS CONTRADIÇÕES.

A questão dos elementos que conformam o *hip hop* não é algo pacífico, existem algumas posses no Brasil que consideram a existência de um novo elemento, o social, isto é, a atuação política com a finalidade de intervenção. A inclusão, desse elemento, faria com que o *hip hop* possuísse cinco elementos, em vez, dos quatro atuais. Também, o basquete de rua vem sendo tratado, na mídia, como mais um elemento integrante do movimento *hip hop*. Entretanto, essas mudanças não são aceitas pela grande maioria dos integrantes do movimento *hip hop*, que recorrem à tradição para explicar o seu posicionamento.

Na observação de campo, participei de um Encontro sobre política de juventude, promovido por um partido político de esquerda, em junho de 2004, na programação haveria uma oficina de grafite, que seria ministrada por uma posse de Salvador. Chegando lá, encontrei alguns integrantes da *rede baiana de hip hop*, eles falaram que não conheciam essa posse e estavam ali para conhecê-la. Fui apresentada, por uma colega, ao rapaz que era líder da posse e o responsável pela oficina, minutos depois, esse rapaz se encontrou com o restante do grupo, e para minha surpresa, eles já se conheciam. O rapaz é filiado do partido e responsável por um grupo de grafite no seu bairro, conversou com o restante do grupo, desculpando-se, afirmou que houve um erro, que colocaram o nome do grupo de grafite como posse, etc.

Considerei essa passagem inusitada, e conversei separadamente com um integrante da *rede de hip hop*, perguntei: Por que o grupo que estava realizando a oficina não poderia se intitular como posse? A resposta foi que eles não eram uma posse, porque só trabalhavam com um elemento, o grafite, então, eles eram um grupo de grafiteiros. O interessante nessa situação foi que, aparentemente não houve erro, e o grafiteiro, fora daquele contexto, se auto-

intitula como representante de uma posse. Ele participa de movimentos sociais, é filiado ao partido político que promoveu o encontro, e as pessoas, dentro do partido, o identificam como líder de uma posse de *hip hop*.

A classificação e a enumeração dos elementos, que constituem o movimento *hip hop*, não acontece de forma consensual. O *hip hop*, até cerca quinze anos atrás, era considerado um movimento que continha três elementos: o *rap*, o *grafite* e o *break*. No entanto, os estudos de meados da década de 1990, já continham os quatro elementos: o *rap*, o *grafite*, o *break*, o *DJ*. A mudança foi a separação entre *DJ* e o *rap*, a partir desse momento, o ritmo é separado da poesia. Não se pode esquecer que, o *DJ* não é um personagem exclusivo do *hip hop*, pois, está inserido em diversos espaços, em sua maioria, ligados à cultura juvenil como: clubes e discos, e também, em rádios e TVs dedicadas à exibição de vídeo-clipe (Shuker,1999). Essa desvinculação, permite aos vários *DJs* de *hip hop* sobreviverem somente dessa ocupação, pode-se afirmar que o *DJ faz seu nome* e, assim, consegue levar um grande público para as suas apresentações. O que não ocorre tão facilmente com o *rapper*, mas, sem dúvida, em ocasião de sucesso de um grupo de *rap*, ele é o que fica mais conhecido.

Para o público de *rap*, a performance no palco é o ponto alto da apresentação, as mensagens transmitidas pelos *rappers* são contestadas ou aceitas nesse cenário, o discurso é uma estratégia importante para esse tipo de performance.

Para o *rapper*, o *b.boy* e o *grafiteiro*, não é fácil obter sustento somente da sua arte, comumente, eles realizam outras atividades. Os grupos, geralmente, são compostos por estudantes, desempregados e profissionais de diversas categorias (*offices boys*, programadores de computador, técnicos gráficos, etc).

Herschmann (2000) afirma que, não há um entrelaçamento entre todos elementos do *hip hop*, no Brasil. Durante a pesquisa de campo, pude observar como os participantes jogam e negociam a sua participação. Uma observação mais atenta revelou-nos que, a música que os

b.boys preferem dançar é o *funk* norte-americano (da década de 1970 a fins de 1980, com a batida *Miami*, mais ritmada) porque possui uma maior musicalidade. O *funk* seria a música ideal para a performance do *b.boy*, na qual, ele pode mostrar o seu talento, tanto no solo, quanto em passos no ar. Não obstante, os *b.boys* são elementos de um movimento, no qual o *rap* possui maior proeminência, porém, na história de vida de alguns *rappers* como, Thaíde e Nelson Triunfo, para eles, o *break* foi a primeira experiência artística, a dança foi o acesso ao hip hop. Também, em entrevistas realizadas, coletei relatos, nos quais, os *rappers* e *DJs* afirmam que, o interesse inicial foi a dança e, em seguida, se interessaram em criar rimas e cantar:

AGOSTINHO – Eu comecei, mais ou menos, com 14 anos, foi em 90, tô agora com 29. Aí. É assim, me impressionando mais com a dança, assistindo alguma coisa, e com a música. Já ouvia *Ice MC*. O *funk* também me impressionava muito. Na época era um funk bem criativo,- diferente do que tem hoje-, uma coisa bem irônica, mais criativa, até com um conteúdo social. MC Batata e tal, a gente ouvia nas Rádios. Ficava muito doido quando eu ouvia aquilo. Começava a ver que, o rap tava muito associado à dança também. Então, você via, às vezes, na televisão, depois se ouvia falar no Brasil, né? De grupos como Thaíde e DJ Hum, muito pouco. Daí aqueles caras dançando, eu vim a saber. o que era break e tal. Daí eles começam a fazer aquilo. Mas, tem um filme que eu acho que influenciou meio mundo de gente do hip hop das antigas, que é o *Beat Street*. Esse filme passou, uma vez, se não me engano, acho que na Globo, mas, tem muito tempo. É, eu tenho até ele em casa hoje. Mas, assim, influenciou uma geração, esse filme. Inclusive, é referência, assim, no mundo e tal, porque muita gente começou a se interessar pelo hip hop através desse filme. E aí, é assim. Eu falei: “*Pô, eu quero isso aí pra mim, eu quero isso*” Mas, até então, nada tão sério. Ensaiaava com a galera alguns passos e, aí, apresentava em trabalhos tipo de escola e tal.

ENTREVISTADORA – Ou seja, foi dançando mesmo que você começou?

AGOSTINHO – É, dançando. E aí, *street dance* (risos). Fazendo passos de *street dance*. Dançava um *breakzinho* e tal, mas, era mais pra zoar. E aí, eu sei que em 1993, assistindo Jô Soares, eu vi um cara chamado Gabriel Pensador. E cantando, pô! Animado daquele jeito. Eu fiquei encantado. E falei: “*eu quero isso*”. Saí à procura de mil lojas. E a cada dez lojas que eu perguntava, se tinha cd de rap dele, as pessoas me respondiam: “*o que é rap?*”. Nove me respondiam *o que é rap?*(risos). Não sabiam o que era rap, na época e, eu não achei [o cd]. Mas, depois de um tempão que começou a circular.

Começou a se popularizar mais. E, aí, eu comecei a fazer igual. De tá brincando, e fazendo umas rimas doidas com a galera ,assim, do bairro e tal. Na época, eu morava na Paralela.. Aí nisso, eu chamei dois colegas. Um que era carioca e o outro que era lá do bairro mesmo, pra montar um grupo de rap (risos). E aí, ficava incentivando; “*Olha grupo de rap!*”. E fazia letra e tudo. Pra galera da rua, fazia letra pra trabalho de escola, enfim. Aí nessa de levar a coisa a sério, eu chamei esses dois colegas, a gente formou um grupo. Eu dei um nome para o grupo. Pensei num nome diferente, e surgiu o Relatos fáceis.(nome fictício).

JOSÉ - Quando era criança, como falei, eu era muito tímido, eu ficava escondido no quarto,, dançando Michael Jackson, eu era fanzíssimo e sou fã de Michael Jackson, hoje em dia mesmo. Mas, eu me afastei mais, não por causa dessas polêmicas que tá rolando com Michael Jackson, mas por causa mesmo da fase da vida. Mas, na época eu ouvia muito, até adolescente, até em termo de personagem, mesmo, eu gostava muito daquilo ali. Me influenciou muito. E Michael Jackson, muitos dos clips deles acabavam trazendo muro grafitado, batera de break, é pô, então.

JOÃO - Na época tava na modinha do *break* [década de 1980], sabe, que nem hoje tem essas *dancinha*. Não é que, eu me sentia b.boy, não. É que eu gostava, tinha essas modinhas, os moleques da escola dançavam e eu também ficava lá ralando o meu joelho todo, me acabando todo, tentando. Passava também no Gugu, no Viva a Noite [programa de televisão], um pouco de break, eu assistia.

A importância da dança, pode ser notada, ainda, na fala de um dos mais famosos dançarinos de *break*, Nelson Triunfo, que ministrou uma oficina / palestra sobre o *break*, no III Encontro de *hip hop* na cidade de Vitória da Conquista, na Bahia, em 2004. A palestra / oficina sobre o *break* chamava-se, *A influência do break como processo educativo*, e durou cerca de duas horas. Triunfo falou com os participantes, em torno de 35 pessoas, sentadas no chão do auditório. Os *b.boys* estavam sentados ao seu redor, em círculo, e em sua maioria, eram homens, somente três mulheres além de mim, estavam na roda e, apenas, duas entraram na roda para dançar.

Triunfo trouxe uma seqüência gravada de *raps* e *funks* e explicou os passos do *break*, o resumo da história de cada um deles: onde foi criado, porque tal movimento é feito e a justificativa para o seu nome. Pediu para o *DJ* colocar uma música, um *funk* e dançou um passo chamado *lock*, que, segundo ele, é de Los Angeles, destacando a importância da

informação para o *b.boy*: “(...) muita coisa que foi criada no chão, lá no Bronx, a gente tem que saber, obter as informações para depois não passar elas erradas, certo? Nós somos uma construção, um tijolo pode derrubar a casa, certo?”. Ele dançava e fazia a marcação, tentando passar a técnica para os ouvintes: “(...) isso aí, são técnicas, pessoal, que não se pode fugir delas, tem que ter a base. É como bater na bola, depois chuta do jeito que você quiser, ó cara, contando que tenha a técnica no pé, a base, a base, certo?”.

Na sua concepção, a base musical de *hip hop*, o *rap*, não é a ideal para o *b.boy* desenvolver a dança de forma mais vigorosa, o que não quer dizer que, o *rap* não possa utilizar uma base mais rápida, e vários *rappers* fazem uma música mais corrida. Triunfo disse discorda da reclamação dos *b.boys*, eles afirmam que os *rappers* não fazem música para eles. Para ele, em vez da reclamação, o *b.boy* pode fazer a sua própria música, a base ideal para que possa *agilizar*.

Triunfo discorreu, ainda, sobre os elementos do *hip hop* que são quatro, há uma discussão muito grande em relação aos números dos elementos do *hip hop*, muitos preconizam um quinto elemento, o social. Triunfo faz uma *mea culpa* ao dizer que, há algum tempo atrás, ele também declarou a existência de um novo elemento, mas, que se arrepende disso.

Através dos quatro elementos do movimento, a música, a poesia, a dança e a pintura, uma nova história pode ser contada, assim, ele destaca o poder do *hip hop* e a sua irreduzibilidade a uma única definição:

Nós temos tudo na mão, cara, nenhum movimento no mundo tem os elementos que nós temos na mão. Só que também nenhum matemático no mundo vai poder dizer o que é o *hip hop*, porque o *rap*, ele, tem vários segmentos, né verdade? O *b.boy* tem vários estilos de dança, entende? O grafiteiro tem várias formas de pintar e o DJ tem várias formas de tocar, então quer dizer o quê: que além de vários elementos, nós temos vários segmentos, entenderam? Então isso é uma das coisas (Nelson Triunfo, *b.boy* e *rapper*).

Na platéia, um *rapper* maranhense questiona Triunfo sobre o quinto elemento no *hip hop*, o social, proposto por África Bambaata. Triunfo afirmou que ele também já divulgou a

existência de um quinto elemento, ao explicar a sua posição atual, Triunfo trouxe à cena o argumento da tradição, disse que o *hip hop* já vinha sendo divulgado com quatro elementos, e acredita que eles são ferramentas suficientes para tratar da questão social.

Triunfo disse que aprendeu muitas coisas com o seu trabalho social, a principal foi: o hip hop não é uma via de salvação – não se consegue tirar um jovem das drogas ou da marginalidade, por exemplo:

Vou mostrar algumas coisas que eu aprendi para vocês, certo? Esse negócio de vocês ficarem, falando aí, que estão tirando o cara das drogas, que tá levando o cara para outro caminho, isso é discurso de quem quer se eleger, certo? Nós temos que provocar atitude na consciência dos manos, para que eles mudem, mas é uma coisa que vai partir dele... Na verdade, o que nós somos? Nós somos uma saída para o mano que chega aqui e se identifica com isso, ao se identificar ele está saindo da parada e está chegando na gente, certo?

Na despedida, Triunfo mostra a ambigüidade do *hip hop* em relação ao espaço social do qual emergiu: “*Resumindo, o que eu queria falar para vocês, eu acho que o hip hop não é só coisas boas, tem muitas coisas ruins dentro do hip hop também, porque, senão, nós não éramos da periferia*”.

Essa frase é bastante sugestiva, porque consegue resumir a tensão entre: a legalidade e a marginalidade de uma parcela da juventude inserida no hip hop, assim como, expõe a tensão do lugar de onde se fala – a periferia. É como se, Triunfo quisesse enfatizar que não há pureza, homogeneidade dentro do movimento, o que pode ser revelado no entrecruzamento dos elementos, na diversidade de pessoas que participam do movimento, nos discursos ambíguos e na singularidade da periferia.

A separação que membros do movimento *hip hop* fazem entre *cultura* e *movimento hip hop* é significativa para compreender as contradições, existentes na conformação dos quatro elementos. No encontro realizado em Vitória da Conquista, ocorreu um grande atraso nas palestras, o que ocasionou o remanejamento da programação. Nesse evento, as discussões foram valorizadas em detrimento das oficinas de *DJ*, *break*, *rap* e *grafite*, que estavam

programadas para acontecer, elas efetivamente não ocorreram. Os *b.boys*, *DJs* e *grafiteiros* reuniram-se cada qual com a sua turma e fizeram suas apresentações nos arredores do Centro Cultural.

Essa supervalorização do conteúdo político ocasionou um grande desconforto, para aqueles que estavam no encontro para mostrar a sua arte, pois, vários participantes não dissociam a cultura e a política, pois, vêem o hip hop imbuído, desde a sua origem, dos dois conteúdos. Contudo, *cultura x movimento hip hop* é uma elaboração conceitual da *rede de hip hop* em Salvador, e, segundo seus integrantes, ela serve para minimizar os problemas relativos à identificação de quem faz e quem não faz *hip hop*:

Qualquer lugar do mundo que se vai, hip hop, enquanto cultura, vai ser sempre rap, break, grafitti, e Dj. Os quatro elementos básicos. Só que, pensando essa cultura hip hop enquanto expressão do hip hop, é indústria, aí envolve capital, lucro. É uma parte fundamentalmente contraditória do hip hop, que problematiza a dimensão política social que existe nele. E então, a questão de movimento hip hop que tá aí envolvido, sim, porque quando se pensa em movimento, se pensa em organização, em articulação de pessoas. Eu uso até a palavra coreografia, porque na dança você, pra trabalhar com várias pessoas, você planeja, os passos e é preciso. Você não pode criar uma coreografia com qualquer pessoa, exige um preparo de cada dançarino e dançarina para que a coreografia saia legal, bem feita, porque as pessoas tem que ter sincronia, né? Sem precisar olhar pra outra. Fazer os passos no mesmo momento, sem precisar ficar toda hora olhando pra outra. Então, em termo de movimento, também, quando se pensa em movimento, se pensa em articulações e ações e também, antes de tudo, é preciso afinar, antes de rolar o movimento é preciso afinar os pensamentos, os gostos, as visões de mundo. No mínimo afinar. No mundo pós-moderno não dá mais pra ficar, tão homogêneo, igual no todo. (José, rapper)

A cultura hip hop é algo mundial. O movimento hip hop é algo local. E, eu, não posso falar de movimento hip hop brasileiro. Mas, posso falar de movimento hip hop baiano. Falar de movimento é falar de articulação. A cultura, como é algo mundial, ela está presente nos quatro cantos do mundo, né? Vai ser sempre rap, break, grafiti, DJ. O movimento é local, mas, ele também é rap, break, grafiti, DJ. A questão é que, na cultura hip hop, a perspectiva é profissional, é artística. No, movimento hip hop, a perspectiva é de militância, é de trabalho social. Então, assim, nem todo mundo que é da cultura tem essa preocupação de se articular com outros grupos, pra buscar uma transformação social, fazer trabalho de base. Não tem, sabe? Então, por exemplo, esse conceito de cultura hip hop e movimento hip hop, ajudou a resolver grandes conflitos dentro do movimento. Pelo menos para mim, para a Rede de hip hop. Um exemplo básico, um dos exemplos,: “Ah, fulano de tal que não é hip hop”, entendeu? “Eu não considero esses caras que fazem música gangster. Não é hip hop”. Pô, complicado: “Ah, Marcelo D2 não é hip hop” “Gabriel Pensador não é hip hop” Rapaz, com todas as críticas que a gente tem ao cara, é insensato dizer que o D2 não é, velho!. Inclusive porque, o D2, nos cliques, ele tem essa preocupação, você vê, ele tem essa preocupação. Faz com muita beleza

por sinal. Mostrando dentro do rap, que ele faz, os outros elementos do hip hop, sabe? O break, grafite e DJ. Fala de negritude e tal. Fica difícil. Então, a gente percebeu que, é um hip hop, dentro da nossa visão de hip hop. Só que, cultura hip hop, não é um movimento hip hop. Não tem uma perspectiva, como a galera que é do movimento tem. Aí, quem é movimento, hoje, nacional pra citar como referência? Pelo menos pra gente, né? É MV Bill, KLLJay, né? Racionais, Gog, de Brasília, percebe? Quem é do movimento, também é da cultura. KLLJay, MVBill, Gog, por exemplo, também pensam na perspectiva profissional. E na verdade, o profissional deles ajuda pra fiscalizar esses projetos dentro de movimento, mesmo. Até onde a gente sabe, Bill, por exemplo, chegou a doar cento e poucos mil reais, coisa tirada dele, de show, de vendagem de cd e doou pra cúpula pra montagem de estúdio. Então, você vê, né? Então, tem essa perspectiva. O D2, fala, já falou na MTV abertamente, eu já vi, o Gabriel Pensador também, pô: “Hoje, eu sigo meu rap, não levanto bandeira de movimento. Não preciso levantar bandeira de movimento nenhum, porque o meu rap é independente e tal. Faço do meu jeito”. É a opção deles, entendeu? (...) Você me pergunta assim: “Quais são as ações dentro do movimento que diferem, por exemplo, só de quem canta rap, sobe no palco e só canta rap?” É que, primeiro, quem é de movimento procura se articular com outros grupos, ao invés de “Pô, só tem eu no meu grupo...” Não. Pensa muito no trabalho coletivo. Isso é uma característica de quem faz um movimento. É só pensar no MST, Movimento dos Sem Terra. Você vai pensar em articulação, uma coisa coletiva. Uma outra coisa que define são as ações. É programa de rap em rádio comunitária, é desenvolver revistas informativas, zines sobre o hip hop, sobre a cultura, né? Divulgar isso. É fazer oficinas em escolas, centros comunitários;, é fazer palestras dentro de todos esses locais. Uma série de atividades que caracterizam, esse fazer hip hop. (Agostinho, rapper).

V - O CORPO, A PERFORMANCE E A SENSUALIDADE.

5.1 O CORPO COMO DELIMITADOR DE FRONTEIRAS: CORPO E ESTILO

A arte inscrita no âmbito do movimento *hip hop* exacerba posturas fortes, várias vezes, comparadas aos guerreiros, de tal maneira que, várias posses e grupos de *rap* utilizam a palavra “quilombo” para designar uma resistência à sociedade racista. Assinala, ainda, para a existência de um espaço, no qual, se dão as lutas simbólicas, seja quando da identificação do inimigo, ou ainda, da utilização de estratégias de combate. A palavra, no espaço social e simbólico, é utilizada como a “arma” possível, uma alternativa à arma do policial ou do bandido. Em uma das entrevistas com um rapper em São Luís, ele contou que havia trocado as armas, utilizadas na gangue em que participava, pela arma da consciência, e, estudando e fazendo rap, ele conseguia expor toda a sua revolta.

Outras narrativas comparecem, e estão relacionados a posicionamentos que enfatizam a paz e a não violência, pregam o não preconceito, a união, a igualdade entre todos - este último muito ancorado no tema étnico.

A confluência entre a arte e a política, as negociações das fronteiras de pertencimento e as lutas simbólicas, são acentuadas durante as performances, nas quais, os conflitos e o drama, inscritos nos corpos insurgem. Gilroy (2001) sinaliza que, o caráter oral das situações culturais em que a música da diáspora está inserida, pressupõe uma relação distintiva com o corpo:

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora. Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na

textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual - os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra (Gilroy, Ibid, p.162).

O corpo, no movimento *hip hop*, possui uma importância fundamental. Não por acaso, os elementos que o compõem estão relacionados, diretamente, com um corpo, o do *rapper*, o do *grafiteiro*, o do *DJ* e o do *b.boy* - apesar deste último fazer uso de maneira mais explícita do corpo - os outros atores, também utilizam o corpo de maneira singular.

Mauss (1974) ao estudar as técnicas corporais as define como: “*as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos*” (Mauss, Ibid., p.211). Ele assinala que, cada sociedade possui atitudes corporais próprias criando o *habitus* que, varia de acordo com as educações, as conveniências, os prestígios e as sociedades. Destaca que, as técnicas corporais são de fato atos tradicionais eficazes e, não poderia haver a técnica, e, nem a sua transmissão, acaso não existisse a tradição. Apesar de observar que, não existe maneira natural no adulto, afirma que este possui uma relação com o corpo tratando-o como um ato natural, de ordem físico-química. A utilização do corpo no *hip hop*, assim como, em outras manifestações culturais, é feita, essencialmente, através da transmissão e da técnica que o *b.boy* precisa mostrar de domínio do seu corpo, portanto, é adquirida ao longo do tempo. A experiência é vista como algo positivo, o *rapper* novato se espelha nos mais velhos e aqueles mais experientes ensinam os mais novos como *fazer direito*, não por meio de aulas, mas, através da sua performance.

O corpo, não somente, é um vetor de transmissão de códigos e valores, ele atua, também, como delimitador de fronteiras ao inserir um indivíduo a este ou àquele grupo. A consciência de que a postura corporal age como seletor, faz com que os atores sociais esforcem-se para cumprir de forma eficiente aquilo que lhe é cobrado.

Giddens (2002) afirma que, o corpo, mais que uma entidade, é experimentado na *práxis* cotidiana; a comunicação depende, não só da linguagem, mas também, de gestos e expressões faciais. O indivíduo aprende a ser um agente competente na produção e

reprodução de relações sociais, bem como, possui a capacidade de monitoramento contínuo e bem sucedido do corpo.

A disciplina do corpo, assim, constitui-se como parte integrante do agente social, e a competência do controle do corpo, caracteriza a sua aceitação perante os outros. O controle regular do corpo possui duas vertentes, segundo Giddens (2002), primeiro é um aporte fundamental para se manter uma biografia de auto-identidade, e, segundo, não obstante, o eu, em sua corporificação, está, ao mesmo tempo, exibindo-se para outros.

O eu e o corpo tornam-se, na concepção de Giddens (2002), indissociáveis no projeto reflexivo da auto-identidade e, na práxis, o corpo elabora e delimita uma identidade que é tanto individual quanto social. O indivíduo, na esfera da política-vida, deverá fazer a escolha das estratégias corporais contidas no seu projeto de vida, tanto que, ele também rejeitará os produtos corporais que não lhe interessarem.

Pode-se considerar que, no projeto de vida do integrante do *hip hop*, o corpo possui um lugar significativo, a sinuosidade e a ruptura que se nota, na coordenação dos elementos do *hip hop*, são levadas para a cena cotidiana. Os integrantes do *hip hop* dispõem dos seus corpos, de maneira que a disciplina seja percebida como indisciplina, corpos com posturas despojadas, corpos prontos para o embate – mesmo que simbólico -, corpos em movimento. A imagem corporal que o *hip hop* instaura ultrapassa o limite do confinamento da periferia, do esquecimento, do desmazelo, o corpo aqui está em movimento e quer ser visto no Centro da cidade; a negatividade então é transformada em positividade.

Por sua vez, Hall (2003) coloca algumas questões sobre a posição do corpo na cultura popular negra. Ele afirma que, o que chamamos de pós-modernismo pode ser, somente, o modernismo nas ruas, porém, não se pode ignorar que esse momento representa uma mudança na arena da cultura rumo ao popular. Também, na pós-modernidade, ocorre uma fascinação

ambivalente pelas diferenças, sejam: as sexuais, as raciais, as culturais e, principalmente, as étnicas.

No pós-modernismo global, o exótico é valorizado porque é o diferente. Mas, Hall (2003), citando um ensaio de Michele Wallace, interroga se o apelo à diferença não está assentado na antiga fascinação que o Ocidente possui, acerca dos corpos negros de homens e mulheres. O olhar na pós-modernidade permite a diferença, mas, contraditoriamente, também a repele. Dessa forma, a alteridade veiculada por campanhas publicitárias como: as da *Benetton* e as da revista *The Face*, seriam uma diferença que não faz nenhuma diferença.

Para o autor, as tradições diaspóricas estão assentadas na tríade: estilo, música e corpo. O estilo recorrente no repertório negro seria, em si, a matéria do acontecimento. O negro estando deslocado do mundo que dominava a escrita a desconstruiu, ao centrar a sua vida cultural na música.

Sobre o corpo, ele afirma: (...) *pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação* (Hall, *Ibid.*, p.342).

A afirmação de Hall é pertinente e durante o trabalho de campo presenciei discussões em torno dessa problemática, apartado das formas legais de ascensão social como: o trabalho e a educação formal foi através da utilização do corpo que, as populações negras conseguiram visibilidade, seja no âmbito da cultura popular ou do esporte.

Na noção de *habitus*, Bourdieu (1996) destaca a existência de um sistema de disposições duráveis, as estruturas estruturadas que também funcionam como estruturas estruturantes. O *habitus* seria, então, um princípio que gera e organiza práticas e representações, o que não quer dizer que o indivíduo o faça de forma consciente, visando a um determinado fim.

Para Bourdieu, o *habitus* é uma disposição adquirida através de uma teia de condicionamentos, que se adequa a determinados estilos de vida, assim, é notadamente um marcador de distinção social e contrapõe grupos e classes sociais. O indivíduo não precisa ter consciência do *habitus* para que ele seja eficaz, pois, ele é interiorizado, incorporado. É possível ao indivíduo, seguir esquemas inconscientes de percepção, de pensamento e de ação, resultantes da socialização e do processo educativo, ao qual ele foi exposto.

Cuche (2002) assevera que, o *habitus* em Bourdieu é, também, a incorporação da memória coletiva, pois, as disposições duráveis que o caracterizam são disposições corporais que compõem a *hexis* corporal:

Estas disposições formam uma relação com o corpo que dá a cada grupo um estilo particular. Mas Bordieu observa que a *hexis* corporal é muito mais que um estilo próprio. Ela é uma concepção de mundo social ‘incorporada’, uma moral incorporada. Cada pessoa, por seus gestos e suas posturas, revela o *habitus* profundo que o habita, sem se dar conta e sem que os outros tenham necessariamente consciência disso. Pela *hexis* corporal, as características sociais são de certa forma ‘naturalizadas’: o que parece e o que é vivido como ‘natural’ depende, na realidade de um *habitus*. Esta ‘naturalização’ do social é um dos mecanismos que garantem mais eficazmente a perenidade do *habitus* (Cuche, *Ibid.*, p.173).

Para Bárbara (2002), é no corpo que se inscreve e se manifestam várias dimensões da vida, ela cita Merleau-Ponty que, desenvolveu a noção de corpo próprio como uma estrutura original, não pertencente nem à ordem pura das coisas, nem à ordem pura das idéias:

O corpo é o lugar que integra o ‘em-si’ e o ‘para-si’, onde o ‘verbo’ se faz ‘carne’ e a carne se faz ‘verbo’. Seguindo essa concepção, o corpo não é reduzido a um puro mecanismo fisiológico, mas é o veículo das intenções individuais; modo singular de ser no mundo (Bárbara, *Ibid.*, p.18,19).

Esse modo singular de ser no mundo pode ser visto no *hip hop* e está na gramática dos corpos dos seus participantes. Um dos meios mais instigantes de perceber a subjetividade inscrita nessa cultura jovem é a estilização desses corpos, através da vestimenta que o menino ou a menina coloca para se expressar, para transmitir uma mensagem. A roupa integra esse corpo e expõe as negociações que esses jovens realizam em seu universo de ação, seja em

casa, na rua, nas apresentações e nas reuniões com os colegas. Ele é produtor e transmite determinadas informações. Em outros tempos, poderíamos reconhecer um grupo de *punks* pela sua vestimenta, no entanto, nos tempos atuais, isso seria quase impossível. Há uma comunidade de consumidores internacionais, tal qual constata Canclini (1995), o que torna essa tarefa árdua e perigosa, pois, se pode cair na tentação de identificar um grupo somente pelo seu estilo.

As roupas usadas pelos integrantes do movimento são uma combinação de diferentes estilos, em alguns casos, há a predominância de alguma peça de roupa que é comum a todos, mas, mesmo assim, não está sujeita a uma homogeneidade. Em Salvador e São Luís nota-se essa mescla de informações, a calça folgada, quase uma unanimidade entre os *rappers* vem perdendo espaço para as bermudas folgadas - antes designadas como indumentária típica de *skatistas*. As camisetas são de diversos estilos, no entanto, sempre expressam um posicionamento, uma mensagem - mensagens diversas de movimentos sociais, como o MST (Movimento Sem Terra) e diversos grupos de movimento negro e de mulheres, entre outros. O uso do capuz é praticamente inexistente, é mais comum o seu uso, por algum integrante novo, mas, mesmos nesses, o uso do boné é preponderante. Nos pés, o tênis, apesar de ser o calçado da maioria, divide espaço com sandálias de couro e de plásticos. Os cabelos são de diversos estilos, sendo que as tranças e o estilo *rastafari* são tão comuns quanto os cabelos *black power*. O estilo produz informações desterritorializadas, inscritas no corpo, compartilha-se um modo de vestir e se portar, mas, a individualidade é ressaltada na maneira como o integrante joga com os subsídios que ele possui. Um estilo particular, mesmo que, compartilhando elementos em comum com o grupo é bastante valorizado, por isso, roupas de brechó, transformadas ou manuseadas artesanalmente, são vistas como a extensão de um corpo ao expressar ou pretender dizer alguma coisa, uma idéia ou um estado emocional.

O corpo também narra a partir dos gestos e dos movimentos, na dança vigorosa os *b.boys* representam de forma lúdica, o que antes era uma briga de gangue, observa-se uma dança composta de passos firmes e acrobáticos que lembra uma luta, e alguns movimentos lembram a capoeira. No site da *Zulu Nation*²⁵, fotos da exibição de *b.boys* de vários países estão ao lado de rodas de capoeira, é instigante pensar uma vinculação entre o *break* e a capoeira e colocá-los dentro do mesmo espaço, o das manifestações gestadas na diáspora negra. Assim como a capoeira, o *break* é dançado de forma circular e os dançarinos reúnem-se em uma roda, para assistir e esperar a hora da sua apresentação. Mas, os *b.boys* não se enfrentam juntos como ocorre na capoeira, no *break* um dançarino de cada vez se apresenta e o tom de desafio aumenta a cada apresentação. Nos concursos de *break*, as apresentações são chamadas de batalhas e, na observação de campo, entende-se claramente que é uma batalha, mas, no plano do simbólico, e que convém à platéia indagar e filtrar o seu significado.

A dança quebrada e sinuosa do *b.boy* revela um corpo também quebrado e sinuoso, um corpo marcado pela fragmentação social, segregado, violentado diariamente nas periferias urbanas do país. Os *b.boys* realizam passos de solo, de rodopios e em muitos momentos parecem corpos debilitados, corpos que sofreram mutilações. Talvez por isso, causa espanto a apresentação de um rapper ou *b.boy*, ele representa aquilo que deve ficar escondido, à margem. O corpo desses jovens desafia a disciplina, é o avesso, ele é indisciplinado e, por isso, é visto por grande parte da sociedade como raivoso, violento, descontrolado.

5.2 PERFORMANCES E DRAMAS

A performance dos *rappers* pode ser vista nos shows locais e em encontros regionais, em um show realizado no III Encontro *hip hop* em Vitória da Conquista, as apresentações começaram por volta das vinte e duas horas com a presença de várias bandas de *rap*. Os

²⁵ Primeira posse de hip hop criada por África Bambaata nos Estados Unidos.

primeiros a se apresentar foram os grupos locais, de Vitória da Conquista, depois Lauro de Freitas e Salvador e, só na madrugada, o Clã nordestino e o DMN (de São Luís e São Paulo, subiram ao palco respectivamente).

Duas bandas de Vitória da Conquista iniciaram o show, e o destaque foi a presença de um grupo composto por *rappers* femininas no palco, trazendo letras que inseriam o universo feminino no discurso *hip hop*. Em seguida, subiram ao palco duas bandas de Alagoinhas, duas de Salvador, duas Lauro de Freitas e uma de Itapetinga, durante as apresentações alguns contratemplos aconteceram, como os problemas com o som, o que prejudicou, sobremaneira, algumas performances, tanto dos *DJs* quanto dos *rappers*. A chuva grossa e o frio, também prejudicaram o espetáculo, e espantava a platéia, já que a concha acústica não era coberta. Enquanto nas performances masculinas o corpo ficava tensionado, simulando uma posição de ataque e de enfrentamento, as *rappers*, em particular, as de Vitória da Conquista portaram-se no palco de forma menos agressiva, apesar de fazerem gestos comuns no *hip hop* como o balançar dos braços e as mãos de forma enérgica, como se estivessem discordando e falando de perto com um interlocutor. No entanto, as diferenças entre as posturas masculinas e femininas diminuem quando os grupos são formados apenas por mulheres, apesar de não se esvaecerem.

Os grupos de *rap* de Salvador e de Lauro de Freitas são os mais experientes, metade deles, já possuem um *CD* independente gravado e uma agenda de shows durante o ano, mesmo que pequena. Geralmente, se apresentam em algum evento ligado ao *hip hop*, ou ainda, em eventos ligados aos movimentos sociais, como passeatas, greves, encerramentos de encontros estaduais ou municipais como o do movimento sem terra, por exemplo. Esses grupos são mais profissionalizados, e isso aparece no palco através de performances mais vigorosas, do maior domínio da comunicação com o público, e também, do domínio da

apresentação. Também as rimas são mais elaboradas, possuem um *DJ* mais experiente, o que possibilita utilizar uma base sonora mais rebuscada e diversificada.

A chuva atrapalhou os *b.boys* que não puderam realizar a sua performance durante o show, porém, já de manhã, um grupo de *b.boys* fazia apresentação, próximo às salas de aula que serviram como alojamento, e foram responsáveis por acordar algumas pessoas, o som era contagiante. Muito *soul* e *funk music*, saídos de uma caixa de som que possuía rodinha e que era levada a todos os lugares, assim, durante o dia, os *b.boys* se apresentaram em vários espaços, na frente da escola, na praça, no pátio, no Centro Cultural, etc. A caixa de som possuía um aparelho de *CD* acoplado e rodinhas - criação de um dos *b.boys* mais experientes do grupo de Salvador, ele ficava responsável pelo transporte, pela trilha musical, além de, incitar outros *b.boys* a dançar.

Os *b.boys*, geralmente, andavam em grupo e com a caixa de som, nos intervalos das palestras, eles ligavam o som e iniciavam a dança, a dança era individual, ou seja, cada *b.boy* tinha um determinado tempo para se apresentar, enquanto isso, os outros ficavam em círculo, de cócoras ou em pé, esperando a sua vez de entrar no centro, tal qual ocorre em uma roda de capoeira, por exemplo. A dança não possuía o embate que ocorre durante a batalha entre os *b.boys*, aquele que estava no centro da roda se apresenta e depois passa a vez para o que está de fora, e assim por diante. Apesar de não possuir um caráter de batalha, durante o encontro, os *b.boys* vangloriavam-se quando faziam uma boa seqüência de passos, ou seja, percebiam quando iam bem, e indiretamente, desafiavam os outros a fazerem melhor. Aqueles que estão fora do centro, também funcionam como termômetro da performance dos *b.boys*, incentivando com palavras, gestos e gritos e se posicionando (negativamente ou positivamente) após a apresentação.

Em outros momentos, os *b.boys* ensinavam passos e técnicas uns para os outros, possuindo um caráter de transmissão do tipo: *faça assim* ou *assim é melhor*. Aqueles que

passam os ensinamentos são os *b.boys* mais experientes e os que aprendem são os novatos dentro do movimento, também, existem trocas de informações entre os *b.boys* mais renomados, mas, na minha observação, notei com mais frequência o primeiro tipo.

A performance dos grupos de *rap* são representações no sentido que Goffman (2003) dá ao termo, como uma atividade de um ator social, em um período contínuo em frente a um grupo de observadores e, que possui sobre estes observadores algum tipo de influência. Um indivíduo realiza, quando está em presença de outrem, um esforço de controlar a impressão que os outros possuem dele, ele representa perante os outros e isso só torna-se possível mediante a interação.

A idéia de Goffman é que, na interação face a face, existe uma influência recíproca dos atores sobre a ação de uns sobre os outros e quando o indivíduo desempenha um determinado papel, ele, de maneira implícita, deseja que o levem a sério, o que pode o levar a crer na sua própria encenação, de modo que, a percebe como *a realidade*. Para o autor, é durante a realização dramática que o indivíduo precisa acentuar e configurar sinais que confirmam os fatos, é o momento em que a atividade do ator deve se tornar significativa para os outros, e isso deve ser transmitido durante a interação: “*De fato, pode-se exigir que o ator não somente expresse suas pretensas qualidades durante a interação, mas também que o faça durante uma fração de segundo na interação*” (Goffman, *Ibid.*, p.37).

Os participantes do *hip hop* representam diante de uma platéia que reconhece e compartilha códigos, crenças e emoções. A postura guerreira do *rapper*, pronta para o ataque – verbal e corporal – é uma forma de expressar a si mesmo e ao grupo, e ela é acionada diante de uma platéia que permite essa ação. A junção de duas formas de expressão: a falada e a não-verbal exacerbam o conteúdo da mensagem que o *rapper* deseja transmitir.

A existência de posturas combativas e posturas conciliadoras podem ser notadas de acordo com o grupo, há grupos que exploram uma postura mais guerreira e se portam no

palco de maneira bastante agressiva, o primeiro grupo, da cidade de Salvador, a se apresentar pode ser inserido na categoria combativa. A música do grupo já indicava a postura que o grupo teria, as seqüências eram mais pesadas, lembrando trilhas sonoras de filmes de drama ou suspense, os *rappers* vestiam roupas escuras e se apresentavam de forma vigorosa, mexiam com a platéia e mandavam sua mensagem que falava de violência, e também, simbolicamente, uma postura mais violenta era utilizada.

Um dos primeiros grupos de *rap* de Salvador, capitaneado por Agostinho, possuía uma postura mais comedida, a sua música é bastante crítica, mas a apresentação tem um aspecto que pende para o sarcástico. Os *rappers* dançam num ritmo mais compassado e quando criticam algo o fazem através das expressões corporais, de forma sutil, mudam a maneira de olhar e abusam das *caras e bocas*, isto é, das expressões faciais. Um exemplo claro disso é quando o *rapper* está reclamando do que ele considera uma porcária *suingueira* baiana (o pagode) comparando-a com a *suingueira* americana (o hip hop norte-americano), ele rebola, faz trejeitos e usa o corpo para acentuar o ridículo dessas manifestações. Também, quando critica a *bundalização* do Brasil, abusa do seu corpo para recriminar de uma supervalorização da bunda na cultura brasileira, e a maneira como usa o corpo, sinaliza a idéia que o grupo possui sobre determinados assuntos.

O recurso à violência física foi um tema que veio à tona, em Vitória da Conquista, quando Yιά afirmou no palco que se sentiu discriminada - pois alguns rapazes fizeram comentários depreciativos acerca da sua condição de indígena. O primeiro a manifestar indignação foi Nem, morador do Bairro da Paz, em Salvador e integrante da delegação de Lauro de Freitas, ele queria saber quem tinha feito aquilo e que caso soubesse quem era, ele *tirar isso a limpo*, ou seja, revidaria e daria uma lição aos rapazes. A atitude de Nem foi como um presságio das manifestações de apoio a Yιά, vários rapazes subiram ao palco querendo saber quem foram as pessoas que a discriminaram, dizendo que revidariam com a força física,

para mostrar aos rapazes preconceituosos que a postura deles não condiziam com a filosofia do movimento. O recurso ao uso da força física, não foi rechaçado pela platéia, ao contrário, era quase uma unanimidade a aceitação de que há situações em que não há outra saída. Somente uma pessoa subiu ao palco, uma mulher, da delegação de Salvador, para criticar o recurso à violência, para ela eles estariam se igualando à atitude dos rapazes, e apelou para uma atitude mais educativa. O posicionamento guerreiro que o *hip hop* enseja pode ser visto na fala de um dos entrevistados, comentando sobre a auto-identificação de um *rapper* de Alagoinhas como branco:

Depois ele mesmo falou, “ah porque eu não sou branco” eu falei, “então você tá vacilando, porque você se incomodou?” Eu não tenho nenhum receio, e nós do hip hop, não vou dizer que é todo mundo, mas eu acho que quem é de hip hop, não pode vacilar em ter receio de expressar radicalidade, rebeldia, incomodação com relação à comunidade branca do mundo e nem com relação ao racismo (...). Mas, eu concordo completamente com quem tem pele escura e é rebelde e, às vezes, tem gente que num tava nem a fim de se misturar, de trocar idéia, de chegar perto, mesmo assim. Eu concordo, porque a gente não sabe o que essa galera negra, que realmente tem a pele negra, o cabelo crespo, sofre e realmente isso me incomoda pra caramba porque eu me identifico também (José, rapper).

Em Salvador, as reuniões da primeira posse da cidade ocorriam no Centro da cidade e participavam, ainda, integrantes de Lauro de Freitas e era muito centralizada. A posse começou a crescer e houve divergências, outras posses foram surgindo, mas, seguidas de uma crise séria que quase culminou em violência física:

Foi um processo de descentralização. Sem nenhuma programação. Só que teve uma crise, que teve até, chegou um momento assim, de uma Posse, uma galera assim, querer sair na mão com a outra, coisa braba assim, mesmo e tal. (...) E naquele tempo, só que a gente não tinha maturidade, pra pensar isso direito numa boa e resolver isso numa, numa boa, administrar isso, então... (José, rapper).

Com o tempo, tinham grupos que tinham a necessidade de se articularem em seu próprio bairro, estruturado pelo Centro. Daí surgiu a Posse Zumbi no Nordeste, a Posse Fúria Negra lá em Valéria, Remanescentes em Marechal Rondon, enfim. Outras Posses surgiram e conforme o movimento foi crescendo foram aparecendo contradições. Foram crescendo também seus conflitos e tal. A ponto de, em 2000, tá rolando muito, muitas brigas internas. Hoje a gente olha para trás, pelo menos eu, olho para trás e digo assim: “Muita besteira!”(...)Briga por besteira. Enfim, mil coisas que foi desgastando o movimento e ficou uma situação muito delicada em 2000. Teve gente, não vou citar nomes, mas posso dizer de uma três pessoas, dentro

do movimento, que chegaram a comprar armas que o clima tava muito tenso. Delicado mesmo.(...) O pessoal da posse falou chamou as outras Posses e falou assim: “Ó Véio, Vumbora organizar um seminário pra gente organizar essas paradas”. Tinha gente que não acreditava mais. Achava que não tinha mais jeito. Que o movimento ia acabar. Falamos: “Vumbora fazer alguma coisa ,é a última cartada aí e tal” E aí, a gente ficou se reunindo com a galera que tinha interesse, com todo mundo. Se reunindo, inclusive, com as partes dos conflitos. Todas elas, pra gente sentar e fazer esse seminário. A gente começou a organizar, fez um projetinho, mandou pra CESE- Coordenadoria Ecumênica de Serviço. Isso foi em 2001. A CESE apoiou. Foi o primeiro projeto que a gente teve por nossa própria conta. (...) Noventa por cento da galera que tava precisando participou e aí o seminário foi muito legal. O nome do seminário foi o seguinte: Movimento hip hop em Salvador: perspectivas e obstáculos. E aí a gente definiu regras de convivência, que é o movimento. Dentro dessas regras que a gente estabeleceria um dia de reunião geral pra todas as posses se encontrarem e tal. E foi bacana, porque as regras não serviram de camisa de força pra ninguém, ao mesmo tempo em que orientou a gente. Outras Posses surgiram a partir dali.(Agostinho, rapper).

Percebe-se, nos relatos acima, que o recurso ao uso da violência física foi suplantado pela instalação de regras de convivência, que em última instância, foi instaurado pelo diálogo. Todavia, o aparecimento de um comportamento arrebatado após discordâncias, é indicativo de que, em um movimento com predominância masculina, a manifestação de um *ethos* guerreiro é possível e explicado como um recurso final, quando se esgota alguma outra saída.

Para Goffman (2003), o indivíduo foi dividido em dois momentos de ordens diferentes: como ator e como personagem, no primeiro momento ele fabrica impressões e está atormentado e envolvido na tarefa de encenar uma representação; no segundo momento, ele é uma figura admirável, com qualidades excelentes que a representação evoca. Na visão do autor, a personagem encenada é uma espécie de imagem que o indivíduo, no palco, tenta induzir os outros a terem a seu respeito; desse modo, essa imagem, esse “eu”, não tem origem no seu possuidor, ele origina-se a partir da cena inteira de sua ação. O “eu” está longe de ser algo orgânico, com uma localização definida, o “eu” que interessa a Goffman é um efeito dramático, originado da representação de uma cena, na qual, o que interessa é saber se é acreditado ou desacreditado. Assim, quando o indivíduo associa profundamente o seu eu a uma instituição ou papel que representa, ele possui um conceito de si mesmo, como aquele que não rompe com a interação social. Caso isso ocorra, a consequência pode abalar a sua personalidade que se verá desacreditada perante outrem.

Isso ocorre nos campeonatos de *free-style*, em que os rappers participam de um desafio, e a partir de uma rima devem criar letras sobre um determinado tema, mas, tem que ser coerente não pode rimar à toa. Todos participam, até um a um ser eliminado, a eliminação ocorre seja porque o rapper não conseguiu a palavra, ou mesmo, porque a palavra não coerência naquele contexto. O próprio rapper sabe quando não conseguiu rimar bem e o grupo se posiciona quando isso ocorre, não há resistência do rapper quando ele é desacreditado na sua rima e ele se retira.

Vejamos na fala de José, como ele considera a sua apresentação como rapper: “*Meio teatral não é?*”. Para Luis, no palco ele se modifica, é algo mágico: “*No palco eu não sou o Luís, eu sou outra pessoa, me inspiro nos caras que curto, nos lutadores, em homens guerreiros. Eu me transformo. É um negócio muito louco, mano*”. Para Nego, que é militante, mas possui o desenho como expressão artística, também quando está dentro do movimento ele se transforma:

Quando eu estou com os manos aqui, é tudo diferente, me sinto outro. Não sou envergonhado, tenho coragem de falar o que penso, pareço ser outro cara, entende? Não é igual como é na escola, aquilo lá é sinistro, lá eu não tenho vez, não. (Nego, militante).

Essas falas são indicativas de que em meio a uma platéia, inclusive, interna, nós desempenhamos um papel e utilizamos técnicas dramatúrgicas não-intencionais que estão incorporadas à nossa representação. No caso do *hip hop*, os entrevistados citaram uma transformação no seu eu quando sobem ao palco, ou mesmo, quando estão em situação de interação com os outros membros. Cabe destacar que, o projeto do eu é ao mesmo tempo individual e grupal, porque em algumas representações existe um entrecruzamento entre a identidade do indivíduo e a identidade do grupo em que ele está inserido.

5.3 SENSUALIDADE E A DISTINÇÃO DO CORPO: DO PAGODE AO HIP HOP.

A inserção da mulher no *hip hop* é repleta de narrativas de preconceito, há uma reclamação explícita ao machismo contido nas músicas que destratam as mulheres, assim como, uma certa atitude homofóbica. As mulheres que participam do movimento, o fazem, em geral, nos bastidores, elas são militantes, organizam os eventos e atuam como relações públicas, mas, ainda são minoria no que se refere à manifestação artística. O que difere de acordo com os elementos, por exemplo, se existem, ainda, poucos grupos de *raps* femininos e poucas *b.girls*, não vi nenhuma *grafiteira* durante o trabalho de campo, tanto em São Luis como em Salvador. Vi em ação somente uma *DJ* em Salvador, Keyra, mas, ela não possui o equipamento de som e confidenciou-me que se sente bastante insegura - ela quase não participa dos shows e na única vez que a vi em ação foi em um Encontro de Mulheres, ou seja, em um espaço no qual ela poderia se apresentar sem temer críticas. Porém, quem comandava as *pick-ups* era um *DJ* masculino, e ela foi praticamente intimidada a subir ao palco. Apesar da resistência, ela subiu e precisou da ajuda do *DJ* masculino porque, às vezes, a música travava, mas, ela conseguiu se apresentar sem maiores contratemplos. Após a apresentação, ela reclamou do machismo, os rapazes não gostavam de ensinar, principalmente para as mulheres, e instituíram um mundo masculino na discotecagem.

Luzia, uma *b.girl* do movimento *hip hop* de São Luis (MA), diz que os homens são machistas e isso poderia ser comprovado na quantidade superior de homens nas atividades de *rappers*, *grafiteiros* e *b.boys*, ao contar como começou a dançar, disse não ser fácil, teve que superar muitas barreiras, mas, preferiu não se intimidar e partir para o enfrentamento. Ela começou a dançar por influência do namorado, e na posse em que começou a ensaiar havia poucas meninas, ela e mais umas três, sendo que as colegas também começaram a dançar por causa dos namorados que eram *b.boys*. Disse que quando as mulheres não concordam com os meninos eles sempre falam: “*vocês estão estressadas*”; “*nós damos oportunidades para vocês*”.

O uso do corpo e da sensualidade é alvo de comentários freqüentes dentro do movimento *hip hop*, aparecendo de forma mais enfática nos discursos das mulheres. As mulheres no *hip hop* começaram a reclamar da dominação masculina, que lhes impôs uma postura corporal e um estilo que minimiza a distinção clara entre os gêneros. Em grande maioria, dentro do movimento, as mulheres vestem-se e se comportam de uma maneira tida pela sociedade como masculina. As roupas são folgadas, sendo comum o uso de tênis, bonés e blusões, a inserção das mulheres em um estilo *hip hopper* é ambíguo, pois, estarem situadas num ambiente claramente masculino obrigou-as a se fazerem respeitar, e a estratégia para conseguir esse êxito se deu através da utilização de elementos de distinção utilizados pelos homens.

Entretanto, o estilo que massacra a individualidade e a especificidade feminina acabou transformando as mulheres em escravas daquilo que elas abominavam, a dominação masculina. No início era bastante comum ver meninas vestindo roupas no estilo *hip hopper*, atualmente, as mulheres utilizam outros signos de identificação como blusas com inscrições sobre *hip hop*, e outros, porém, já é comum o uso de saias, vestidos e decotes, algo que há dois, três anos atrás eram raros. Inclusive, é uma reivindicação de parte das meninas do *hip hop*, o direito a se vestir como querem, sem temer o assédio. No evento *Trocando Idéias*, em São Luís, em 2005, uma *b.girl* falou em determinado momento à platéia, no sábado, quando ocorreu uma discussão sobre *Gênero e Hip Hop*:

Eu vejo muitas meninas se escondendo, escondendo o corpo, fingindo não ser mulher. Eu não. Eu não quero deixar de ser feminina. Pô, eu sou mulher. Eu já cansei de ver meninos do movimento falando que algumas meninas parecem homem. Ontem mesmo, uma rapper estava vestida como homem e muita gente pensou que ela fosse homem mesmo. Quando ela subiu ao palco, alguns ficaram surpresendidos: Ué, isso aí é uma mulher? (Luiza, b.girl)

Um *fanzine*²⁶ distribuído por uma posse de Salvador, número 4, de julho de 2004, fez uma edição especial sobre a atuação das mulheres no *hip hop* baiano, na sessão *Liberdade de expressão*, uma *rapper* da Posse Família de Pernambués narra sobre o dilema que a mulher no *hip hop* enfrenta:

*“aí mulher para você eu vim dar um toque/
bermudão não é preciso para entrar no hip-hop/
imagem idiota que criaram para nós/
ou saião, tênis all star para ouvirem nossa voz”.*

Elas reclamam da característica machista do *hip hop*, que é mundial, mas, que em sociedades machistas como no Brasil, ela se agravaria. Várias falas gravadas durante a mesa redonda sobre *Gênero e Hip Hop*, em Vitória da Conquista, evidenciaram a indignação da imagem das mulheres como um objeto possuído pela família, pelos namorados e maridos:

Os homens vieram do ventre materno, mas eles se esquecem disso e nos oprimem. A educação é toda machista, na educação que a gente tem o sexo é tabu e ela é toda diferenciada. O corpo da mulher, afinal de quem é? É da sociedade? Da família? Ou de quem mais? Por que discutir a virgindade da mulher em casa. Lá em casa, esse era um assunto de todo mundo, por quê isso? (Maya, rapper e militante).

Lima (1998) realiza uma reflexão acerca da cultura musical afro-pop dos negros jovens baianos. Para ele, enquanto o Olodum enfatiza origem negra na Bahia com um discurso multi-racial, o Ilê Aiyê enfatiza a marca do negro, ou seja, a pele escura e o cabelo crespo como símbolos de um mundo negro, ancorado sobre a tradição afro-baiana. Para o autor, a Timbalada enfatizaria a *pessoa do indivíduo*, na qual o músico apesar de preso à totalidade social e comprometido com a coletividade, ele possui um poder de escolha e decisão, há uma individualização do músico e ele pode interferir no seu destino; e a música

²⁶ A tradução significa *fanatic magazine*. É uma publicação experimental e tem como produtores e consumidores jovens, os temas são variados, mas, em geral, tratam de música e movimentos de contra-cultura.

aparece claramente como um produto para ser consumido por todos, independente de classe social ou cor da pele.

Na Timbalada, Lima (1998) observou a importância de um estilo de vida que se inscreve no corpo, como o “*peito nu, bermudas, cabelos raspados ou enrolados, a dança, a lupa, tênis Reebok e relógio shock*” (Lima, *Ibid.*, p. 171). A utilização do corpo do negro também foi objeto de análise para Lima, que notou que há uma diferença entre o uso do corpo entre brancos e negros na Bahia, o corpo negro é visto como objeto tanto erótico como estético, tendo como elemento principal a sexualidade.

O autor afirma que por ser estar associado na cultura ocidental ao impuro, ao pecado e à perversão, o corpo foi negligenciado como um componente importante, tanto para a comunicação quanto para o conhecimento. Assim:

Para os brasileiros, especialmente os negros, é no domínio erótico do corpo que muitas vezes se torna possível uma transgressão sexual e social. Aí, corpo e espírito são reunidos, tornando relativas as categorias e classificações do pensamento moderno, através da articulação de uma construção simbólica distinta, porém não absolutamente apartada e original, qual seja, um mundo de significados eróticos (Lima, 1998, p. 178, 179).

A rejeição à imagem do corpo negro aprisionado a uma instância erótica é particularmente indicativa na fala das mulheres do movimento. Durante um fim de semana, em março de 2005, aconteceu o *III Encontro Interestadual do Gênero Hip Hop* em Lauro de Freitas. O encontro tinha como objetivo refletir sobre a importância da mulher no *hip hop* como vetor de transformação social, participaram delegações femininas de Salvador, Lauro de Freitas e Vitória da Conquista. O encontro era só de mulheres e os homens foram proibidos de entrar no Ginásio durante as discussões. A partir das vinte horas começou o show, somente com bandas femininas, eram elas: Chenzira (Lauro de Freitas), GNA (Vitória da Conquista), Hera Negra, Africa Mina, Impacto Feminino, Neuróticas, Kentaks e MDL de Salvador. O show aconteceu na área externa do Ginásio e atraiu um bom público, composto por mulheres

e homens em número de igualdade, coisa rara, pois os homens sempre estão em maior número. Durante a apresentação das bandas, Maya elogiava a performance das suas colegas destacando a sensualidade das apresentações:

Elas são bem sensuais, mas, não é uma sensualidade explícita, não precisa disso. É uma coisa bonita, que vem de dentro. Não precisa se mostrar, mostrar o corpo, sabe? Balançar a bunda, vulgarizar, a sensualidade está em outro lugar. (Maya, rapper).

O corpo negro também é visto como um estigma se considerarmos que “*um estigma é, então, na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e estereótipo*” (Goffman, 1988, p.13). O autor destaca três tipos de estigma, o primeiro são as abominações do corpo, isto é, as várias deformações físicas, o segundo, são aqueles de caráter individual como: paixões, vícios, distúrbio mental, etc, e o terceiro são os estigmas de nação, religião ou tribais de raça. Ele ocupa-se da interação ente o estigmatizado e o normal, afirmando que, quando ambos os lados tentam manter uma conversação, é nesse momento que os dois enfrentarão diretamente as causas e os efeitos do estigma.

Durante o Encontro de mulheres em Lauro de Freitas, uma *rapper* de Vitória da Conquista disse que já fez estágio em uma escola - ela é estudante do Ensino Médio profissionalizante, do Curso de Magistério -, mas afirmou que assim que deixou o cabelo crescer, já tentou várias vezes um outro estágio, mas não conseguiu nada. Contou sobre um processo seletivo que participou, segundo ela, tem certeza que foi bem na entrevista, mas, não conseguiu o estágio com a desculpa de que era muito nova. Disse que disputava a vaga com uma menina branca, de cabelo liso, com cara de sonsa, na sua opinião, como a escola era particular, eles não iriam dar os seus filhos para ela ensinar. Na sua fala, ela disse saber porque não conseguiu o estágio, porque era nova, nesse momento ela falou de forma sarcástica e gesticulava pegando no cabelo, apontando para a cor da pele e repetindo: *Sim, eu sei. Eu sou muito nova.*

Essa cena mostra que a *rapper* atribuiu o seu fracasso ao fato de ser negra. Sendo o negro estigmatizado na sociedade brasileira, para ela, não foi surpresa ter perdido a vaga para uma branca, que não sofre o estigma e é vista como normal. Também, assinala para um âmbito em que o negro sofre mais barreiras, o trabalho formal, caso participasse de outra seleção, em outro âmbito, os atributos estéticos do corpo negro seriam visto como uma vantagem. Todavia, esse corpo não deixaria de ser estigmatizado, já que o corpo da mulher negra está no imaginário social como possuidor de uma sensualidade intrínseca.

Talvez isso evidencie a separação entre uma sensualidade explícita e uma implícita. A sensualidade explícita é a do pagode, do axé, que é condenado por grande parte dos integrantes do *hip hop*, tanto pelas mulheres como pelos homens. O rebolado parece ser uma afronta a um movimento que balança os quadris, mas, também quer balançar a cabeça – a consciência. O balançar o corpo de forma deliberadamente sensual, e às vezes, somente com esse objetivo, é visto de maneira vulgar, como retificador do corpo negro como objeto sexual. Por isso, essa sensualidade é mal vista e em seu lugar, uma sensualidade feminina que não expõe o corpo, que não desperte somente o interesse sexual é exaltada.

Essa característica pode ser vista na fala de uma militante do movimento *hip hop* do Maranhão: “*Nós somos mulheres e temos a força, a força de Nanã, somos sensuais, poderosas, mas, não queremos ser tratadas como cachorras, nossa força está além, é cheia de beleza, sensualidade e sutileza*”.

Também cabe ressaltar que, como moradores de periferia, o pagode e o *hip hop* habitam os mesmo locais, as periferias. Essas mulheres, nas suas comunidades, contrapõem-se às outras, de certa forma, as recriminam e as acusam de perpetuar a imagem subalterna da mulher, em uma sociedade predominantemente machista. E percorrendo a periferia de Salvador, é notório a força do pagode na periferia, o *rap* existe, mas, em menor quantidade, de forma muito pontual.

A distinção entre pagode e *hip hop* também é acionada pelos homens, que recriminam a supervalorização do corpo, as letras consideradas sem conteúdo do pagode e do axé:

Rap não toca em rádio de audiência, o pagode toca. E toca muito. Se dá dinheiro. E dá dinheiro para muitos negros pobres de classe popular e tal. Isso é legal, até certo ponto. Em palestras que eu vou, a galera vem perguntar: “Vocês do rap é contra o pagode?” E a massa da galera fala “não, acho que não” eu falei, “pô, bacana!”. Porque o que é que a gente questiona? É que não é só dentro do pagode é no rap também. A música Rap da Suingueira, da banda, fala sobre isso. São determinadas letras, não é o estilo musical. Pagode é um estilo massa. Sinceramente, eu acho o pagode um estilo interessantíssimo. Eu acho bonito ver homem e mulher dançando. Desde que não, assim...dentro dos limites. Mas, a questão são determinadas letras, aí não são de todos grupos. Não faço generalização de todos grupos, sabe? Essa linha da baixaria, é muito comprometedor. Eu não posso ficar cego a isso. Não posso ficar cego. É muito complicado o efeito que isso aí tem na mulher. Principalmente a mulher negra dentro da classe popular. É colocado qualquer coisa. Você vai dizer, vai ver o índice de violência contra a mulher, machismo e de violência contra a mulher, vai dizer que essas músicas não são associadas? Pô, brincadeira! Sabe? Brincadeira. Você fazer um trabalho, você vê os meninos na escola, velho, os meninos cantando as letras, e os gestos vão acompanhando, e é muita agressividade às vezes. Mas é essa linha baixaria, porque outra linha, a questão da dança, da descontração que a música propicia é interessantíssima. (...) Agora, é não deixar de ser político, não deixar de questionar as coisas. A gente questiona isso dentro do rap, principalmente. Rap gringo, ainda bem que a gente não entende, a maioria da galera não entende o que os caras estão cantando, mas interpreta os vídeos, entendeu? Assiste os vídeos e interpreta. Os vídeos é muita apelação, velho, bizarro! (Agostinho, rapper).

VI - NOTAS ETNOGRÁFICAS

A ciência, no âmbito do seu arcabouço teórico-metodológico, vem sendo continuamente criticada, no que tange ao poderio da pesquisa científica e a sua implicação na vida de diversos povos, desde a época do colonialismo. A crítica, em sua maioria, advém da comunidade não científica, ou seja, daquele considerado o objeto das ciências humanas e sociais, o nativo. Ele reivindica a sua voz e agora pretende dizer sobre si, ele não deseja mais ser objeto de narrativas feitas por outrem.

Também no âmbito acadêmico, existe um debate sobre os discursos acerca do *Outro* e a metodologia utilizada para lidar com essa questão. Há, inclusive, uma tendência que considera que, as pesquisas científicas ocidentais legitimaram a imposição de políticas públicas que afetaram, sobremaneira, a vida dos povos indígenas, o que influenciou na perpetuação das condições de extrema pobreza, na qual esses povos vivem (Smith, 1999).

Segundo essa tese, a pesquisa científica ignora o ponto de vista do colonizado e a sua luta. Dessa maneira, subjugam-se os relatos, a língua, enfim, a cultura daqueles que são os objetos de pesquisa. Para Smith (1999), isso contribuiu para que o colonizado crie uma imagem da pesquisa científica relacionada ao imperialismo e ao colonialismo europeu. De tal maneira que, a simples menção da palavra pesquisa acionaria, nas sociedades indígenas, a desconfiança e memórias ruins relatadas ao longo do tempo.

Citando Patrícia Grace, uma escritora maori, Smith (1999) concorda que para os leitores indígenas os livros são perigosos, pois, além de não reforçarem os valores indígenas - a sua cultura, seus costumes e identidades -; quando escrevem sobre eles, dizem coisas negativas. A proposta de Smith é que haja uma crítica radical sobre os padrões da escrita, pois, o estilo discursivo atual legitimaria uma visão hostil. Quem escreve? Quem fala? São questões colocadas por Smith, que assinala um crescimento de pesquisadores maori, como ela

própria, e a existência de uma luta entre os interesses do Ocidente e os da resistência capitaneadas pelo *Outro*.

A relação entre pesquisa e ética é evocada, pois, os indígenas acadêmicos não negam que são indígenas e assumem uma nova perspectiva ligada à descolonização, compromissados com o seu povo e reivindicando pesquisas e metodologias indígenas. Nas comunidades indígenas, já existe um grande debate sobre a proteção da cultura e dos conhecimentos indígenas, no qual, pleiteiam uma legislação internacional sobre a questão.

Tal qual os *maori*, na Austrália e Nova Zelândia, os indígenas e negros no Brasil, também, estão reivindicando o direito à produção de seus discursos na Academia, sob uma ótica engajada e comprometida na luta por seus interesses. Durante a pesquisa de campo, ouvimos muito esses comentários, muitos deles vinham como um desabafo. Os integrantes do movimento *hip hop* reclamavam da utilização da cultura negra pela elite branca, da exclusão a que os negros e pobres sofrem no país, e da sua narrativa estar sendo utilizada por pesquisadores não compromissados com uma causa social. Em outras narrativas, os informantes manifestaram ressentimentos com relação a pesquisadores brancos e de classe média, era como se, eles não possuíssem legitimidade para falar de algo que não conheciam – o cotidiano da periferia e o hip hop como arte-política. Também, era freqüente durante as entrevistas, os informantes afirmarem que escolhiam para quem cediam entrevistas, um deles disse que estava *enrolando* um entrevistador branco, gaúcho.

É interessante ressaltar que, os informantes negociam e escolhem para quem dar entrevistas, o fato de ser mulher em um ambiente predominantemente masculino e não compartilhar do cotidiano deles poderia ser uma barreira. No entanto, ser do Maranhão atuou como um facilitador perante os informantes, o Maranhão é conhecido por possuir um grande contingente de população negra e ser um dos Estados mais pobres do país. Com relação ao movimento *hip hop*, o Maranhão é bastante atuante e possui representantes nas organizações

de *hip hop* nacionais, em particular, em São Paulo, também um grupo de rap maranhense, o Clã Nordestino, já havia ganhado um prêmio, em uma categoria no Hutuz, o maior prêmio de *hip hop* nacional.

A condição de ser mulher não foi um impedimento, a não ser com as mulheres. Contrariamente ao que havia pensado, o relacionamento com as mulheres no *hip hop* não foi fácil, uma certa desconfiança e a maior dificuldade para estabelecer uma relação. O que me levou a pensar na condição de ser mulher, dentro de um movimento com predominância masculina, talvez porque, estão em menor número, as mulheres são mais desconfiadas e resistentes ao contato, por outro lado, talvez a minha postura como pesquisadora tenha contribuído para isso.

A pesquisa de campo foi bastante fecunda, tanto que, em muitos momentos, ela foi privilegiada e a etnografia, aqui em questão, propõe-se a falar do *Outro*, o que em definitivo não é algo fácil. Não se pode negar que, os discursos sobre o *Outro*, em particular, os realizados pela antropologia, possuem um estatuto científico que pressupõe a autoridade do etnógrafo, no relato sobre uma determinada sociedade. Atualmente, as categorias científicas e a escrita estão sendo colocadas em questão pelas Ciências Sociais, com maior ênfase na área da Antropologia. O problema é que, o outro agora está ao nosso lado e compartilha conosco o mesmo código de símbolos. O desafio da pesquisa é conseguir transmitir a experiência etnográfica, em um evento que consiga traduzir o encontro e os discursos emitidos pelos *Outros*.

6.1 O CAMPO

O trabalho de campo foi realizado em duas cidades do Nordeste do país, São Luís e Salvador, entre setembro de 2003 e final de 2005, assim como, a participação do III Encontro de *hip hop* da Bahia, na cidade de Vitória da Conquista (BA) e o prêmio Hutuz, realizado na

cidade do Rio de Janeiro em novembro de 2004. Aqui, escolhi algumas cenas interessantes, que ocorreram em algum momento durante esses eventos, elas estão relacionadas ao problema proposto pela pesquisa e servem como um aporte para compreender a complexidade do movimento *hip hop* e dos seus elementos.

6.1.1 Salvador

No ano de 2003, muitas matérias foram publicadas sobre o movimento *hip hop*, especialmente, no *Caderno dez*, suplemento voltado para adolescentes do *Jornal A Tarde*. Em setembro de 2003, num debate sobre a instituição do sistema de cotas para negros e indígenas, na Universidade Federal da Bahia, alguns integrantes do movimento *hip hop* estavam presentes, manifestaram-se e fizeram perguntas aos debatedores. Após o término das palestras, apresentei-me a Agostinho, integrante de uma posse de Salvador. Já o conhecia, através da matéria do jornal, e lhe disse que era pesquisadora e estava fazendo mestrado em Ciências Sociais na UFBA, disse ainda que era do Maranhão e que já havia feito um trabalho sobre o movimento em São Luís, ou seja, falei de mim e da minha trajetória.

Coincidentemente, nesse dia, Agostinho estava indo para a reunião da sua posse, em uma praça no Centro da Cidade, convidou-me para participar e conhecer o movimento *hip hop* em Salvador. Ele enfatizou a existência de um movimento *hip hop* na cidade e deixou claro que havia uma diferenciação entre *cultura hip hop* e *movimento hip hop*. No seu caso, ele enfatizou que fazia parte do segundo, era *rapper* de uma banda, mas o seu trabalho artístico estava associado à sua militância no movimento. Na mesma noite, fui apresentada aos integrantes da posse e falei sobre a pesquisa, no geral, fui bem recebida, e naquele dia estavam reunidas umas dez pessoas. Agostinho falou-me sobre alguns problemas que eles tiveram com pesquisadores, em particular, com alunas da UFBA, elas se apresentaram como

simpatizantes do movimento e chegaram a montar um grupo de *rap*, no entanto, segundo ele, o interesse era realizar um trabalho acadêmico, o que foi feito, apresentaram-se em Congressos e nunca mais haviam aparecido.

Desde o início me apresentei como pesquisadora, desse modo, demonstrei que não pretendia fingir ser alguém que não sou e não possuo nenhum talento artístico para o *hip hop*, apesar de apreciar a cultura *hip hop*, em particular, a música *rap*. De outro modo, afirmei que nunca teria essa postura até por uma questão de ética pessoal, e a escolha de pesquisar em Salvador se deu pela impossibilidade de me deslocar continuamente a São Luis, o que em termos econômicos, era um impeditivo. Mas, a escolha também se deu pela especificidade de Salvador, por ser considerada a cidade mais negra do país, com um movimento negro atuante e reconhecido em todo o Brasil, além de possuir entidades culturais importantes como o Ilê-Aiyê e o Olodum, e eu pretendia perceber a visibilidade do *rap* baiano, dentro desse contexto.

Particpei de algumas reuniões da posse, porém, elas não contribuíram muito para o que eu estava querendo estudar, as reuniões interessantes foram aquelas em que a Posse convidava palestrantes. Diversos temas foram discutidos, mas, em geral, giravam em torno de questões como racismo, cotas, exclusão social, etc. Uma das palestras mais interessantes foi a realizada por um advogado militante do movimento negro e Professor de Direito da UFBA.

Na fala do palestrante temas como resgate histórico, história de segregação, luta e movimento foram cruciais. Falou sobre sua trajetória, sobre o seu trabalho e da discriminação da justiça e da polícia contra os negros. Quando o palestrante utilizava uma linguagem mais erudita, Agostinho pedia que ele explicasse, de maneira mais objetiva, para que todos pudessem compreender. O advogado falou que qualquer cidadão ao se sentir ameaçado poderá solicitar um *habeas corpus* que lhe proteja, esse tema despertou interesse dos presentes, e relatos sobre discriminação começaram a aparecer. Um dos participantes, afirmou que quando ele e os amigos se reuniam para dançar e conversar no seu bairro, a polícia

mandava dispersar, não deixava que eles se reunissem, eles tinham que acatar essa ordem, pois, em caso de enfretamento eles seriam presos. A reunião ocorreu na Pastoral Afro no Pelourinho e reuniu cerca de setenta pessoas.

Como estava interessada no rap, em novembro de 2003, a Posse realizou uma festa no *Espaço Solar*, na Avenida Joana Angélica, para comemorar sete anos de movimento com diversas bandas. Às seis horas da tarde, entrou em cena a primeira banda de *rap*, os *raps* dessa noite versavam sobre os males da cidade de Salvador e os temas mais abordados foram a violência – a letra citava crimes ocorridos na periferia da cidade, denunciando que eles não são investigados pela polícia - e o preconceito racial.

O tom de revolta era entremeado pela alegria da resistência, a resistência da banda, do Movimento e dos próprios integrantes da banda que estavam ali falando sobre os problemas que os cercam e celebrando por estarem vivos para cantar e contar.

Cerca de cem pessoas estavam no salão, o espaço fica num sobrado e a festa foi realizada na parte de cima. O show começou e a platéia dançava em frente à banda, os homens simulavam um *empurra-empurra*, ombros com ombros, sem violência, nem saltos, devagar, em um ritmo cadenciado como se estivessem num ritual de celebração e esse corpo a corpo era uma forma de compartilhar com os amigos, sentimentos e estórias em comum. As mulheres que dançavam posicionavam-se mais ao fundo do palco, elas não participavam ativamente do *bloco do empurra*, mas, quando incitadas à participar da brincadeira, entravam na dança sem problemas.

Além dos participantes do *hip hop*, vários outros grupos juvenis se fizeram presentes como os *anarco-punks*; cabe destacar que no início do movimento, os *anarco-punks* compartilhavam o mesmo local de discussão e os mesmos espaços nas apresentações. Havia uma aproximação do hip hop, em Salvador, com o *movimento anarco-punk*, inclusive, conheci um grupo de rap, no qual, um dos *rappers* era do *movimento anarco-punk*.

Entretanto, no momento de definição e estabelecimento de um movimento organizado de *hip hop*, estabeleceu-se fronteiras que demarcaram quem era do *hip hop* e quem não era, atualmente, os *anarco-punks* são simpatizantes do movimento, e não mais participam das reuniões, nem das bandas de rap.

No ano de 2004, é visível uma maior divulgação do movimento hip hop em Salvador, matérias em jornais, inclusive em programas televisivos. No final do mês de outubro, em um Encontro de Estudantes ocorrido na Universidade Católica de Salvador, no *Campi* da Lapa, o *rapper* Thaíde participou como convidado. Era uma sexta-feira, e o dia estava destinado à discussão sobre o racismo e a exibição de elementos do movimento *hip hop*, no início da tarde, na área externa do *campi*, os *grafiteiros* já estavam de *spray* em punho e os desenhos começando a aparecer, no som das caixas tocava *black music*, e um grande burburinho no pátio da universidade. A grande atração da noite era o *rapper* e *VJ* (vídeo jôquei) da *MTV* Brasil, Thaíde. Aquela sexta-feira era atípica em Salvador, pois, no *campi* da Federação da mesma universidade, outro *rapper* estaria dando uma palestra patrocinada pelo CUCA/UNE (Circuito Universitário de Cultura e Arte da União Nacional dos Estudantes). Entre as duas palestras, escolhi a de Thaíde porque ele é um dos pioneiros do *hip hop* no Brasil e, além disso, apresenta o único programa dedicado ao *rap* em TV aberta no país.

Um dos organizadores do encontro foi um professor de Letras da UCSAL (Universidade Católica de Salvador) que possui uma história de contato com o movimento *hip hop* na Bahia, inclusive realizando um evento anual que consta de show e produção de um CD de *rap*, ele era o mediador da mesa redonda. O auditório do campus da Lapa estava lotado, inclusive, com a presença da imprensa, compunham a mesa redonda um poeta baiano e um professor da UNEB (Universidade do Estado da Bahia) do *campi* de Alagoinhas, porém, a atração principal era Thaíde que foi o último a falar.

Na sua fala, Thaíde destacou a desunião existente no *hip hop* de São Paulo, dizendo que lá não existia o respeito que ele percebia no *hip hop* da Bahia, para ele, o *hip hop* em São Paulo parece mais um campeonato mundial de pugilismo e concluiu: “*São Paulo ao ficar conhecida como a capital do hip hop ficou parada e se deslumbrou com a fama*”. Para o *rapper*, ao se organizar demais, em alguns lugares, o *hip hop* deixou de ser um movimento com propostas concretas para transformar-se em um produto, como se fosse uma cota na bolsa de valores, um produto que se reveste em dinheiro no *rap* e no *grafite*.

Thaíde afirmou que acredita no *hip hop* e que foi através dele que ele teve oportunidades de conhecer a vida, as coisas, as pessoas e de transformar-se. Quando disse que em São Paulo que viria para a Bahia, segundo ele, muitas pessoas pensaram que ele viria para o carnaval ou para ver o *axé*. Criticou a visão estereotipada que as pessoas possuem da Bahia, e afirmou que essas pessoas só estão interessadas na Bahia que passa na mídia.

Thaíde, ao falar sobre a negritude afirmou: “*nós não temos que ficar nos amargurando*” e disse saber que: “*Nós (os negros) somos a base de tudo, mas, que o sofrimento deveria ser devolvido com inteligência para eles (brancos)*”. O tema da mestiçagem também apareceu na fala de Thaíde, em particular, quando ele afirmou que, muitos acreditam que só são negros aqueles que possuem a cor da pele escura. Aqui, é interessante destacar quando o *rapper* afirma que, a negritude está no sangue e naquilo que a pessoa acredita.

Para Thaíde, a união é muito importante entre as pessoas que fazem o movimento *hip hop* e fez um clamor pela não acomodação: “*somos cientistas da guerra*”. Um outro ponto que cabe destaque é a ênfase que o *rapper* deu à educação, para ele, esse seria: “*nosso ponto fraco*”, assim, aliado à informação, a educação poderia ser um fator fundamental para uma mudança. Em seguida, falou sobre a intimidação e o preconceito, dizendo que, não seria um tapa na cara de um policial que os intimidaria.

Em seu discurso sobre a música, Thaíde lembrou de Luiz Gonzaga e de Patativa do Assaré, contando que eles juntavam as palavras, tal qual ele faz, e cantou um trecho da música *Triste Partida*. Rebateu as críticas que recebe sobre o programa que apresenta na *MTV*, dizendo que, grava discos e que está no nono disco da sua carreira e, antes de tudo, ele é um artista.

Sobre a violência urbana que, segundo ele, assola o país, afirmou que viu muita gente se meter em bobagem, e disse querer ver as suas filhas crescerem, assim prefere ser taxado de *bundão*²⁷, e estar vivo, do que revidar, partir para agressão. Para ele, a *molecada*, muitas vezes, ouve mais o *hip hop* do que o pai ou o professor, por isso, disse que é preciso que os *rappers* tenham mais responsabilidade nas mensagens que divulgam, *hip hop* deveria assumir uma postura mais responsável. Falando da sua estória de vida, afirmou que, possuía graves problemas de dicção e que foi através da música que ele conseguiu superar o problema.

Cantou um *rap* de sua autoria sobre a *pilantragem* e foi aplaudido de pé, a platéia estava embevecida pela capacidade de rima e a performance do *rapper*. Após cantar, Thaíde falou ainda sobre o preconceito e disse já ter sido vítima dele, citou o caso de L. - presente na platéia – integrante de uma banda de rap, do sul da Bahia, que tinha desabafado com ele sobre: o preconceito que sofre dentro do movimento *hip hop*, porque faz *rap* com banda e não com *DJ*.

Por fim, Thaíde novamente rebateu as críticas que sofreu e mandou um recado para aqueles que vaticinaram o seu fim, que falaram que ele “já era” - porque não gravava um *CD* há cinco anos – o rapper cantou ao vivo a música “*O caboclinho comum*” uma música inédita, que sairia no seu próximo *CD*. Depois disso, o clima foi de descontração, Thaíde coordenou um *free style* de *rappers* baianos e a platéia participava animada do espetáculo que se formou ali, quase que de repente. *Rappers* de várias posses da cidade entraram na disputa e

²⁷ Gíria que significa covarde.

as posturas combativas foram acionadas, mas, também, havia uma postura galhofeira, na qual, rappers mais velhos diziam literalmente aos mais novos que eles precisavam aprender muito para duelar à altura.

Por volta das vinte e duas e trinta, algumas bandas de *rap* começaram a se apresentar num pequeno palco montado no pátio da UCSAL, no bairro da Lapa e o clima de celebração prevaleceu na apresentação, novamente, as posturas no palco alternavam entre as mais vigorosas e guerreiras, com outras mais conciliadoras.

6.1.2 São Luís

Em São Luís, foram priorizadas as apresentações dos grupos de *rap* e Encontros Regionais de *Hip Hop*. Um encontro bastante interessante foi o promovido por uma ONG do Rio Grande do Sul, a Trocando Idéias, em janeiro de 2005, que obteve o patrocínio cultural da Petrobras. Há sete anos eles promovem esse evento, entretanto, somente em 2004 é que eles conseguiram levar o evento para fora de Porto Alegre, a cidade escolhida foi Recife. Em 2005, o evento foi levado para São Luís, Nova Iguaçu, Rondônia, Recife e Belém.

Em janeiro de 2005, o Trocando Idéias chegou em São Luis, com várias atividades ocorridas durante o final de semana. Na sexta-feira, foi montado um palco no Parque Bom Menino, no centro da cidade, para a apresentação de *DJs*, *b.boys* e *b.girls*. O evento foi bastante divulgado na mídia local, com reportagens na TV Mirante, afiliada da Rede Globo, além de outros veículos, em particular, as rádios.

O palco foi montado no Espaço Gdam, uma tradicional ONG que fica num espaço doado pela Prefeitura municipal, dentro do Parque Bom Menino, esse espaço é identificado como integrante do movimento negro e promove cursos de dança afro e capoeira, aos meninos e meninas da comunidade local. O palco possuía uma boa estrutura, com um som de boa

qualidade e com uma lona para o *b.boys* e as *b.girls* se apresentarem – quase um luxo, porque é rara essa preocupação com os dançarinos.

A idéia era de que os grupos locais que utilizam os elementos do *hip hop* se apresentassem, mas, isso foi feito na forma de batalha, os participantes não só mostram os seus trabalhos, mas, também, desafiam os outros a fazerem melhor.

A primeira batalha foi a de *DJs* entre um *DJ* de São Paulo e um de São Luís, mas não houve ganhador, pode-se dizer que foi apenas uma apresentação. O *DJ* de São Paulo colocou uma seqüência que ia de *hip hop* a *soul music*, enquanto, o *DJ* maranhense, do grupo de rap Clã Nordestino, tocou rap, mas, com colagens de reggae e bumba-meu-boi. O Clã-Nordestino convidou um famoso cantador de boi para participar de uma faixa do seu CD; na música trechos de bumba-meu-boi de matraca - sotaque tipicamente da ilha, que utiliza instrumentos de percussão como: pandeirões e matracas - o *rapper* e o cantador duelam. Cabe destacar que, assim como, o repentista, o cantador de boi faz rima de improviso e quanto maior o seu desempenho, maior a sua fama de bom cantador. Também, para o *rapper*, saber rimar bem é sinal de que ele é bom, essa habilidade é um fator que o distingue tanto de um iniciante, como de *rappers* experientes, portanto, rimar bem é uma qualidade almejada pelos *rappers*.

A apresentação do *DJ* maranhense entusiasmou a platéia que respondia com gritos e cantava os trechos de reggae e bumba-boi, inseridos pelo *DJ*, aprovando a ousadia daquelas colagens. A seqüência do maranhense era, nitidamente, diferente da apresentada pelo *DJ* paulista, o *DJ* maranhense enfatizou a influência das tradições locais na sua sonoridade, apesar de ter causado um certo espanto aos paulistas e gaúchos presentes. Mas, a platéia pareceu aprovar a mistura, o que me fez questionar se, em outro ambiente, com outro público, aquela ousadia seria possível.

Por volta das vinte horas, começou a batalha de *b.boys*, com a participação de dois jurados, um da *Zulu Nation* de São Paulo e, o outro, um *b.boy* maranhense, Bento que mora

em São Paulo e faz temporadas no exterior, ganhador de vários campeonatos nacionais. Segundo Bento, os critérios para identificar o ganhador seriam: o *trop rock*, o *foot work* e personalidade (aí se inclui, criatividade e a maneira de se apresentar). Entre os grupos de *b.boys* - que eram mais de vinte -, apenas duas *b.girls* se apresentaram, mas não houve batalha de *b.girls*, elas somente participaram. Uma delas, Luiza mora na periferia da cidade e ensaia três vezes por semana no Clube Militar do bairro, das 19:00 às 21:00. Entrou no grupo de *b.boys* por influência do namorado, ela ia acompanhá-lo e um dia resolveu aprender a dançar.

Cobrindo o evento, estava a revista *Rap Brasil*. A batalha começou e eram em média vinte *b.boys*, os *Djs* colocavam a seqüência e cada um tinha que fazer a sua apresentação, levando em consideração os critérios exigidos pelos julgadores. O público estava bem próximo ao palco e acompanhava, dançando e torcendo na apresentação dos *b.boys*. Uma cena que misturava energia e vigor.

Uma *rapper* de São Paulo, Nanda elogiou a qualidade dos *b.boys* que participavam da batalha e cantou um rap dedicado para as *b.girls*, o rap falava sobre a luta das mulheres contra o preconceito e, também, a participação das mulheres no *hip hop*. Como em outros lugares, o *hip hop* nesse dia possuía uma face masculina, entretanto, os homens levaram suas esposas, filhos e namoradas. Se há uma particularidade no movimento *hip hop* em São Luís, pode-se destacar a participação da família, nos shows, percebi, diversas vezes, a existência de um núcleo familiar, o *b.boy* ou o *rapper* chega para se apresentar trazendo consigo a esposa e os filhos.

Também cabe destacar que, as mulheres que estavam no evento participam do movimento como articuladoras das posses, e em cargos como secretárias, professoras de *break* para outras meninas. Naquela noite, algumas delas deixaram os filhos pequenos aos cuidados das colegas e subiram ao palco para dançar.

6.1.3 Vitória da Conquista

“Morte aos brancos”.

“Respeito aos brancos, sou branco e condeno a intolerância racial dentro do movimento”.

“Índio tem lá cultura? Aonde?”.

O terceiro encontro baiano de *hip hop* aconteceu em julho de 2004, várias reuniões preparatórias foram realizadas, em Salvador e em Vitória da Conquista. Estive presente em uma das reuniões, a última realizada em Salvador com os membros da Rede de *Hip Hop* local, durante a reunião dois grupos de *raps* foram cogitados para participar do encontro, o DMN de São Paulo e o Clã Nordestino do Maranhão. Em votação direta os participantes deram prioridade ao Clã Nordestino alegando que era um grupo de rap do Nordeste e, além disso, participavam ativamente do Movimento *Hip Hop* nacional. Um dos líderes do Movimento em Salvador afirmou não gostar da postura do grupo do Maranhão com relação ao movimento em Salvador, para ele, os *rappers* maranhenses os tratavam como *meninos*, queriam dar conselhos e se colocavam em uma posição de superioridade. Outro líder do movimento, do bairro de Itinga, considerava que por este motivo, seria importante a participação do Clã Nordestino e que, durante o encontro, eles teriam a chance de saber qual a real posição do Clã Nordestino com relação ao movimento.

O III Encontro aconteceu na cidade de Vitória da Conquista, no Centro de Cultura, os encontros anteriores aconteceram em Itapetinga, sendo que, as duas edições anteriores foram realizadas no ano de 2003. A organização do encontro ficou a cargo do movimento de Vitória da Conquista, juntamente com a Rede *Hip Hop* de Salvador. Uma das organizadoras do encontro, em Vitória da Conquista, foi integrante do MNU (Movimento Negro Unificado) de Volta Redonda, no Rio de Janeiro, é militante do *hip hop* na cidade e possui um trânsito com diversos órgãos da administração municipal. Isso viabilizou o apoio da prefeitura da cidade e

de empresas locais, do Movimento Sem Terra, de alguns sindicados, de um Deputado federal do Partido dos Trabalhadores, dos Correios e da Fundação Palmares, que financiou cinco passagens aéreas.

Após a apresentação dos convidados, foi lido o regulamento do encontro que constava de normas de conduta – a leitura do regulamento ficou a cargo de um integrante do Movimento *hip hop* de Vitória da Conquista. O primeiro item afirmava que era, terminantemente, proibido o uso de drogas e o uso de armas (branca ou de fogo), caso alguém fosse pego portando armas seria excluído do encontro. Solicitou também, a moderação no consumo de álcool e a pontualidade, sendo ainda, proibido estar fora das atividades do encontro, enfatizando que eles não estavam ali para fazer turismo. Conversas paralelas, também, não eram bem vistas. O regulamento também mencionava regras para o uso de camisinha; “*se usar jogar fora*”. O regulamento foi lido com tal veemência, que o militante de Vitória da Conquista elevou a voz, a tal ponto que, no final, já estava em gritos. Essa atitude causou um mal-estar na platéia que ensaiou um desacordo – com sonoras vaias-, mas, não foi adiante, devido à intervenção de outros representantes para que se desse continuidade à agenda.

A leitura do regulamento foi algo que me causou espanto, tanto por alguns preceitos contidos, de forte cunho moralizante, mas, acima de tudo pelo tom enfático, beirando a intransigência - seja na proibição ao uso de drogas ou, ainda, na preocupação com a vida sexual do participante (uso da camisinha). Podemos considerar que, todo regulamento é impositivo, o que a princípio não nos causa estranheza, mas, a todo o momento, inclusive durante as atividades, o regulamento era lembrado, principalmente, no primeiro dia do encontro. A qualquer conversa paralela, os organizadores locais solicitavam silêncio, as palestras se estenderam e o horário previsto para o almoço atrasou, o que fez com que muitas pessoas comprassem pequenos lanches como: pipoca e batata frita - vendidos na porta do

local do evento. Mas, no regulamento havia um item que proibia a entrada, de qualquer tipo, de comida no auditório e quando alguém entrava com um saquinho qualquer e abria para comer era chamado à atenção. Esse fato ocasionou um grande número de pessoas fora do auditório, em grande maioria, para comer um lanche, ir ao banheiro ou fumar. Porém, não participar das atividades, também, era proibido, então, dentro do auditório a organização local solicitava que as pessoas entrassem. Como se pode notar o regulamento possuía itens bastante rígidos, o que casou na platéia várias reações, seja através de caras de espanto e de descontentando, até alguns comentários como: “*sai daí*”, “*que cara chato*” e “*já sei*”.

Um tema recorrente no Encontro foi a questão da identidade, em particular, da identidade afro-descendente e indígena, uma questão que perpassou todo o evento, o que pôde ser notado nas falas dos participantes.

Isso foi bastante explorado pelos políticos, pois, quando se pronunciaram, autodefiniam-se como negros ou como participantes ativos da causa negra. O primeiro político a mencionar o tema foi o prefeito da cidade, ele se definiu como afro-descendente e enfatizou a força da juventude que, inserida nos movimentos sociais, estaria preparando uma nova revolução. Afirmou que a prefeitura, na sua administração, seria um espaço de apoio para a afirmação de identidades (índios, afros-descendentes, etc). O segundo político a se pronunciar foi um deputado federal, do Partido dos Trabalhadores, que não precisou se auto-atribuir como negro – em grande parte, porque é reconhecido como tal, através da sua inserção no movimento negro na Bahia. Em sua fala, vinculou o *hip hop* com a causa negra, e disse que o MNU (Movimento Negro Unificado) não conseguiu chegar às comunidades remanescentes de quilombo, mas, o Movimento *Hip Hop* através dos seus elementos, conseguiu se inserir e passar a sua mensagem. Também reafirmou que o *hip hop* é um importante auxiliar na luta contra o racismo, destacou ainda que, a grande revolução acontecerá quando o negro se assumir como afro-descendente. A fala do deputado enfatizou a

participação política dos negros, acusando a elite do país de não criar um país democrático ao excluir o negro. Na sua concepção, deveria haver cotas para negros no trabalho e na escola e que isso seria apenas uma reparação pelas perdas materiais, identitárias e religiosas que os negros sofreram. Destacou, ainda, a importância da cultura, que para ele, possui um poder transformador e não pode ser manipulada pela elite, mas, essa transformação só poderia ser alcançada pela via política, e clamou: *O povo negro no poder.*

Na apresentação das delegações, de início, nas falas dos participantes já se notava problemas com a questão da identidade, um representante de uma posse de Itinga (Lauro de Freitas) ao apresentar os grupos de rap da sua delegação afirmou não gostar do seu nome – ele foi chamado ao palco pelo seu nome de batismo -, que segundo ele, era de origem portuguesa. Disse que não gosta desse nome, porque segundo ele, ele não era português e afirmou pretender trocar de nome para um nome africano – que é o nome que ele se autodenomina e que gosta de ser chamado. Esse foi o primeiro desacordo em relação a nomes, apelidos e pertencimento étnico, temas que foram recorrentes e não se restringiram às palestras, escapuliram e ressurgiram em outros espaços, no alojamento, na quadra dos shows de rap, etc.

Os grupos de *rap* de São Luís (MA) e de São Paulo, Clã Nordestino e DMN foram convidados para o Encontro. Também, em suas falas, o tema da vinculação do movimento *hip hop* com o movimento negro foi destacado. O *rapper* maranhense falou sobre o início do movimento *hip hop* no Maranhão, que data deste 1989, e na época só existia, segundo ele, o movimento negro tradicional. A principal organização negra no estado era o CCN (Centro de Cultura Negra), que possuía uma estética que, segundo ele, não atraía a juventude. Para ele, a juventude que o CCN não conseguia atingir estava participando ou de gangues de pichação, em São Luís (MA) ou entrando para uma organização partidária. Na sua fala, o *rapper* pediu desculpas a quem participa de alguma organização partidária, porque considerava que, esse era um dos primeiros passos para o processo de embranquecimento. Para ele, o movimento

hip hop veio cobrir uma grande lacuna no processo de organização da juventude, foi o único movimento social que conseguiu seduzir e encantar os jovens: nas prisões, os soldados do tráfico, o jovem negro analfabeto, senão por toda a vida, mas por um tempo.

Relembrou da criação do movimento *hip hop* no Maranhão, a estratégia utilizada por eles foi colidir com o movimento negro existente no Estado, atualmente, diz reconhecer a importância do movimento negro no Maranhão, mas, aquele período foi de auto-afirmação.

A relação do movimento *hip hop* com o movimento negro no Maranhão é bastante interessante, conforme relato a seguir:

O CCN existia há muito tempo, mas a gente nasceu e com Malcom X nós somos mais f..., me arrependo e de público, sempre faço isso lá no Maranhão, até os camaradas do movimento negro lá do Maranhão, C e M. falam: “Tu mudastes”! Eu não mudei, a gente está amadurecendo, como diria minha amiga DB a gente tem juventude acumulada, tá entendendo? Fomos para a televisão, a TVE, botei dois camaradas copiando o movimento dos *black panthers* e falei o seguinte: “O Movimento Negro maranhense tem criar vergonha, esse negócio de juntar três mil para bater tambor e não consegui juntar nem dez para uma passeata é uma vergonha! Esse Centro de Cultura Negra tem que criar vergonha na cara”. Eu falei isso na televisão, fui para casa me sentindo tudo, quando na verdade, eu fiz um grande desserviço para a causa negra, na minha opinião, agora com esse acúmulo de juventude que a gente tem hoje.

Sobre as contradições e tensionamentos entre o movimento negro e o movimento *hip hop*, ele afirma:

O Movimento Negro não conseguiu absorver essa juventude negra que estava à margem de todo o processo. O Movimento *hip hop* chega para preencher essa lacuna, e tem como papel reconhecer que existe uma luta lá atrás e reconhecer esses jovens, agora, com o pensamento do movimento negro que é bastante negro, temos que ter um programa de juventude para a juventude negra. De fato, o princípio do *griots* reconhece que nós temos que tomar benção para a rapaziada mais velha, mas algumas coisas atrapalham a nossa relação, a ponto de alguns camaradas dizerem assim: “Movimento negro não tem nada a ver com movimento *hip hop*”. E eu já ouvi isso das duas partes, do movimento negro tradicional e do movimento *hip hop*, mas não temos que ficar dizendo que foi só do movimento *hip hop* porque isso não é verdade. Nós ouvimos: “Você vai ter que vir para dentro da minha organização senão não é movimento negro”. Isso está errado, ao mesmo tempo, se disséssemos vamos romper como o movimento negro porque o movimento negro não tem nada para nós, isso também está errado.

O *rapper*, também, falou sobre as organizações de movimento *hip hop* e a sua identificação com o movimento negro, o relato a seguir é bastante rico:

Na verdade, eu não vou falar que todas as organizações de movimento hip hop são organizações de movimento negro, porque conheço organizações de hip hop que não tem esse princípio. Se vocês derem um balão pelo Brasil igual nós demos, iremos descobrir que nem todas as organizações são: nem politizadas, nem socialistas, nem pan-africanistas e nem tem esse discurso racial e algumas organizações são posses que não tem discurso político nenhum e estão reunidas ali para fazerem o seu repente.

A relação do movimento *hip hop* - que é um movimento de rua - com os intelectuais, especialmente, os intelectuais negros, também foi tema do relato do maranhense que disse estar preocupado com os caminhos que o movimento negro está tomando dentro do movimento *hip hop*. Ele critica grande parte do movimento *hip hop* que se encontra atrelado ao “achismo”, que não estudam e rejeitam os intelectuais negros:

(...) Aos camaradas que fizeram opção de ser intelectuais negros, são necessários intelectuais negros, são eles que de certa forma estão escrevendo e rompendo com essa visão branca da academia, e nós temos uma rejeição: esse cara aí, esse maluco aí, com essa roupinha aí, é um boy.

O MC maranhense foi o primeiro a comentar sobre a fala da platéia, a que bradou morte aos brancos, assim como, sobre o pronunciamento do *rapper* da cidade de Alagoinhas, que se identificou como branco. Cobrou uma atitude, de reconhecimento, por parte dos brancos, que estão no movimento *hip hop*, dos erros que os seus antepassados cometeram com o povo negro. E que, somente, com o reconhecimento da necessidade de uma reparação, os brancos seriam aliados do movimento. Por fim, o MC maranhense falou sobre o projeto político do *hip hop*, que está sendo organizado nacionalmente, através do MHHOB (Movimento Hip Hop Organizado do Brasil), do qual o movimento *hip hop* maranhense participa²⁸, reafirmando a idéia do movimento *hip hop* como um movimento social de cunho reivindicativo e político, mas não partidário.

²⁸ Essa organização, o MHHOB (Movimento Hip Hop Organizado do Brasil) agrega mais de 18 estados brasileiros de Norte a Sul do país e foi gestado durante a realização do Fórum Mundial em 1999 em Porto Alegre (RS). Atualmente, o MHHOB está em fase de discussão com os estados que participam e organizando a eleição

Um dos *rappers* do grupo de rap DMN de São Paulo, falou da importância de um espaço para reflexão que esteja além da arte, para ele, faltava um espaço para o Nordeste do país desenvolver algo novo, que filosoficamente ainda não existe no *hip hop*, uma forma específica de trabalho no *hip hop* e considerou que um dos trabalhos que o *hip hop* deve realizar é o combate ao racismo. Em sua fala, ele fez um chamado ao jovem morador da periferia e da favela, utilizando o termo: pretos e pretas, que para serem independentes eles devem possuir o controle daquilo que produzem.

Falou de sua experiência como *hip hopper* e da primeira geração do movimento, do qual faz parte, para ele, a segunda geração não se importa mais com o que o opressor vai pensar sobre o estilo das suas roupas e dos cabelos. O *hip hop* teria construído seu espaço nos bailes, como um espaço legítimo para resguardar e transmitir as sabedorias do povo negro e os bailes negros em São Paulo, resgataram a ancestralidade através da música.

Um tema polêmico, que suscitou reações de desacordos na platéia, aconteceu quando o *rapper* falou que a invasão do *hip hop* no espaço rural era uma *porcaria*, porque não se pode fazer o *hip hop* como se faz em São Paulo. Para ele, deve-se trabalhar com elementos locais e não se apropriar de elementos que não fazem parte da sua comunidade. Segundo ele, a cultura de preto é cultura em qualquer parte do mundo e que ao aproximar-se de determinado gênero negro, isso já valeria (poderia ser tanto o Snoop Doggy Dog – rapper norte-americano - ou os tambores de percussão).

Antes do almoço, aconteceu a apresentação musical com coro, percussão e dança, de um grupo de crianças que participam de um projeto social, financiado pela prefeitura da cidade, o Programa Conquista Criança. A apresentação constou de capoeira, dança e

da diretoria e o local para a sede. O MHHOB participou do encontro realizado em 2004 com o Presidente da República do Brasil, Lula, em Brasília, reivindicando apoio do governo, através de patrocínio, para os projetos encampados pelo movimento hip hop, vale destacar que o MHHOB não engloba todo o movimento hip hop nacional e é mais uma organização, entre outras representativas do movimento espalhadas pelo Brasil.

percussão afro, inspirada no Olodum, e um coral de crianças que cantou músicas do Ilê-Ayê. Os participantes do encontro dançaram ao som da apresentação das crianças e ao meu lado algumas pessoas gritavam: “*isso é da Bahia*”, “*a Bahia é isso, molejo*”. Durante a apresentação do coral, a música Pérola Negra do Ilê Ayê tinha na sua coreografia uma clara inspiração na versão de Daniela Mercury, isso não passou despercebido e alguns comentários contrários surgiram.

Durante o encontro o tema da africanidade e da identidade negra foi tema de várias discussões. Palestras de militantes do movimento negro, do CEAFFRO²⁹ e do MNU, destacaram a identidade negra na diáspora, sendo importante a ressalva que os militantes são intelectuais negros, mestrandos e possuem um conhecimento de autores como Gilroy, Hall e Apiah. Mas, contrapõem-se aos teóricos, em particular, àqueles que afirmam que não existe raça. Lembraram da condição de ser militantes negros, de sofrerem preconceito racial, em um país que se gabava de não possuir racismo, falaram, ainda, da acusação que o movimento negro no Brasil sofreu: o de ser uma cópia do modelo americano. Um outro ponto tocado foi a relação do movimento negro tradicional – marxista - e o novo movimento negro, e como este último, acredita que tanto a dança, como a música são elementos revolucionários.

A história do Brasil também é posta em suspenso, através da comparação entre a vinda dos povos africanos para o Brasil, em comparação com a dos povos europeus, na visão dos militantes os primeiros vieram em posição claramente inferior se comparados aos segundos, os africanos foram retirados do seu núcleo familiar, enquanto aos europeus teria sido garantidas terra e passagem para toda a família. O sistema de cotas também foi bastante comentado durante o encontro, e aprovação das cotas para negros, na Universidade Federal da Bahia, foi tida como uma vitória da luta do movimento negro, uma demonstração da sua força.

²⁹ É um programa de educação e profissionalização para igualdade racial e de gênero do CEAO /UFBA.

Na mesa redonda, intitulada *Africanidade, Identidade e Juventude Negra*, foi convidado um representante de um remanescente de quilombo existente em Vitória da Conquista, a comunidade de Boqueirão. No entanto, esqueceram de chamá-lo para compor a mesa, uma das organizadoras do evento desculpou-se pela gafe. O Sr. A. apresentou-se e despediu-se, ao mesmo tempo, disse que a comunidade quilombola era longe e eles já tinham saído desde o dia anterior e que, portanto, não poderiam ficar mais uma noite fora de casa. O esquecimento da chamada ao debate do representante da comunidade de Boqueirão foi bastante instigante, na medida em que, o rapper paulista falava sobre a inserção do movimento *hip hop* nessas comunidades e de como isso está sendo feito. Para mim, esse esquecimento pode ser indicativo, na medida em que, se pode questionar se a presença dos moradores de remanescentes de quilombo não foi apenas alegórica, servindo como estratégia política, mas, efetivamente, ela não estaria inserida na agenda do movimento. Para a platéia, isso não foi notado ou, pelo menos, manifestações contrárias não aconteceram, não se ouviu nenhum coro na platéia ou comentários, após a mesa, que lamentassem o ocorrido. O que não quer dizer que comentários, sobre isso não existiram, apenas afirmo que, se ocorreram, foram bastante discretas, conversei com muitas pessoas sobre o encontro e nada sobre esse fato foi comentado.

O *rapper* de Salvador, Agostinho ao falar sobre a questão da identidade no movimento considera que o *hip hop* está ligado à questão étnica, afirmando que só se identifica com o *hip hop* àquele que sofre opressão econômica e social.

À noite, aconteceu um show com as bandas de *raps* participantes do encontro, além das bandas Clã Nordestino e DMN. A presença dos participantes do encontro foi grande, mas, não havia pessoas de fora do encontro e se haviam moradores de Vitória da Conquista estavam em pequeno número, o show era aberto à comunidade, gratuito e o local de fácil acesso. O que pode ter prejudicado a lotação foi o tempo que estava bastante frio - uns 16

graus, acompanhado de um pequeno e insistente chuvisco que durou a noite toda. As letras, em geral, colocaram em pauta o discurso étnico-racial e a sua especificidade no país, a opressão do negro da periferia e a violência contra o negro nas suas facetas diversas, que vão desde a violência policial à falta de acesso à saúde, por exemplo. O show terminou às quatro da manhã, e já na madrugada entraram no palco as bandas mais esperadas, o Clã Nordestino e o DMN, respectivamente de São Luís e São Paulo. A profissionalização dos dois grupos é incontestável, sendo que o DMN é mais experiente e foi um dos primeiros a estourar na década de 1990, em São Paulo, o público esperou até o final e acompanhou o som dos grupos debaixo de frio e chuva. As letras das músicas eram conhecidas e o coro acompanhava todas as letras, apesar do cansaço, a platéia não desanimou, e no palco o Clã Nordestino com um CD chamado Peste Negra, no qual, além do discurso que exalta o poder para os pretos e pobres da periferia, ao mesmo tempo, repudia a burguesia, mostrou elementos sonoros do reggae maranhense e jamaicano, além do bumba-meu-boi, conseguindo misturar bem esses elementos com a base da música *soul* e *funk*.

No outro dia, o tema étnico também apareceu no depoimento de uma integrante da delegação de Salvador, Yíá falou no palco que se sentiu discriminada quando um rapaz a questionou se índio tem cultura. Em outros momentos, o apelido de um integrante de uma posse da cidade de Alagoinhas foi alvo de crítica novamente, assim como, a posição de um integrante dessa mesma cidade, que se auto-identificou como branco. Um integrante do MNU, afirmou que estava ali para defender os interesses dos negros, pois, os brancos possuem os aparatos do Estado e não precisam de defesa.

Outros conflitos foram explicitados na plenária final – na qual foi realizada uma avaliação do encontro -. Muitas críticas surgiram e discutiram a relevância que a discussão política teve sobre os elementos lúdicos, ou seja, os elementos de arte do movimento hip hop. Uma das críticas mais contundentes foi feita por uma militante de Salvador, Nanã disse que os

grafiteiros foram preteridos durante o evento, eles só tiveram um muro escondido para grafitar e a oficina não foi realizada a contento. Para ela, dos elementos do hip hop, o grafite é o mais perene, porque na periferia você pode não ter dinheiro para comprar o CD de *rap*, mas os muros grafitados sempre estão lá, é o que há de mais direto na comunicação do movimento. Um dos grafiteiros de Salvador, reclamou bastante sobre a posição que o grafiteiro possuía dentro do movimento, disse que não houve apoio e que a coordenação do encontro comprou apenas dez latas de *sprays*, que mal dão para fazer um esboço, quanto mais um grafite. Criticou bastante a coordenação, afirmando que o tratamento dados aos *rappers* e *DJs* foi bem melhor, posto que, foi contratado uma boa aparelhagem de som, mas, assim como em outros encontros, os grafiteiros foram discriminados.

O encontro foi bastante rico e serviu para se colocar em suspenso alguns pressupostos iniciais, além de servir para a consideração de alguns temas relevantes para a pesquisa, no que diz respeito, à questão da identidade e à discussão acerca da relação étnico-racial, dentro do movimento. Bem como, a conformação dos elementos (*rap*, *Dj*, *break* e *grafite*) dentro do movimento e suas fissuras.

6.1.4 Rio de Janeiro

O premio Hutuz ocorre todo ano na cidade do Rio de Janeiro, e participei da edição de 2004, em novembro. O tema daquele ano foi o supermercado de *hip hop*, o evento acontece durante uma semana e possui batalhas de *break*, *Djs*, *Mc's*, os participantes são, predominantemente, do Rio de Janeiro e de São Paulo e aconteceu no Armazém 5, no Cais do Porto. O basquete de rua é uma novidade no *hip hop* e os organizadores do evento acreditam que o *hip hop* é o som que embala o basquete de rua, inclusive, a CUFA pretende incluir o basquete de rua como um novo elemento no hip hop. Assim, foi criado o Basquete de Rua Hutuz, composto por um campeonato com várias equipes, entre os dias 12 e 15 de novembro.

Os grafites foram expostos durante o *Hutuz Rap Festival*, além de uma intervenção de grafite, aconteceu no Armazém 5, a participação especial de um grafiteiro nova-iorquino da velha geração, Daze. Além do prêmio, o grande chamariz do evento é *Hutuz Rap Festival* que tinha dois palcos, o primeiro para os grupos menos conhecidos, e no palco 2, as atrações eram rappers de renome nacional como Racionais MC's Helião e Negra Li, Da Guedes, Gog e a Família, MV Bill e outros. Os ingressos para cada dia custavam cinco reais e o passaporte, com direito a todos os eventos, custava dezoito reais. Como atividades extensivas, mostras de filmes no Festival de Cinema *Hip Hop* e o Seminário Hutuz que ocorreu entre os dias 9 e 11 de novembro.

O Hutuz é o principal evento de *hip hop* no Brasil, e é impressionante a participação do público, todos os dias havia um grande quorum, nem se comparando, em número de participantes, com os eventos de *hip hop* que acontecem em São Luis e Salvador. O público, em sua maioria, é do *hip hop*, mas há uma grande participação de simpatizantes, pessoas que escutam *rap*, mas, também, outros estilos musicais,; universitários; entre outros. É um público misto que o Hutuz consegue alcançar, o que torna o evento interessante para a troca de informações e consegue transformar o Rio de Janeiro, durante aquele período, na capital do *hip hop* do Brasil.

No Seminário *Estética, Conceito e Consumo*, ocorrido no Centro Cultural Banco do Brasil, falaram a *rapper* Nega Gizza, o cineasta Jefferson D, o grafiteiro norte-americano Daze e a pesquisadora Silvia Ramos como mediadora. Em determinado momento, Daze disse que o grafite era uma arte de rua, que eles faziam nos trens de Nova Iorque e que depois foi sendo engavetado em uma galeria. Ele disse não recriminar isso, porque é interessante poder ganhar dinheiro da sua arte, mas, que não pode deixar se levar somente por isso. Mas, vê como um movimento irreversível. Tanto a Nega Gizza como Jefferson D. concordaram que, o mercado absorve as manifestações culturais, mas, defendem a criação de um mercado

cultural negro, no qual os negros que produzem também possam dirigir suas carreiras e conseguir dividendos com isso.

O discurso do evento circulou por essa temática, há que se ter um controle no que se produz, para os produtores não serem expropriados. A reflexão foi instigadora para que grafiteiros, *MCs*, *Djs* pensassem na criação de um universo *hip hop* que possua um viés de transformação social e não somente uma mercadoria. O tema subliminar durante o evento foi a profissionalização, para que aqueles que produzem *hip hop* possam viver da sua arte. Um tema que começa a aparecer no movimento *hip hop* de Salvador e São Luis, a dicotomia entre o artista e o militante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gilroy (2001) fala-nos de uma *política da transfiguração* que dá ênfase ao aparecimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos, tanto no domínio da comunidade racial de resistência, como entre os opressores do passado *versus* esse grupo. Para ele, a *política da transfiguração* aponta para a formação de uma comunidade de solidariedade e necessidades que só se torna audível através da música, e palpável através da reprodução cultural e das relações sociais. Essa política seria uma contracultura, com o poder de reconstruir sua própria genealogia intelectual, moral e crítica, além de revelar as fissuras ocultas no conceito de modernidade. A *política de transfiguração*, segundo Gilroy, não aceita a tese de que a política é um domínio separado da arte e lança o olhar hermenêutico para o dramático, o mimético e o performativo. Para o autor, as expressões culturais da contracultura, que essas músicas nos permitem mapear, deve ser vista como um discurso filosófico que rejeita a separação moderna ocidental entre a estética e a ética; e entre a política e a cultura.

A opção de viver da arte e a contradição entre o se assumir artista e, ao mesmo tempo militante, muitas vezes é percebida como um problema para os integrantes do *hip hop*. As entrevistadas mostram que os *rappers* assumiram a sua posição de militantes, mas, ao mesmo tempo, desejam seguir uma carreira artística. Eles assumem que a conciliação entre a militância e a profissionalização é difícil, e que caso consigam estabelecer uma carreira, *viver de hip hop*, a militância seria diferente da atual:

Pois é. Então se a gente não adquirir o hábito de encarar o hip hop com uma perspectiva profissional, e que essa profissionalização gerasse renda, e recursos para investir no próprio projeto, a gente acabava sendo engolido pelas pressões da vida pragmática, sabe? Você precisa estudar, mas, ao mesmo tempo você precisa trabalhar. E você precisa “correr atrás do seu” porque de repente você junta com uma figura, e aí ela já tá grávida. E a pressão da família é grande. “Porque você é o único filho da casa homem”. “Você tem que dar conta”. “E esse negócio do hip hop não leva a nada”. “Esse negócio do hip hop não dá dinheiro, não dá futuro, é coisa de maluco”. Sabe como é. Essas expressões que rolam. Hoje menos, mas ainda tem muito, o que tirou muitos membros do movimento, muitos, muitos. Ser militante é muito complicado. Sempre foi e ainda é muito complicado. É muito difícil ser

militante porque, por exemplo: até hoje..., - hoje estamos em 2005- a minha banda que surgiu antes de existir o movimento articulado, a banda tem 11 anos, vai fazer 12 e até hoje, velho, a banda... o hip hop não paga as minhas contas. Não me sustenta. É claro que hoje você já adquiriu um nome, uma projeção. Já dá para ter algum recurso. “Um aqui outro ali”. Através de palestras que a gente faz em escolas particulares, alguns projetos e tal. Mas não paga ainda a perspectiva profissional. Sobreviver de música, que é meu objetivo principal, sobreviver de música, trabalho profissional com a banda (nome da banda), pelo que parece, tá distante. Sabe? As pessoas contratam, chamam a banda pra tocar, e pra pagar um cachê é complicadíssimo. (Agostinho, rapper)

Não, eu não quero, não necessariamente viver de rap, seria legal. Mas eu quero apenas ter, não sinto preso ao, até a maneira de eu escrever, de eu meexpressar como filósofo e poeta eu quero mesmo ter o direito, de apartir do momento que eu não incomode ninguém, que eu não interfira na liberdade, da própria pessoa que eu tenha o direito de ser vagabundo. De curtir a brisa, nesse rap também, em um momento eu falo disso também, que é “que nem Zeca Pagodinho, deixo a vida me levar, pode crer, de preferência o que eu não quero é me estressar” É, então não acho que, por mais que o mundo me cobre isso, atual, eu não acho que eu necessite, pra me afirmar enquanto pessoa de uma tendência de comportamento totalmente objetiva, que eu tenha que a todo momento, tenha que explicar os meus gostos. Porque que eu estou fazendo isso aqui? Quem é você? Você é o que? Você é homossexual? Você é hetero? Você é bi? Você é transexual? Você fuma maconha? Você não fuma? Isso me incomoda muito, então eu luto, eu necessito, quebrar o pau, quebrar o barraco, pra expressar a minha liberdade, e nesse sentido é que eu falo assim, se um dia eu quero conquistar meios tanto intelectuais abstratos quanto político econômico, pra me ter meu cantinho e escrever meus livros, escrever meus poemas e não quero que ninguém me cobre que eu seja um educador, porque eu faço educação de uma maneira muito espontânea. (José, rapper)

É muito difícil ser militante, eu mesmo, sempre acordo e penso, tenho que matar mais dois leões hoje e amanhã e amanhã. Era mais fácil cuidar da minha vidinha aí, sabe? Não tá nem aí pras coisas que vejo e acho errado. Eu podia tá fazendo meus desenhos, indo para a escola e curtindo com os colegas. Mas eu acho, assim, que tudo pode ser diferente, quero ser alguém, mas não quero esquecer dos meus irmãos, vizinhos, não dá pô. Eu não posso me esquecer... (Nego, rapper).

Evidenciou-se ao longo do trabalho que, na construção identitária do artista/ militante do *hip hop*, elabora-se uma separação conceitual entre *cultura hip hop* e *movimento hip hop* e é através dessa conceituação que os atores realizam uma tentativa de estabelecimento de fronteiras que o distingue dos *Outros*. Essa diferenciação atua também como um elemento hierarquizador, pois, mesmo aqueles que fazem *rap* e trabalham com elementos do *hip hop*, não são necessariamente considerados do movimento. A elaboração dos conceitos *cultura* e *movimento hip hop* é uma tentativa dos integrantes do movimento de dar conta das ambigüidades que cercam o *rapper*. Assim, quando ele afirma que faz *movimento hip hop*, ele está dizendo que faz um *rap* com intenção político-pedagógico, isto é, um rap que através da

sua narrativa pretende *conscientizar* e contribuir para a transformação da realidade que os cerca. A criação dessas categorias é crucial, e tornou possível a convivência entre as diversas tendências do movimento *hip hop*³⁰, as divergências que surgiram sobre: o que era de fato *hip hop*, levou-os a arquitetar uma forma de lidar com esse problema. A opção foi o não-confronto, ao caracterizar uma determinada música como sendo *rap*, mesmo não possuindo características como conteúdo político, eles a colocam na posição de *cultura hip hop*. Dessa forma, a música não perde a sua autenticidade, pois é categorizada como sendo *hip hop* também, mas, assentada sobre uma outra ordem. De outra maneira, a nomeação de uma música *rap* como sendo *movimento hip hop*, eleva essa música a uma categoria privilegiada, sendo possuidora de elementos que o grupo identifica como *ideal*.

Essa estratégia é utilizada em vários momentos, já citamos no decorrer da pesquisa que, o *movimento hip hop* é constituído de quatro elementos (*DJ, rap, break e grafite*), mas, vários grupos fazem rap sem o elemento *DJ*, a justificativa dos entrevistados foi a dificuldade de se encontrar um *DJ* de *hip hop*, além do acesso aos equipamentos, um impeditivo para jovens de poucos recursos econômicos. O *rap* com banda, apesar de não ser uma característica exclusiva da Bahia, é mais visto aqui do que em outros lugares. Vale ressaltar outra especificidade, várias bandas de *rap*, existiam como banda, mas, dedicavam-se a outros estilos musicais como: o *rock* ou mesmo o pagode. As bandas dedicadas exclusivamente ao rap, também, citaram influências das bandas de *rock*, pois, no início tocavam com integrantes de banda de *rock*, se apresentavam em locais que possuíam um público de *rock*, em um dos trechos da entrevista um *DJ* fala sobre essa aproximação:

Na verdade o primeiro show da nossa banda, o primeiro show de rap na Bahia, foi feito com banda de rock, com um público de rock, nos locais do rock.(...) O grande problema é a dificuldade que se tem, porque antes era mais fácil tocar de banda do que tocar de outra forma, não tinha DJ, a gente só tinha instrumento e tal. (Paulo, DJ).

³⁰ Já assinalamos que não há um movimento hip hop único, mas várias tendências. E apesar da filosofia do movimento ser convergente, mesmo entre posses dissidentes, não se pode afirmar que é homogênea.

Pode-se questionar: De que maneira uma música feita sem um dos elementos pode ser considerada *rap*, se um dos argumentos dos militantes é que há de se ter obrigatoriamente os quatro elementos? Para dar conta dessa contradição, novamente, a separação entre *cultura* e *movimento hip hop* é acionada. Para aqueles que possuem uma história de militância essa *obrigatoriedade* é diluída, de tal forma que a não utilização dos quatro elementos não é significativa. O mesmo não acontece com os grupos que possuem um posicionamento mais independente, isto é, fazem *rap*, mas não se acham na obrigação de militarem no movimento; esses reclamam da discriminação que sofrem por não possuírem os quatro elementos, ou mesmo, não estarem seguindo uma postura considerada *ideal* para um participante do movimento.

A ambigüidade contida nas músicas e nos depoimentos dos *rappers* sobre a etnicidade, pode ser vista na tentativa de ruptura com idéias correntes no senso comum. O uso de noções acadêmicas sobre etnicidade, demonstra a extensão que discurso intelectual, em particular, a emergência de autores negros, tem tomado dentro do movimento *hip hop*. E revela, antes de tudo, uma influência que não se percebe em outros movimentos culturais, como *funk*, por exemplo, que é demonizado por uma grande parcela de militantes do movimento negro, pois, o consideram uma música destituída de conteúdo ideológico.

Todavia, a tentativa de ruptura é ambígua, pois, em relação a etnicidade há uma combinação entre o pensamento intelectual e o senso comum; a narrativa do *rap* não ultrapassa as considerações já realizadas sobre essa questão, ou seja, a maneira de falar sobre o tema é nova, mas, o teor da narrativa fica no meio caminho entre uma abordagem inovadora e outra mais tradicional. Um exemplo disso é o conhecimento de autores como Gilroy e Hall, e sobre a problemática que o primeiro levanta sobre a não-existência das raças, os artistas /

militantes rejeitam essa idéia e reafirmam na *práxis* a existência do racismo baseado em noções puramente biológicas.

A própria auto-atribuição torna-se um problema, por exemplo, quando um integrante do hip hop possui uma cor de pele mais clara, ele se identifica como branco ou, mesmo, é identificado como branco pelos outros. Ou ainda, há uma confusão na autodefinição, a não ser para aqueles que militam no movimento negro³¹ e/ou são categorizados pela sociedade como sendo negros. Para aqueles que, tradicionalmente, a sociedade denomina como sendo morenos ou pardos, nota-se uma hesitação ao se declarar negro, índio ou branco.

Os *rappers* que militam no movimento negro de São Luís e Salvador possuem ligação com várias entidades ligadas ao movimento negro, o que, em determinados ocasiões, implica numa definição que não admite o meio-termo, ou seja, a mestiçagem na sociedade brasileira não é negada, em termos reais, mas, no plano da identificação individual ela não é bem aceita.

Procurou-se demonstrar que a performance e o drama inscritos na gramática corporal dos integrantes do *hip hop* abrangem uma narrativa que suplanta o limite do nacional. A dança dos *b.boys* e a performance do *rapper* um cunho universal e remonta a uma comunidade internacional de produtores e consumidores. No corpo se inscreve ainda a biografia dos atores, o lugar de onde se veio e a recusa em aceitar as circunstâncias. Teimam em exercer o livre-arbítrio e superar a realidade de uma sociedade excludente.

É nessa tentativa de *ir além* pode ser evidenciada na existência de posturas combativas e comedidas, tal qual Weller (2003) assinala em seu estudo sobre grupos de hip hop, nas cidades de São Paulo e Berlim. A autora realiza uma distinção entre grupos de orientação geracional e orientação sócio-combativa, os primeiros detêm-se em narrativas que destacam as biografias, rupturas familiares e o cotidiano da periferia. Os grupos de orientação sócio-

³¹ As entidades do movimento negro mais presentes nas discussões do movimento hip hop são a UNEGRO (União de Negros pela Igualdade e o MNU (Movimento negro unificado).

combativa consideram a música *rap*, como um instrumento educativo e de concretização de suas aspirações sócio-políticas.

Na etnografia assinalou-se a existência dessas posturas, em particular, de posturas combativas, salientando que existe uma predominância masculina no *hip hop*. Notou-se que algumas ocasiões (*Shows e Encontros de hip hop*) as emoções suscitadas por esses eventos conduziam a uma crescente tensão. Rosaldo apud Coelho (2006) afirma que o sentimento é um *pensamento incorporado*, ou seja, as emoções são pensamentos que levam em conta rubores e sensações, e, portanto, são práticas sociais estruturadas pelas formas de concepção do corpo construído culturalmente. Na gramática corporal dos participantes do *hip hop* constrói-se uma identidade que é individual, posto que é, um projeto existencial, mas, também social, já que se insere em uma comunidade de pertencimento.

O movimento *hip hop* é um movimento de corpos, balançando, saltando e quebrando. Já assinalamos que antes de ser um movimento de *cabeça* - um movimento cultural juvenil - era um movimento de *quadril*, e é a articulação do dito e do não-dito, do verbo com o corpo que torna a trajetória dos *rappers* peculiar. Se o *rapper* vislumbra na manifestação artística uma forma de ascensão social, é também, através do *fazer* música, do ato de compor, da articulação de pensamentos que ele aventura-se na tentativa de *transformar o seu mundo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Editora Labortexto, 2004 [citado em 20 janeiro 2005] Disponível no <http://capitu.uol.com.br/ISBN:858791717X>.

ARCE, José M. Valenzuela. **O funk carioca**. In: HERSCHMANN, Micael (org.) Abalando os anos 90: Funk e hip hop globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Hip Hop: movimento negro juvenil**. In: ANDRADE, Elaine (org.) Rap e educação, rap e educação. São Paulo: Summus, 1999.

BÁRBARA, Rosamaria Sussana. **A dança das Aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2002 [citado em janeiro 2006] Disponível no <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09082004-085333/publico/1rosamaria.pdf>

BARTH, Fredrik. **Grupos étnicos e suas fronteiras**. In: POUTIGNAT, P. & STREIFF-FENART, J. Teorias da etnicidade, seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras, de Fredrik Barth. São Paulo: Editora da Unesp, 1998 [1969].

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

BONDUKI, Nabil. **Depoimento**. In: Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo: Ano XVII - 2001, n.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CANDIDO, Antonio. **O significado de Raízes do Brasil**. In: Holanda, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

COELHO, Maria Claudia. **Emoção, Gênero e Violência: experiências e relatos de vitimização**. In: Revista Brasileira de Sociologia das Emoções. Volume 5 · Número 13. [Citado em maio 2006]. Disponível no <http://paginas.terra.com.br/educacao/RBSE/>.

CUCHE, DENYS. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social**. Petrópolis: Vozes, 1981.

FRADIQUE, Teresa. **Nas margens...do rio: retóricas e performances do rap em Portugal**. In: VELHO, Gilberto (org.) Antropologia Urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2002.

FREIRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. São Paulo/Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes/ Editora 34, 2001.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. **Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 1998.

GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 2002.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. **Um Olhar sobre o Continente: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Congresso Internacional de História da América**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 20, 1997.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Rap: transpondo as fronteiras da periferia**. In: ANDRADE, Elaine N. (org). Rap e Educação, Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, Coleção Identidade e Cultura na Pós-Modernidade, 1997.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HASENBALG, Carlos. **Entre o mito e os fatos: racismo e relações raciais no Brasil.** In: M. C. Maio e R. V. Santos (orgs.), *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1996.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIMA, Ari. **O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça.** In: Sansone, L. e Santos, J.T dos S. (org.) *Ritmos em trânsito. Sócio-antropologia da música baiana*. Dynamis Editorial: São Paulo/ Salvador (BA): Programa A Cor da Bahia e Projeto Samba, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARQUES, Eduardo César e BICHIR, Renata Mirandola. **Investimentos públicos, infra-estrutura urbana e produção da periferia em São Paulo.** In: Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo: Ano XVII - 2001, n. 42.

MARTINS, José de Souza. **Depoimento.**In: Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo: Ano XVII - 2001, n. 42.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU, 1974.

MONTES, Maria Lúcia. **Raça e Identidade: entre o espelho, a invenção e a ideologia.** In: Lilia Schwarcz & Renato da Silva Queirós (org.) *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp, 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

ROSE, Trícia. **Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop.** In: HERSCHMANN, Micael (org.) *Abalando os anos 90: Funk e hip hop globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANSONE, Lívio. **Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?** In: In: HERSCHMANN, Micael (org.) *Abalando os anos 90: Funk e hip hop globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1995.

SCHERER-WARREN, Ilse e KRISCHKE (orgs). **Uma revolução no cotidiano? Os novos movimentos sociais na América do Sul**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SEIFERTH, Giralda. **Imigração, colonização e identidade étnica**. In: Revista de Antropologia. Vol. 29, São Paulo:USP, 1986.

SHUKER, ROY. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SMITH, Linda T. **Descolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples**. Zed Books Ltda, London & New York, 1999.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural**. São Luís: Edufma, 1995.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Arte e educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano**. In: ANDRADE, Elaine (org.) Rap e educação, rap e educação. São Paulo: Summus, 1999.

SOUZA, Angela Gordilho. **Mudanças urbanas em Salvador no final do século XX**. In: Bahia Análise & Dados. Salvador - BA SEI V.9 N.4 P.53-73 Março 2000.

SOVIK, Liv. O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. In: Revista Semestral do Centro de Recursos Humanos. FFCH/UFBA. Salvador, 2000, n.33.

SPOSITO, Marília. **Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação**. [Citado em novembro 2005]. Disponível no <http://www.uff.br/obsjovem/mariliasposito.pdf>.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Rap, memória e identidade**. In: ANDRADE, Elaine N. (org). Rap e Educação, Rap é Educação. São Paulo: Summus, 1999.

TORRES E OLIVEIRA. **Quatro imagens da periferia paulistana**. In: Espaço &

Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo: Ano XVII - 2001, n. 42.

TOURAINÉ, Alain. **A crítica da Modernidade**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

VELOSO, Mariza, Madeira Angélica. **Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WELLER, Wivian. **Hip Hop em São Paulo e Berlim: orientações político-culturais de jovens negros e jovens de origem turca**. [Citado em setembro de 2005]. Disponível em <http://www.lpp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0107.pdf>

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. *Estud. av.* [online]. 2004, vol.18, no.50 [cited 16 July 2006], p.225-241. Available from World Wide Web: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100020&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0103-4014.

INTERNET

Artigo sobre rap intitulado *Cultura Rap nas conexões das linguagens artísticas*: http://br.geocities.com/anpap_2004/textos/chtca/celso_rosa.pdf

Zulu Nation: www.zulunation.com

Site sobre hip hop: www.realhiphop.com.br

<http://www.facom.ufba.br/etnomidia/moviment.html>

http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21/texto_link.asp?cod_link=673&cod_chave=1&letra=h

<http://www.wikipedia.org/wiki>

<http://www.wordnet.princeton.edu/perl/webwn>

JORNAIS

Jornal do Brasil, edição do dia 17/06/2001.

Jornal A Tarde, edição do dia 19/03/2006.

FANZINES

Zine Origens, Ano 2004, n. 04