

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

HIP-HOP NA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE: IDENTIFICAÇÃO,
EXPRESSÃO CULTURAL E VISIBILIDADE.

SILVIA GONÇALVES PAES BARRETO

RECIFE
2004

SILVIA GONÇALVES PAES BARRETO

HIP-HOP NA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE: IDENTIFICAÇÃO,
EXPRESSÃO CULTURAL E VISIBILIDADE.

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Sociologia, da Universidade
Federal de Pernambuco, como requisito
parcial para obtenção do grau de mestre em
Sociologia.

ORIENTADORA: Prof^ª Dr^ª LÍLIA MARIA JUNQUEIRA

RECIFE
2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

HIP-HOP NA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE: IDENTIFICAÇÃO,
EXPRESSÃO CULTURAL E VISIBILIDADE.

Banca examinadora

Dra. Lilia Maria Junqueira
1º examinador/Presidente

Dr. José Sérgio Leite Lopes
Titular Interno/ PPGS

Dr. Carlos Sandroni
Titular Externo/ PG em Antropologia, UFPE

RECIFE

2004

*Dedicado a Giba,
Trude e Claudinha.*

Agradeço aos solícitos indivíduos observados, que sempre estiveram dispostos a aceitar minha presença por vezes insistente; à Lilia Junqueira, por acompanhar o desenvolvimento deste trabalho; aos amigos, pelo incentivo permanente; à minha família, em especial Trude, Lule e Melinda por revisarem o texto; à Cláudia e Sophia pela assessoria em língua estrangeira; e a Renata Nóbrega, ajuda e paciência indispensáveis à conclusão deste trabalho.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. <i>Hip-hop</i> : do <i>Bronx</i> à Região Metropolitana do Recife	17
2. <i>Remix</i> teórico	32
2.1. Identidade cultural no contexto da globalização	33
2.2. O <i>cultural turn</i> na teoria sociológica	37
2.3. Afirmção de identidade e alargamento da política	40
2.4. Enfoques sociológicos sobre as manifestações juvenis	45
2.4.1. Cultura juvenil ou culturas juvenis?	51
3. Sobre as práticas do <i>hip-hop</i> local	59
3.1. <i>Break</i>	61
3.2. <i>Rap</i> e produção musical	68
3.2.1. Palavras que vêm de dentro: o conteúdo do <i>rap</i> e a postura dos <i>rappers</i>	69
3.2.2. O baile na Escola Nova Divinéia: uma forma do <i>rap</i> acontecer	81
3.2.3. Mercado e Mídia	83
3.2.4. Produção musical local	91
3.2.5. O papel criativo do DJ	93
3.2.6. Aprimorando as tecnologias de produção	96
3.3. Os grafiteiros	98
4. Padrão de relações: redes e <i>posses</i>	104
4.1. A abordagem da análise de redes	110
4.2. O <i>hip-hop</i> : uma comunidade em rede	113
4.3. Conspiração PE, Brigada Hip-Hop e Êxito de Rua	120
4.4. No bairro e na cidade: transpondo fronteiras espaciais e sociais	124

5. <i>Hip-hop</i> : política da cultura contra o mito da democracia racial no Brasil	131
5.1. A especificidade do racismo no Brasil	134
5.2. <i>Hip-hop</i> como vivência alternativa da negritude	140
6. Construindo caminhos para participação e intervenção	143
6.1. Seminário de formação política	146
6.2. O papel das ONGs	153
6.3. Coletivo Êxito de Rua	158
6.4. <i>Hip-hop</i> como foco de políticas públicas na cidade do Recife	162
6.4.1. Pólo Hip-Hop	169
Conclusão	178
Bibliografia	183

RESUMO

O *hip-hop*, aqui chegando pelo mercado que comercializou o *rap* e popularizou o *break*, achou terreno fértil entre os jovens da periferia recifense para render fruto que, se por um lado afirma sua origem atrelada a um conjunto de significados hoje partilhados internacionalmente, por outro demonstra claramente tonalidades locais. Exemplar da dinâmica cultural contemporânea, o *hip-hop* é vetor de identificação que combina referenciais múltiplos. Na região metropolitana do Recife, apresenta uma rede como padrão de relações, conectando jovens em momentos de competição e cooperação. Diante da segregação econômica, que estigmatiza esses jovens, e do mito da democracia racial, que permeia o imaginário nacional, o discurso do *hip-hop*, seja pela fúria gritada no *rap*, seja através da demarcação de territórios pelo grafite, ou com a dança quebrada e compassada, o *break*, subverte a lógica dominante no campo das representações. Faz da periferia o endereço de orgulho, da cor a valorização de sua origem e da cidade um lugar a ser apropriado. E assim promete seguir, conquistando novos espaços de expressão e visibilidade.

ABSTRACT

Coming through the same market that launched *rap* and *break* in Recife, the *hip-hop* found fertile field among the young people of the city's periphery, where it turned out to be a movement that matches its own original internationally recognized significances to local cultural realities. As one icon of the contemporary cultural dynamics, the *hip-hop* is an identity device that blends multiples references. In the Metropolitan Region of Recife it builds a net of behaviour patterns that connects young people at competition and cooperation moments. Through the anger of the *rap*, the unique rythm of the *break* and the grafite's territorialism power, the hip-hop corrupts the dominant logics in the representations sphere, in a reality marked by a strong economical apartheid, that stigmatize those young people, and a mythical racial democracy that permeates national ideology. The *hip-hop* brings pride to the periphery, turns the skin colour into a true valorization of their origin and makes the city a world to possess.

Introdução.

“Recife uma cidade linda/ mas não posso acreditar no que acontece ainda/ coisas surpreendentes dessa natureza/ muitas pessoas não crêem, não têm certeza/ na calada da noite ande de olhos abertos/ porque o perigo sempre está por perto/ ninguém nunca sabe o que vai sair dos becos/ só sei que o seu coração está batendo de medo/ assassinos, assaltantes e estupradores/ esses são os elementos na rotina da noite”
Ruas da Cidade – Faces do Subúrbio.

“movimento hip-hop é a nossa vez/ eu já falei e falo de novo para vocês/ a sua vida aqui é muito importante/ mas importante também é o nosso Estado/ cheio de cultura e hospitalidade/ povo batalhador tudo cabra da peste/ quem vem para Pernambuco com certeza nunca esquece/ e as noites de Recife é diversão garantida/ tem Recife Antigo, Pátio de São de Pedro e Olinda/ as noites rolam soltas e a doidera sobe/ DJ Beto faz o baile, Pernambuco tem hip-hop/ hip-hop, meu irmão, ganhando seu espaço” Nunca desistiremos – Procurados.

Tentar uma aproximação com as experimentações de jovens em torno das práticas do *hip-hop* na Região Metropolitana do Recife foi o objetivo dessa pesquisa. Definir fronteiras para seu alcance é uma atitude arbitrária. O *hip-hop* não coincide com os limites da cidade: ultrapassa-os para além de marcos espaciais, pois *rappers*, *b-boys*, grafiteiros e DJs compartilham de uma rede de significados comunicados transnacionalmente; e para aquém, pois o *hip-hop* se atualiza em práticas mais escondidas, sitiadas nas entranhas da urbe, nos bairros residenciais de moradia popular da região metropolitana, em geral afastados do centro. O *hip-hop* reflete a experiência urbana na metrópole contemporânea: a simultaneidade de estar integrado e arraigado ao local e em constante interação com a informação internacional, sobretudo com a produção norte-americana.

Freqüentemente, a cidade foi referida como objeto de expectativas e ressentimentos. As letras oferecem pistas de como os sujeitos representam para si os atos com os quais a habitam: *“O sentido da cidade se constitui no que a cidade dá e no que não dá, no que os sujeitos podem fazer de sua vida em meio a determinações do*

habitat e o que imaginam sobre si e sobre os outros para suturar as falhas, as faltas, os desenganos com que as estruturas e interações urbanas respondem as suas necessidades e desejos” (CANCLINI, 1995: 91).

A cidade aparece como sinônimo de sociedade e as dinâmicas sócio-econômicas geradoras de exclusão são traduzidas em fronteiras físicas e simbólicas que demarcam as áreas segregadas, proscritas. Habitando essas estruturas, os jovens estudados endereçam à cidade/sociedade muito de sua ira, no entanto contrapõem a isso o desejo de conquistá-la, impingindo-lhe sua marca.

Se muito das experiências do *hip-hop* se dá nos bairros, nas redes de sociabilidades mais imediatas e locais, são constantes os movimentos de ida ao centro, ponto de confluência onde são criados territórios temporários, que servem ao encontro, à comunicação e diversão. Tomam as vias públicas, calçadas, ou praças, assim como certos bares e ruas freqüentados também por outras tribos, mas não aqueles locais que sofreram o processo de embelezamento para se tornar mercadoria consumida pelos ricos. O parque 13 de Maio, a Rua da Moeda e seu entorno, o Recanto Jovem na Rua da Saudade e o Vitrola's Bar na Avenida Rio Branco são territórios conquistados muitas vezes à noite: “é quando as luzes da cidade se acendem que os jovens se sentem mais à vontade para tomá-la, pilhá-la, recriá-la, marcá-la (...) reinventando temporariamente os sentidos de seus espaços” (HERSCHMANN, 2000: 230).

Em tempos de globalização, a cidade não se constitui apenas pelo que acontece em seu território. A concepção de urbano se transforma para dar conta da cidade que se atrela a movimentos de comunicação e à economia internacionalizada, tanto que ao seu aspecto sócio demográfico e espacial há que ser conjugado o sócio-comunicacional (CANCLINI, 2000). Diante de experiências heterogêneas e desagregadas, a natureza sócio-comunicacional da cidade é o que permite recuperar algo do espírito cidadão, e

somente através da mídia local e dos enunciados por ela veiculados os habitantes podem vivenciar a cidade como um todo.

Por isso, aos *rappers*, *b-boys*, grafiteiros e DJs interessa não apenas ocupar fisicamente espaços da cidade; eles querem também fazer parte da cidade como *cena cultural*. A atuação dirigida para a obtenção de espaço no circuito mais amplo da produção cultural local, ligando-se a certa movimentação de produção musical e consumo de uma juventude mais alternativa em ambientes não tão marcados pelas clivagens de classe, denotam isso.

Na cidade recuperada como *cena*, como artefato cultural “em que a dramatização do espaço faz dela palco de uma guerra de relatos”, a cultura se torna arena fundamental para tentar aproximar os estilhaços, mitigar as distâncias, costurar as cisões (GOMES, 2003: 12).

O fenômeno do *hip-hop* filia-se a um conjunto de manifestações juvenis classicamente abordadas pela sociologia da juventude. Em *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain* (1975), a teorização acerca das “subculturas juvenis do pós-guerra” lançou um olhar mais cuidadoso sobre a diversidade de experiências anteriormente designadas de modo generalizador por Cultura Juvenil. Conceber como diversas as “subculturas juvenis”, principalmente remetendo-as às experiências nas “culturas de classe” de origem, norteava as investigações do grupo. O significado social e político das manifestações juvenis, propunham os autores, poderia ser observado segundo seu posicionamento frente à “hegemonia cultural da classe dominante”, com seus mecanismos de manutenção estrutural e histórica. A resistência adviria dos modos de subversão simbólica, dentre os quais as práticas de ocupação de locais públicos e de elaboração de *estilos distintivos*.

A problemática central deste trabalho, desenvolvida no segundo capítulo, incide-se sobre o significado político do fenômeno do *hip-hop* como manifestação cultural juvenil no contexto de uma cultura globalizada. Para elaborarmos essa questão, devemos tangenciar o debate acerca da natureza da cultura e da política nas sociedades contemporâneas.

Muito da conceituação elaborada pelo CCCS (Hall, Jefferson: 1975) sobre as subculturas juvenis de classe trabalhadora continua crucial ao entendimento das manifestações juvenis contemporâneas, contudo pretendemos superar a remissão à noção de *cultura de classe trabalhadora* — decorrente da permanência do pano de fundo historicista no argumento dos autores — adicionando à compreensão do fenômeno do *hip-hop* as lentes do conceito de *políticas de identidade*.

Segundo o argumento dos autores acima citados, os jovens que tomam parte numa “subcultura”, buscando algo que aliviasse, ou solucionasse até, os problemas de sua experiência de classe subordinada, estariam fadados ao insucesso. Frente à hegemonia da cultura dominante, a subversão por meio da ritualização e da criação de um estilo distintivo, alcançaria apenas uma solução mágica, ao nível simbólico. Como afirmam os autores, não haveria nenhuma solução sub-cultural para os problemas relacionados à experiência estruturadora da classe: *“quando as subculturas do pós-guerra fazem referência à problemática de sua experiência de classe, freqüentemente o fazem em modos que reproduzem a distância e as discrepâncias entre negociações reais e ‘soluções’ ao nível simbólico. Eles ‘resolvem’ de um modo imaginário, problemas que no plano material permanecem sem solução”* (CLARKE, HALL, JEFFERSON, ROBERTS; 1975: 47).

A resistência das *subculturas* juvenis de classe trabalhadora se resumiria a ritos, que, por deixarem a sociedade incólume, tornar-se-iam um mecanismo a mais de

alienação (EPSTEIN, 1998). Este argumento desvaloriza o potencial do desafio simbólico instaurado pelas *subculturas* juvenis referidas. No corpo do trabalho, defendemos que um outro olhar é necessário a fim de se perceber quais aspectos das ações destes grupos envolvendo a elaboração de significados alternativos, ao instaurarem um modo diferente de perceber e nomear o mundo e a si mesmos, podem contribuir para o enfrentamento de questões concretas, muito presentes na vida dos jovens envolvidos.

O conteúdo de crítica ao preconceito racial e social a que estão sujeitos os jovens estudados, presente em seus discursos e representações; a percepção da situação de exclusão social e a denúncia desta; a emergência de uma imagem da cidade ou da sociedade cindidas e permeadas por tensões e conflitos entre os grupos sociais; a dimensão de transformação pessoal que possibilita a mudança de posicionamento frente às opressões cotidianas: esses elementos apontaram para que lêssemos a manifestação juvenil em torno do *hip-hop* na Região Metropolitana do Recife a partir de uma aproximação à perspectiva das *políticas de identidade*. Esta noção aparece no seio das discussões acerca das demandas pluralistas dos chamados “novos movimentos”, já nem tão novos, mas tem seu desenvolvimento mais profícuo na perspectiva dos chamados Estudos Culturais.

Por meio do *hip-hop*, os jovens envolvidos entram nas disputas em torno do poder de nomear e representar a si próprios. Os elementos da *cultura hip-hop*, com seus conteúdos específicos, funcionam como um catalisador de processos de identificação, gerando solidariedade e seduzindo jovens que são, em grande medida, provenientes de famílias de baixa renda, moradores de bairros periféricos e negros.

Por meio do envolvimento com as práticas do *hip-hop*, os jovens disseminam significados que se prestam ao enfrentamento das opressões a que estão sujeitos,

gerando uma experiência localizada de *politização* de identidade. É nesse sentido que pretendemos iluminar o significado político de tal fenômeno.

Derivados do mundo da cultura e do lazer, os coletivos juvenis ligados a formas expressivas são bastante resistentes à racionalidade da organização e ao mundo da política institucional. Conforme argumentaremos, o tipo de interferência cultural e política que creditamos à atuação dos jovens envolvidos nas práticas do *hip-hop* não ocorre pela via das formas institucionalizadas usuais de articulação e reivindicação. O papel politizador está em alardear as opressões das quais esses jovens são vítimas, numa atuação que busca visibilidade e reconhecimento social.

O primeiro capítulo contextualiza o surgimento do *hip-hop*, sua difusão e a repercussão no Brasil. Já as práticas e os significados produzidos no *hip-hop* local serão apresentados no terceiro capítulo.

A agregação de interesses e a sociabilidade gerada em torno do *hip-hop* local adquirem uma forma fluida, conectando os jovens numa comunidade em rede. No quarto capítulo o tema é a forma como essa configuração interliga as experiências de turmas situadas nos bairros.

O sentido em que o fenômeno do *hip-hop* encerra experiências de politização da identidade apresenta-se de modo mais acentuado quanto à reconstrução da identidade negra. No quinto capítulo, apresentaremos a adesão ao *hip-hop* como forma alternativa de vivenciar a *negritude*.

A rede *hip-hop* local se apresenta pontuada por núcleos mais coesos, que por hora experimentam canais de interlocução com instâncias do poder público. Esta aproximação culminou na reivindicação por políticas públicas específicas que incluam o *hip-hop*, o que é exposto no capítulo sexto.

Buscou-se observar os sujeitos nos momentos de encontro e interação, nas rodas de *break*, em bailes e *shows*, cotejando as informações catalogadas com depoimentos colhidos por meio de entrevista semi-estruturada em situações específicas. Essa pesquisa foi realizada entre março de 2002 e novembro de 2003, todavia nela utilizam-se informações coletadas também em momento anterior, com o qual algumas comparações foram tecidas.

1. Hip-hop: do Bronx à Região Metropolitana do Recife.

“A gente se conheceu no Jordão, numa disputa de break, rock dinâmico. Eles conheciam a gente de nome, “pô, a Rock Master Crew é demais, eu queria conhecer esses caras, eles dançam tudo”. A gente chegou lá, aí eles tavam tudo lá, calça bem folgadona, no estilo deles, (...) a gente chegou no estilo ‘colors’, do filme ‘Colors’, As cores da violência, saca. Calça preta, tênis branco, com lenço na cabeça estilo mexicano e as camisas quadriculadas. Era cinco e cinco, que fazia dez. Cinco era de azul e os outros cinco de vermelho. Aí saía aquela gangue pelo meio da rua, tudo de ‘quadriculada’ e o povo tudo olhando assim, chega se espantava. Aí quando chegou lá na disputa, os cara olharam assim pra gente e disseram “os meninos da ‘Rock’ estão ali, vamo conhecer eles ali” (...) e depois disso aí a gente ficou amigo. Foi por causa da dança e do estilo novo deles, do ‘smurf dance’ do MC Hammer, que a gente se aproximou mais (...) isso foi em meados de 93, 94 (...) MC Hammer tava no auge total nesse tempo, a gente queria aprender as técnicas dele, um estilo novo assim de dançar, o molejo, que a gente não tinha antes, por causa dele se aproximou a turma todinha,” Guerreiro, grafiteiro e b-boy, em 1995.

A citação acima narra o primeiro encontro da *Rock Master Crew*, da qual fazia parte Guerreiro, com a *Beat Master Jam*, formada por dançarinos de Boa Viagem e Prazeres, que até então não se conheciam, antes de se juntarem na turma que mais tarde viria a conformar uma *posse*. O mais evidente do relato é a referência às informações que na imaginação do narrador transmutam-se em fonte de excitação e prazer ao preencher de sentido aquele encontro. O novo jeito de dançar do *MC Hammer*, em voga nos meados da década de 90, o estilo das gangues representadas no filme ‘*Colors*’, de Dennis Hopper, com trilha sonora do *rapper* Ice T, de 1988, o relato de um encontro que resultou num “racha” entre as equipes e que, conforme dito, terminou por juntar duas turmas, demonstram que, se as referências eram de alhures, conformavam práticas geradoras de sociabilidades locais, vetores de identificação que proporcionavam lazer e diversão a uma parcela de jovens moradores dos subúrbios recifenses e adjacências.

Estas práticas nos foram apresentadas em narrativas bastante singularizadas. Mesmo nos limites que esta pesquisa tentou abarcar, Região Metropolitana do Recife,

cada relato era a reconstrução de uma trilha, entrecortada de cruzamentos, bifurcações e confluências, assim como de referências a uma narrativa anterior e bem maior: a história do *hip-hop*, seu surgimento na América do Norte e sua expansão.

Ainda que o acesso às informações fosse restrito e desigual, preocupavam-se em demonstrar conhecimento acerca de alguns pontos dessa história. O *Bronx*, bairro novaiorquino, surge nos relatos como ‘berço’ do *hip-hop*. Mesmo que as informações surjam de modo truncado, buscavam identificar possíveis raízes desse fenômeno e perceber pontos de contato com as realidades locais:

“(Igor) Vou passar a bola para o irmão Morgação. Ele vai deixar mais ou menos claro o que é o movimento hip-hop e os seus segmentos. (Morgação) O hip-hop é uma cultura que nasceu no final dos anos 70 mais ou menos, nos EUA, lá no Brooklin ou no Bronx, formado por quatro elementos: o DJ ou disc jockey, o MC, que é o mestre de cerimônias, o break, que é o b-boy ou dançarino, e o grafiteiro, que é a arte de passar o movimento” Igor e Morgação, em reunião de constituição da posse Resistência Hip-Hop, falando para uma platéia de jovens de Paratibe, Paulista, 1999.

Difícilmente se constrói de modo linear essa história. Alguns ícones, entretanto, são reverenciados como criadores e aparecem nos depoimentos dos que tiveram acesso a informações mais precisas:

“Ao se falar do surgimento do hip-hop, sempre se diz de três grandes Djs, que foram AfriKa Bambaataa, nascido e criado no Bronx, em Nova York; Kool Herc, que era jamaicano; e Grandmaster Flash, que era de Barbados e foi morar em Nova York” – Pedro, *rapper* da Guajiro e editor do Hip-Hop Fanzine, 2003.

As primeiras informações sobre o *hip-hop* foram obtidas com os entrevistados. Alguns acumulavam fragmentos desse enredo em publicações, tendo o cuidado de catalogá-los e arquivá-los como bem valioso. Desde referências esporádicas na mídia, em jornais e revistas não especializadas, edições específicas de música, com colunas voltadas para o rap, até a publicação paulista dedicada ao *hip-hop*, Rap Brasil, da editora Escala, que recentemente passou a chegar de modo regular na bancas locais, montam este quebra-cabeça informativo.

Há uma ampla produção acadêmica sobre o *hip-hop* nos Estados Unidos, que, afastando-se da simplificação recorrente da mídia, traz informação detalhada e analítica sobre o fenômeno do *hip-hop*. Russel Potter e Tricia Rose filiam-no às formações culturais da “diáspora africana”. Reconhecem na origem do que posteriormente chamou-se *hip-hop* a presença de elementos estéticos e práticas culturais de populações caribenhas, que, numa situação de escassez em seus países de origem, apropriavam-se dos ritmos da *black music* americana propalados pelo mercado, reutilizando-os recortados e mixados. A partir da década de 60, essas populações, empurradas pelo subdesenvolvimento econômico e por distúrbios políticos, foram levadas a procurarem melhores condições de vida e, nesse fluxo migratório, carregaram consigo esses elementos culturais, tendo Nova York como um de seus principais destinos.

Além disso, Tricia Rose argumenta em favor de que se leve em conta o contexto sócio-político no qual o *hip-hop* se formou. Desvela as conexões entre o processo de reestruturação econômica dos EUA na década de 70 e seus efeitos na reconfiguração urbana das grandes metrópoles, com o nascimento do *hip-hop* como resposta das populações menos favorecidas ao desmantelamento de suas redes de relações e segurança. Nova York e Los Angeles foram o palco desse surgimento, num período marcado pela passagem para uma economia pós-industrial e desenvolvimentista, que paulatinamente solapou as verbas federais para as cidades, levando para segundo plano os investimentos sociais.

“Desindustrialização”, grande revolução tecnológica, poder crescente do mercado financeiro em detrimento do capital produtivo, novas divisões internacionais do trabalho e a competição da economia global tiveram um impacto direto sobre a oferta de trabalho urbano. Nova York sentiu fortemente os efeitos dessas

transformações. Em meados da década de 70 precisou de empréstimos federais que resultaram em cortes de serviços sociais, atingindo de forma mais contundente as áreas pobres cuja população já sofria com o déficit habitacional.

No *South Bronx*, “o berço do *hip-hop*”, essas condições foram agravadas pelas conseqüências nefastas de um projeto de reestruturação urbana cujo resultado foi a devastação de bairros estáveis “densamente povoados e compostos basicamente por trabalhadores e pela baixa classe média judaica e (por) italianos, alemães, irlandeses e negros” (Rose, 1999: 198-199). O projeto da *Cross-Bronx-Expressway* deslocou entre os anos 60 e 70 cerca de 170 mil pessoas destruindo milhares de edifícios residenciais e comerciais, atingindo desproporcionalmente os negros e hispânicos. A agressão devastou uma rede familiar e de serviços comerciais oferecidos aos moradores e culminou na desvalorização imobiliária e na debandada dos comerciantes. Aos moradores restantes e aos negros e hispânicos realojados, desagregados, sem liderança e sem poder de barganha restou uma área devastada com poucos equipamentos públicos e em franco declínio.

Neste cenário assiste-se ao acirramento sem par das disparidades sociais, da discriminação racial e étnica e da estigmatização dos moradores das áreas degradadas. Quanto a este último ponto, a autora refere-se à mídia como tendo prontamente propagado a imagem de negatividade do *Bronx*, com as fachadas deterioradas e os prédios incendiados tornados ícone da ruína e barbárie social. Tal imagem foi reforçada pelos saques ocorridos no blecaute de 1977.

No argumento da autora, o *hip-hop* surge como uma reação à situação posta:

“Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e de outros povos do Caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multi-étnico. Enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenaram

literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e sua vizinhança seus jovens habitantes negros e hispânicos, responderam à altura” (ROSE, 1997: 202).

Descrito o contexto social em que surgiu o fenômeno, quanto aos elementos estéticos tem-se que, bem antes de serem reunidos no *South Bronx*, como dito, estes remeteriam a práticas sócio-culturais e formas de recreação desenvolvidas no Caribe. Russel Potter chama atenção para as conexões musicais e narrativas do *hip-hop* com a Jamaica, centrais para a singularização e identidade do que viria a se chamar *rap* e para o desenvolvimento da discotecagem. Seja pela prática de criar músicas originais, a partir de material feito para consumo, mixando discos dos ritmos da música negra norte americana bastante mercantilizados (*funk, soul, rhythm n’ blues, disco*), seja na tradição do ‘*toast*’, rimas e incitações aos dançarinos cantadas ou gritadas pelos *disc jockeys*, donos dos equipamentos de som (*sound systems*), as conexões são flagrantes. Potter nos fala das festas de rua promovidas pelos *sound systems mans* no centro da capital da Jamaica, apontando-as como precursoras das aglomerações públicas do *hip-hop* em seus primórdios.

Um *disc jockey* jamaicano chamado *Kool Herc* é apontado como o introdutor destes *sound systems* no *Bronx* quando migrou para NY em 1968. Seus seguidores *Afrika Bambaataa* e *Grandmaster Flash* foram os primeiros a desenvolverem a prática de cortar, mixar ou sobrepor músicas dos gêneros da *black music*, além de ampliarem as técnicas de utilização das ‘*pick-ups*’ (passa-discos) como instrumento, manipulando o vinil, de modo a criar os ruídos característicos do *scratch*.

A questão de como os ditos elementos que compõem o *hip-hop* passaram a ser assim nomeados e referidos como compondo uma mesma *cultura* nos remete ao fato de que seus criadores e promotores partilhavam o mesmo contexto social, experimentavam o mesmo agravamento nas condições de acesso ao mercado de

trabalho, assistiam ao acirramento dos conflitos étnicos nos bairros e das distâncias sociais na cidade e habitavam áreas adjacentes. As práticas desenvolvidas paralelamente se encontravam num mesmo ambiente, numa forma de lazer público e acessível àqueles adolescentes e jovens: os encontros e festas nas ruas.

Elementos que poderiam ter permanecido sem conexão encontraram meio propício à integração: jovens pobres (em sua maioria afro-americanos, afro-caribenhos e hispânicos) superaram o atraso tecnológico, que lhes era imposto, e o sucateamento de equipamentos urbanos, promovendo festas ao som de um novo tipo de música, desafiando-se em passos acrobáticos na dança e tornando os ambientes não só mais aprazíveis com os grafites, mas demarcando com eles territórios de atuação. As equipes de dança já existiam num contexto que fora palco da febre do *funk* e do *soul*, desembocando na *disco music* e, antes de encontrarem no som eletrônico criado pelo DJ *Afrika Bambaataa* as batidas perfeitas para o desenvolvimento de uma nova dança – a *break dance*, faziam coreografias ao som de James Brown, Parliament e congêneres. Esticando um trecho da música a partir de dois vinis iguais e prolongando as mesmas batidas em um e em outro vinil, sucessivamente, os DJs acabaram por criar as chamadas *bases*, sobre as quais os primeiros MCs (mestres de cerimônia) passaram a proferir seus discursos: *rap*, abreviatura da expressão ‘*rhythm and poetry*’.

Os DJs ocupavam papel central neste início em que não havia surgido a figura do MC de forma especializada. Paulatinamente os papéis foram se especializando ainda que a performance continuasse sendo conjunta. *Grandmaster Flash* se apresentava com cinco MCs, os *Furius Five*, antes de transitar ele próprio ao outro papel. Os mestres de cerimônia animavam a platéia enquanto o DJ reutilizava trechos instrumentais principalmente de sucessos da *disco music*, já em decadência naquele momento. Como atesta uma das primeiras gravações do gênero: o grupo *Sugar Hill*

Gang gravou a letra *Rappers Delight*, tido como o primeiro *hit* comercial do rap, sobre o instrumental da música *Good Times*, da banda *disco Chic* (The Best of Sugar Hill Records, Def Jam, 1998).

William Eric Perkins, ao mapear as origens do *rap*, filia a estrutura geral deste a referências imemoriais, tais como a tradição oral na transmissão de conhecimento da cultura vernacular, a forma dos cantos rituais de chamadas e respostas e as entonações e cadências de pregadores religiosos. Refere-se também ao *toast* caribenho, ligado ao *roots reggae* e ao *dance hall*. Referências na música americana vão da habilidade vocal de Cab Calloway no *scat singing* às baladas românticas de Isaac Hayes e Barry White, lentos monólogos sobre linhas melódicas simples (PERKINS, 1996). Ressalta-se a conexão do *rap* às formas de expressão musical dos negros americanos. Dos gritos nos campos de trabalho ao *spiritual*, e deste para o *blues* e o *soul*, o *rap* seria o filho mais novo nessa genealogia na qual aparecem ainda o *funk* e o *R&B*.

Quanto ao conteúdo, os autores citados percebem no *rap* aspectos da prática denominada *signifying*, forma de desafio verbal em que sentenças de duplo sentido são usadas para ridicularizar ou insultar um oponente, bastante comum na cultura afro-americana. No início as exortações dos MCs combinavam jargões e gírias das ruas com experiências pessoais em versos simples e letras leves que faziam um contraponto ao DJ. Em seguida, a competição reaparece como fundamental já nos primeiros *raps*. Chamados “*dis*”, os desafios perdem em sutileza e os insultos e desmerecimentos ao competidor se tornam diretos: “atingir um oponente ou competidor com palavras, ao mesmo tempo em que se vangloria da própria habilidade em rimar”, é o que o MC tem que demonstrar a fim de obter um mínimo de respeito. (PERKINS, 1996: 10).

Há que se destacar, ainda que de modo breve, o ambiente político imediatamente anterior à difusão do *hip-hop*. Na passagem dos anos 60 aos 70, os

movimentos pacifistas, a luta pelos direitos civis dos negros, a morte de Martin Luther King e os conflitos inter-raciais, a expansão do movimento dos Panteras Negras e seu ideário condensado no *slogan black power* compõem o quadro. As reverberações desta mobilização política engajada nos salões de baile e os produtos culturais produzidos para o mercado difundiram o lema do orgulho de ser negro.

“*The Message*”, de *Grandmaster Flash*, inaugura o enveredamento do *rap* por conteúdos mais duros, contrastando com o clima anterior de exaltação da alegria e do prazer. O tema é o bairro e os problemas do convívio num ambiente degradado, alijado da afluência econômica do entorno:

“*Broken glass everywhere / People pissing on the stairs, you know they just don't care / I can't take the smell, I can't take the noise / Got no money to move out, I guess I got no choice / Rats in the front room, roaches in the back / Junkie's in the alley with a baseball bat / I tried to get away, but I couldn't get far / Cause the man with the tow-truck repossessed my car / (Chorus) Don't push me, cause I'm close to the edge / I'm trying not to loose my head / It's like a jungle sometimes, it makes me wonder / How I keep from going under*”

Já no final da década de 70 o *rap* se configurava como componente chave do *hip-hop*, até então uma cultura underground em florescimento. O gênero era produzido e tocado nas festas em clubes ou pátios de escolas e parques públicos que eram palco para as *pick-ups*, os alto-falantes e os *mixers*, em volta dos quais se aglomeravam os dançarinos. Até dado momento a distribuição se dava ainda boca-a-boca, ou “pela mais democrática das tecnologias, a fita cassete, e desta forma os pioneiros do *hip-hop* cultivavam suas personalidades e seguidores” (PERKINS, 1996).

Não levou muito tempo até que comunidades marginalizadas em outras cidades norte americanas conhecessem o que estava até então restrito a Nova York. Fitas cassetes e programas locais e nacionais de televisão popularizaram a dança, a música e o vestuário fazendo com que se desenvolvessem cenas locais de *hip-hop*.

O sucesso financeiro da gravadora *Sugar Hill Records* e as vendas de *Kurtis Blow* com o hit “*The Breaks*” de 1979, na gravadora *Mercury*, estimularam a indústria do disco sempre atenta a novidades a investigar o gênero em ascensão. Segundo Perkins, o início da década de 80 testemunhou a entrada de grandes companhias do disco na disputa por obter a novidade que vinha das ruas. Por volta de 1983 o *hip-hop* já detinha um lugar proeminente na cultura popular norte-americana. O *break* tornou-se mania nacional, novos grupos de *rap* se formavam e a crescente visibilidade da “atitude” ou identidade *hip-hop*, com seus demarcadores visuais no jeito de vestir, marcas e acessórios dominava a parcela do mercado destinado ao consumo juvenil. Aquele autor confere ao *hip-hop* o título de expressão cultural definidora de uma geração, a dos anos 80, nos EUA. O potencial de comercialização em massa do *rap* torna-se claro quando o LP “*Raising Hell*” do grupo *Run DMC* alcança a marca de dois milhões de cópias vendidas em 1986. Contudo, se desde o início da década de 80 o *rap* tenha sido comercializado, foi o *break*, com seu apelo visual, que primeiro se internacionalizou através de filmes e clipes de artistas pop da época.

Michael Jackson é um exemplo do uso desta febre, que na época do lançamento de *Thriller*, em 1983, incorporou o *break* em suas performances e vídeo clipes. Passos como o *moon walker* (em que se desliza para trás) e o *robot*, (movimentos duros e robóticos), assim com a dramatização de disputas entre gangues rivais mostradas nos vídeos, ajudaram a popularizar a dança mundialmente.

A febre do *break* nos EUA fez com que uma onda de filmes tematizando a violência e as disputas entre gangues nos subúrbios americanos trouxesse o *break* como personagem principal. Distribuído no Brasil pela Globo Vídeo na categoria ‘Musical’ o filme *Beat Street*, ou *A loucura do ritmo*, apresentava duas das mais proeminentes equipes de *break* americanas, a *New York City Breakers* e a *Rock Steady*

Crew, Na capa da fita anuncia-se a trilha sonora com Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force. O filme, produzido por Sidney Potier e que chegou aos cinemas em 1984, foi o mais notório entre os filmes citados pelos dançarinos pioneiros aqui no Recife. Além desse, os filmes *Breaking I e II*, e *Wild Style* também aparecem entre os difusores da dança e do *hip-hop* aqui no Recife.

“Eu nunca apreendi técnica de ninguém não eu sempre pegava do vídeo mesmo gostava mais de pegar pelo vídeo, não gosto de pegar assim passo a passo não (...) a gente antes era só fita, cinema, fita de vídeo, na sms, aí na madalena tinha muitas, eram filmes, só que no filme sempre tinha algum trechozinho aí daquele trecho a gente parava e voltava, aí pegava, aí ficava nisso até pegar” – Guerreiro, 1995.

O fato desses filmes terem chegado ao Brasil já demonstra a força mercadológica do fenômeno, que impulsionou o *break* para além das fronteiras de origem. Foi através desta dança e da difusão pelo mercado que o *hip-hop* aportou no Brasil. Como toda febre, a do *break* passou e logo depois, os meios de comunicação se desinteressaram pelo *hip-hop*, só voltando a dar-lhe alguma atenção em meados da década de 90, quando os grupos de *rap* nacionais alcançaram alguma visibilidade. No entanto, a prática do *break* permaneceu viva, assim como dos outros elementos da cultura *hip-hop*, principalmente entre garotos pobres que viam nos desafios da dança uma forma de divertirem-se e de obterem prestígio entre os pares, mesmo sem qualquer alusão mais freqüente a estas práticas na mídia de massas. Nos depoimentos colhidos durante a pesquisa, entre os pioneiros, destaca-se que tudo começou com a febre do *break*, e só depois conheceriam o *rap* e as conexões com os outros “elementos”. Deduz-se que a difusão do *break* se deu por todo o país através dos filmes e da televisão, tendo maior alcance em São Paulo.

São Paulo concentra o maior número de grupos de *rap*, posses e equipes de dança do país. É onde a informação sobre o *hip-hop* é mais farta, onde há a maior quantidade de lojas especializadas e casas noturnas que programam bailes *hip-hop* e

shows de *rap*. Outras regiões metropolitanas, tais como o Rio de Janeiro, segundo maior pólo depois de São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Salvador, Goiânia, Maranhão, Ceará, Paraíba, além de Recife, apresentam mobilização de jovens em torno do estilo.

“Que saudade do meu tempo de criança,/ quando eu ainda era pura esperança,/ eu via nossa mãe voltando pra dentro do nosso barraco,/ com uma roupa de santo debaixo do braço./ Eu achava engraçado tudo aquilo,/ mas já respeitava o barulho do atabaque,/ e não sei se você sabe,/ a força poderosa que tem na mão/ de quem toca um toque caprichado, santo gosta./ Então eu preparava pra seguir o meu caminho,/ protegido por meus ancestrais./ Antigamente o samba-rock, blackpower, soul,/ assim como o hip-hop era o nosso som, a transa negra que rolava as bolachas,/ a curtição do pedaço era o La Croachia,/ eu era pequeno e já filmava o movimento ao meu redor,/ coreografias, sabia de cor,/ e fui crescendo rodado pela cultura Afro Brasileira,/ também sei que já fiz muita besteira,/ mas nunca me desliguei, das minhas raízes,/ estou sempre junto dos blacks que ainda existem,/ me lembro muito bem do som e o passinho marcado/ eram mostrados por quem entende do assunto,/ e lá estavam Nino Brown e Nelson Triunfo,/ juntamente com a Funk & Cia/ que maravilha./ Que tempo bom, que não volta nunca mais, (refrão)/ Calça boca de sino, cabelo black da hora,/ sapato era mocassin ou salto plataforma./ Gerson Quincombo mandava mensagens aos seus,/ Toni Bizarro dizia com razão, vai co Deus,/ Tim Maia falava que só queria chocolate,/ Toni Tornado respondia: Podê Crê,/ Lady Zu avisava, a noite vai chegar, e com Totó inventou o samba soul,/ Jorge Ben entregava com Cosa Nostra,/ e ainda tinha o toque dos Originais,/ falador passa mal rapaz,/ saudosa maloca, maloca querida,/ faz parte dos dias tristes e felizes de nossa vida./ Grandes festas no Palmeiras com a Chic Show,/ Zimbabwe e Black Mad eram Company Soul,/ anos 80 comecei, a freqüentar alguns bailes, ouvia comentários de lugares./ Clube da Cidade, Guilherme Jorge,/ Clube Homes, Roller Super Star,/ Jabaquarina, Sasquachi, como é bom lembrar./ Agradeço a Deus por permitir,/ que nos anos 70 eu pudesse assistir,/ Vila Sezamo, numa década cheia de emoção,/ Hooligueler entortando garfos na televisão,/ 10 anos de swing e magia que começou com o Brasil sendo Tri-campeão./ (refrão)/ O tempo foi passando, eu me adaptando,/ aprendendo novas gírias, me malandreado,/ observando a evolução radical de meus irmãos,/ percebi o direito que temos como cidadão,/ de dar importância a situação, protestando para que achemos uma solução./ Por isso Black Power continua vivo,/ só que de um jeito bem mais ofensivo,/ seja dançando break, ou um DJ no scratch,/ mesmo fazendo Graffiti, ou cantando RAP./ Lembra do Função, que com gilette no bolso/ tirava o couro do banco do buzão,/ uma tremenda curtição,/ e fazia na calça a famosa pizza./ No Centro da cidade as grandes galerias,/ seus cabeleireiros e lojas de disco,/ mantém a nossa tradição sempre viva./ Mudaram as músicas, mudaram as roupas,/ mas a juventude afro continua muito louca./ Falei do passado e é como se não fosse,/ o que eu vejo a mesma determinação no Hip-hop/ Black Power de hoje./ (refrão)/ Essa é nossa homenagem, a todos aqueles, que fizeram parte ou curtiram Black Power./ Luiz Carlos, Africa São Paulo, Ademir Fórmula 1, Kaskata's, Circuit Power. Bossa 1, Super Som 2000, Transa Funk, Princesa Negra, Cash Box, Musicalia, Galote, Black Music, Alcir Black Power, e a tantos outros,/ obrigado pela inspiração./ Pode crê, pode crê” – Senhor Tempo Bom, Thaíde e DJ Hum. (Preste Atenção, Eldorado, 1996)

O *rap* acima, da dupla Thaíde e DJ Hum, em seu tom nostálgico, relembra a efervescência do período em que uma juventude negra brasileira, embalada pelos ritmos produzidos por artistas afro-americanos, sons que aqui foram difundidos por uma indústria cultural em expansão como novíssimos produtos para consumo, encontrou espaços de expressão social e de adscrição identitária nos bailes *black* da época. É uma homenagem às figuras fundamentais que difundiram o chamado movimento *black power* em São Paulo e nos dá pistas para entender como se deu a difusão do *hip-hop* no país e a sua conexão ao fenômeno dos bailes *black* e das equipes de som que durante as décadas de 70 e 80 promoveram estas festas na cidade.

Em seu livro, *Todo DJ Já Sambou*, a jornalista Cláudia Assef entrevista dois dos principais DJs de *hip-hop* do país, DJ Hum e KL Jay do Racionais MCs. Os dois fazem referência aos bailes *black* como o local por onde primeiro tomaram conhecimento do que seria o *rap* e o *break*. As equipes, que tocavam todos os estilos da *black music* norte-americana em voga na época, promoveram shows com atrações internacionais (a Chic Show trouxe James Brown em 78) e eram palco para as criações dos ícones brasileiros do *soul*, Tim Maia, Tony Tornado e Gerson King Combo. Dos depoimentos se apreende que a “dança do robzinho”, como se conhecia o *break*, e o “funk falado”, como denominaram o *rap*, começaram a chamar a atenção principalmente de uma juventude negra que já vivia a efervescência do movimento *black*. Os primeiros dançarinos de *break* eram freqüentadores desses bailes e equipes como a Chic Show, a Kaskata’s, a Zimbabwe, a Black Mad e a Transanegra tocavam o novo som, assim como projetavam em telões os primeiros videoclipes de *rappers* americanos. Programas de televisão como o Mister Sam também são citados como fonte de informação nesses primórdios. Mais tarde, algumas daquelas equipes

tornaram-se gravadoras independentes, selos atuantes até hoje na produção e divulgação do *rap* no Brasil.

A onda da *black music* e das equipes de som tiveram seus congêneres no Rio de Janeiro, com o movimento Black Rio (VIANNA, 1988) e em Salvador (SANSONE, 1995), assim como também repercutiu na programação dos clubes de periferia de outras capitais. Pela via do entretenimento, a febre da *black music*, por meio da ressignificação de arquétipos de redenção social, como o cantor James Brown, e ao conectar-se a atitudes e slogans, tais quais o *black is beautiful*, tornou as festas um espaço para identificação cultural e política de uma juventude negra que então se auto-afirmava (ARCE, 1997: 144).

A letra de Thaíde também faz referência a ícones dos primórdios do *hip-hop* em São Paulo: Nino Brown, Nelson Triunfo e Funk & Cia. Já em 1985 as primeiras equipes de *break* se formavam e data dessa época a escolha do local que marcaria a história do *hip-hop* nacional. O ponto de encontro para as performances era o largo São Bento, em frente à estação do metrô. Outro marco nessa história é o primeiro registro fonográfico do *rap* produzido até então, o LP *Hip-Hop Cultura de Rua*, lançado pela gravadora Eldorado (VIANNA, 1988; ASSEF, 2003).

Em Recife, os pioneiros, em meados da década de 80 com idades entre 9 e 11 anos, já freqüentavam os bailes em clubes de seus bairros. Já dançavam o *soul* e o *funk* de James Brown e George Clinton quando o *break* apareceu. As *rodas de break* proliferaram e as aglomerações de dançarinos no Parque 13 de Maio e na Rua do Hospício, quase em frente ao cinema Veneza, são citadas como tendo sido pontos de encontro tradicionais. Os pioneiros no *rap* local são Sistema X e Faces do Subúrbio, em atividade desde o início da década de 90. Como se vê, a mobilização em torno do

hip-hop na cidade já ultrapassa seus vinte anos. Só esse tempo dá a medida de quão marginal e escondida permaneceu essa manifestação cultural. Mas esta cresceu e, embora o *hip-hop* permaneça majoritariamente como prática de uma população jovem e de baixa renda, ganhou em visibilidade. Muitos se tornaram adultos e tentam se profissionalizar nas práticas do *hip-hop*, outros são conquistados a cada momento, atraídos pelas acrobacias do *break* ou pela fúria com que os discursos do *rap* são entoados, ou ainda pela beleza dos grafites. E nesse momento os ídolos não são apenas os “gringos”, como se referem. Para eles, o Brasil já possui um panteão.

Em Recife, a maior visibilidade é percebida quando o *hip-hop* passa a ser instrumento de políticas públicas para a juventude, tanto do governo do Estado (em parceria com ONGs), quanto da prefeitura da cidade. Antes disso, algumas organizações não governamentais já haviam despertado para o potencial pedagógico do *hip-hop*, propiciando oficinas em seus projetos. Some-se a qualidade da expressão artística dos jovens, notadamente dos grafiteiros e *rappers*, que têm procurado se inscrever na cena cultural local. As práticas e significados do *hip-hop*, funcionando como vetor de identificação, têm gerado, como resultantes das atividades artísticas, produtos singulares que, se guardam aspectos estéticos da forma original, trazem forte marca local.

Mas essas práticas não se perfazem apenas como atividades artísticas. Atendem a outras necessidades. Lazer, via alternativa de acesso ao reconhecimento social e a possibilidade de se construir uma percepção mais positiva de si mesmo, mais ativa, forte, capaz de expressar-se, tudo isso compõe um arsenal que os torna mais hábeis a superar os óbices de uma realidade social excludente. Essa é a perspectiva na qual se trabalhou ao longo desta pesquisa.

O *hip-hop* convida à identificação para além de fronteiras proibidas, desafiando inclusive o sistema de distinção racial e classista dominante (POTTER, 1995: 10). No Brasil observa-se que, embora os engajados na produção sejam majoritariamente jovens das classes menos favorecidas, o *hip-hop* tem sido cada vez mais consumido pelos jovens em geral. Cabe perceber também que o *hip-hop*, além de atravessar as fronteiras raciais e de classe, tem se tornado cada vez mais transnacional, uma forma de expressão artística capaz de mobilizar grupos marginalizados em uma diversidade de ambientes culturais. Dessa forma o *locus* do *hip-hop* seria simultaneamente local e global. A adoção do estilo de vestir dos *b-boys* e *rappers* americanos, a adoração por marcas esportivas, o aprendizado dos passos do *break*, a escolha do *rap* como estilo de música preferido, tudo faz com que *b-boys* de todo mundo compartilhem e entendam os elementos dessa cultura, fazendo parte de uma *rede de significados* comunicados transnacionalmente. No entanto, os elementos estilísticos não são meramente consumidos, não se tratando de uma imitação. Há recriação, interpretação e aproveitamento desses elementos para novas elaborações nas diversas inscrições locais, resultando em composições de identidade híbridas.

2. *Remix teórico.*

Identificando-se aos elementos da *cultura hip-hop* e engajando-se nesta, os jovens entram na disputa pública acerca de questões referentes à forma como são reconhecidos no social. Eles encontram no *hip-hop* um modo de ser *diferente*, uma forma de afirmação de sua singularidade ante a massificação dos produtos destinados ao consumo juvenil e diante da opressão relacionada ao estigma de classe e de cor, que os associa à violência e à marginalidade. Ou seja, por meio do *hip-hop* reformulam suas identidades, excluídas ou desvalorizadas nas construções discursivas hegemônicas, atribuindo a estas um valor positivo e negociando visibilidade no espaço público, sendo esta a perspectiva sobre a qual se pretende argumentar ao longo do capítulo.

Para qualificar o elemento político no *hip-hop*, seu papel politizador na cultura, há que se remeter ao alargamento conceitual de política, apostando na eficácia das disputas no campo das representações, entendidas como relações de poder.

Afirmando a natureza constitutiva e não meramente reflexiva das representações e conferindo autonomia ao campo do simbólico na conformação de práticas sociais, conectam-se cultura e política.

Desde que mudanças em favor da cultura política democrática devam ocorrer não só nos modos de relacionamento do Estado com a sociedade civil organizada, mas também no plano das relações cotidianas entre os sujeitos, nesses termos é que se buscou traçar os indícios da potencial contribuição do *hip-hop* à ampliação dos processos de democratização, que no contexto local se traduz na perspectiva de haver um alargamento da cidadania e um maior acesso ao reconhecimento social.

Para qualificar o aspecto político do *hip-hop*, nos remeteremos a abordagens da ação coletiva que contribuíram para o entendimento ampliado do campo da política, assim como a posicionamentos na teoria sociológica que reconhecem um papel constitutivo da cultura e afirmam a centralidade desta na compreensão do mundo social. Somaremos a isso a perspectiva utilizada por Stuart Hall no âmbito dos estudos culturais que aponta para a centralidade de uma noção de identidade para a compreensão dos conflitos sociais contemporâneos.

Neste *remix* teórico, cabe também uma discussão breve em torno de como vêm sendo abordadas as manifestações juvenis no campo da cultura.

Antes porém, faz-se necessário contextualizar o *hip-hop* como produto dos processos culturais contemporâneos, emergindo no mundo globalizado como exemplar das conformações híbridas que apresentam as identidades culturais na pós-modernidade.

2.1 Identidade cultural no contexto da globalização.

Para pensarmos o modo como os jovens locais interpretam os símbolos do *hip-hop* segundo sua própria realidade, podendo atribuir novos significados a estes, pontuaremos algumas noções cruciais ao entendimento da cultura no ambiente contemporâneo: as noções de transnacionalização dos mercados simbólicos, desterritorialização e reterritorialização e cultura de consumo.

Nestor Garcia Canclini tem se destacado na análise destes processos culturais. Acompanhando o argumento do autor, temos que, numa economia de alcance global, ocorre a transnacionalização de mercados simbólicos. Enquanto no âmbito econômico a produção tornava-se dispersa e desterritorializada, no sentido de que corporações transnacionais, não mais guiadas por lealdades às nações de origem, regeriam a

economia e a balança de poder mundial, enfraquecendo o Estado-nação, no âmbito cultural, acompanhado esta economia globalizada, tem-se que os bens culturais ou simbólicos alcançaram grande facilidade de circulação através dos meios de comunicação, por vias eletrônicas e telemáticas, atravessando fronteiras regionais e nacionais. Os termos desterritorialização e reterritorialização, do modo como são conceituados por Canclini, referem-se aos processos simultâneos de “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” que adviriam desta nova realidade cultural (CANCLINI, 1997: 309).

Com respeito à balança de poder, Canclini argumenta que estes processos não poderiam ser entendidos suficientemente à luz dos estudos sobre o imperialismo cultural e econômico. As atuais relações de poder não mais se explicariam por referência ao embate entre nações (imperialistas x nacional-populares) e sim refletiriam o funcionamento complexo de um “sistema industrial, tecnológico, financeiro e cultural, cuja sede não está em uma nação, mas em uma densa rede de estruturas econômicas e ideológicas” de alcance planetário (CANCLINI, 1997: 310).

Ainda de acordo com Canclini, a globalização econômica e a transnacionalização dos mercados simbólicos desencadearam processos de interferência no que entendíamos por identidades sociais. Um movimento teórico de crítica das *concepções ontológico-fundamentalistas de identidade*, junto a processos históricos que levaram ao enfraquecimento das amplas identidades sociais abarcadoras, tais como a classe, a nação, o gênero, trazem à tona o debate em torno do conceito. Para Canclini, a transnacionalização das tecnologias e a produção e circulação globalizada de bens culturais, diminuiu a importância dos referentes tradicionais de

identidade. As identidades estariam em questão desde que se encontram no centro dos processos de desterritorialização e reterritorialização da cultura.

Às identidades “modernas, territoriais e quase monolíngüísticas” estariam se contrapondo identidades “pós-modernas, transterritoriais e multilíngüísticas”, diz este autor, e a definição socioespacial, territorial, de identidade deveria ser complementada por uma sociocomunicacional (CANCLINI, 1997: 35). A identidade nacional exemplifica o tipo de identidade moderna, fechada, estável e abarcadora, sendo concebida como “uma entidade espacialmente delimitada, onde tudo aquilo compartilhado pelos que a habitam — língua, objetos, costumes — os diferenciaria dos demais de forma nítida” (CANCLINI, 1997: 121). As pós-modernas destacam que os referentes de identificação são historicamente mutáveis, estruturam-se mais pela lógica do mercado que do estado e, segundo o autor, têm na “produção industrial de cultura, sua comunicação tecnológica e pelo consumo diferido e segmentado dos bens”, o meio por onde operam.

No mundo contemporâneo vive-se cada vez mais em situações de interculturalidade, em cenários onde diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam. Nestes cenários, tornam-se obsoletas as teorias de “contato cultural”, pois não mais se trata de mapear apenas as marcas do confronto entre culturas desenvolvidas separadamente, demarcando a diferença, mas sim observar que os grupos se apropriam de maneira desigual dos elementos de várias sociedades, recombinao-os no que Canclini denomina processo de *hibridização* (CANCLINI, 1997: 142). Conceito caro ao autor, a *hibridização* figura como aspecto crucial dos processos identificadores no mundo contemporâneo.

Os sujeitos estudados apresentaram grande capacidade de utilizar os referenciais identitários vindos de um ambiente cultural longínquo, propagados pelo

mercado e pelas redes de informação, ressignificando-os segundo suas experiências locais. No *Bronx*, o *hip-hop* já nasce híbrido, composto de práticas culturais afro-americanas e caribenhas, além do contexto local específico que o embalou.

Cabe ainda enfatizar a centralidade do mundo das mercadorias e seus princípios de estruturação para a compreensão das sociedades contemporâneas (FEATHERSTONE, 1995: 121). Featherstone, mapeando os autores que conceituaram a *cultura de consumo*, confere a Adorno a percepção da gênese deste processo, tendo este último indicado que a dominância do valor de troca suprimiria a memória do valor de uso dos bens, deixando-os livres para assumir valores de uso secundários (FEATHERSTONE, 1995: 33). Outra referência crucial no tema é Baudrillard, que em sua teorização da mercadoria-signo chamou atenção para o afastamento das mercadorias de um sistema fixo de necessidades humanas. Apoiado na semiologia, Baudrillard argumentou que o consumo no capitalismo tardio deveria ser entendido não apenas como consumo de valores de uso e de utilidade material, mas, primordialmente, como consumo de signos. Para o autor, a manipulação dos signos pela mídia e publicidade deixou-os disponíveis para múltiplas relações associativas e a reduplicação infinita destes signos, imagens e simulações, acarretaria o apagamento da fronteira entre imagem e realidade, assim como a perda do significado estável (FEATHERSTONE, 1995: 121-122).

Featherstone argumenta que, no âmbito da sociedade de consumo atual, persistem economias de prestígio onde os bens comunicam algo e são interpretados e usados para classificar o status de seu portador. Os jovens de baixa renda, suscetíveis aos apelos da publicidade, mas com acesso restrito aos bens propagandeados, aprendem eles também a manipular signos. Gastam o pouco que ganham na compra

das roupas de “grifes” juvenis com as quais esperam dissimular as marcas estigmatizantes da pobreza.

É de se destacar que no caso do *hip-hop* o investimento no visual, através da identificação aos elementos da *cultura hip-hop*, não pode ser lido apenas como uma alternativa de ascensão ao mundo do consumo ou como prática de estetização da vida cotidiana. É parte também de uma estratégia coletiva de busca por visibilidade.

2.2 O cultural turn na teoria sociológica

O debate clássico na macrosociologia sobre a cultura repousava em dois principais campos teóricos: de um lado os “idealistas”, demonstrando a proeminência das formas e estruturas culturais sobre as outras esferas sociais, e de outro os “materialistas”, defendendo os fatores econômicos como determinantes. O refinamento teórico do tratamento dado à cultura, alcançado a partir de progressos recentes da análise cultural, trouxe ao debate a questão de como pensar a autonomia da cultura. Anne Kane, em *Cultural Analysis in Historical Sociology: The Analytic and Autentic Forms of the Autonomy of Culture* (1991), preocupada em refinar conceitualmente como podemos atribuir um papel causal aos fatores culturais no curso dos eventos históricos, exemplifica o modo como a análise cultural vem sendo utilizada por uma sociologia histórica.

Parsons parecia ter dado um passo à frente quando incorporou a cultura em seu sistema teórico. Mas ao afirmar a cultura como “normas socialmente institucionalizadas e valores sociais subjetivamente internalizados de um sistema social”, fechou o caminho para se pensar a autonomia do simbólico (SOMERS *apud* BURITY, 1997: 31).

Segundo Kane, são duas as explicações aceitas acerca do poder causal da cultura: uma argumenta em favor da causalidade histórica, definindo que, sendo a cultura um componente do mundo social, esta é um possível fator causal dentre outros; enquanto a outra explicação percebe a cultura como constitutiva do social, como estando na base e enformando todas as relações sociais e instituições. (KANE, 1991: 62).

Kane insiste em que os dois tipos de causalidade sejam reconhecidos. Para tanto, defende que se tome a autonomia da cultura em dois níveis. A autonomia analítica pensaria a cultura como uma estrutura em si mesma, composta de uma lógica interna de relações entre elementos, padrões e processos simbólicos e seria alcançada a partir da separação artificial e teórica da cultura de outras esferas do social.

Já a noção de autonomia concreta definiria que, após ressaltada a *estrutura de cultura*, houvesse a conexão desta a outras esferas do social, indicando a formação histórica específica a que se refere. Os referentes empíricos, onde se poderia observar esta conexão da *estrutura de cultura* a eventos históricos concretos, seriam: os rituais, e a extensão em que um dado grupo de pessoas partilharia a cultura, (o grau de crença, comprometimento e participação nesta), ou seja, a extensão da solidariedade construída.

Tomando de empréstimo o conceito de Geertz, Kane define cultura como “padrão de significados historicamente transmitido, incorporado em símbolos e por meio do qual as pessoas comunicam, perpetuam e desenvolvem o seu conhecimento sobre a vida e agem sobre esta” (KANE, 1991: 54).

O esforço da autora chama a atenção para a cultura como elemento constitutivo das práticas e relações sociais. No pensamento social contemporâneo um movimento

difuso tem atribuído à cultura o lugar de categoria central na compreensão do mundo social e histórico: o *cultural turn*.

O movimento em favor da centralidade da cultura, segundo Burity (1997), antes de evidenciar uma mudança de paradigma, atestaria uma mudança de “sensibilidade teórica”. A introdução da questão da cultura, na opinião do autor, teria sentido somente se for colocada como crítica aos padrões objetivistas e essencialistas que predominam na forma de conceber a sociedade e a identidade (BURITY, 1997: 18). Essa nova sensibilidade se traduziria na atenção à subjetividade, na crítica ao racionalismo, na valorização da ética, no entendimento do poder em termos micro-políticos, no foco nas formas locais de diferença e de luta e nas pequenas narrativas de emancipação (BURITY, 1997: 19-20; CONNOR, 1996).

Alexander (1987) chamou atenção para o avanço teórico que o reconhecimento da centralidade do significado coletivamente estruturado traria para a teoria sociológica, podendo ser o que superaria a dicotomia permanente na disciplina, o desacordo e a cisão fundamentais entre as teorias da ordem e as teorias da ação. Em outro texto, no entanto, Alexander (1993) afirma que um objeto tão complexo como a cultura não poderia ser estudado dentro dos limites de uma disciplina ou escola particular. Seria necessário um enfoque multi-dimensional e transdisciplinar, que levasse em conta as contribuições de cada disciplina em particular. Antropologia, história, sociologia, ciência política, semiologia, lingüística e filosofia teriam contribuições específicas a dar à análise cultural.

Concluindo esta breve digressão em torno do conceito de cultura, afirma-se: a percepção da mediação de toda ação humana por códigos culturais implica que tomemos o sentido e as práticas como constituindo, de modo permanentemente articulado, o real. Nesse sentido, as forças materiais e simbólicas devem ser pensadas

como dimensões analíticas de uma mesma unidade empírica, estando interrelacionadas no tecido social. Quanto o simbólico, o material e o político estejam interrelacionados é uma questão a ser investigada, sem que se possa afirmar a anterioridade ou naturalidade de um aspecto sobre os outros (ALEXANDER, 1987; BURITY, 1997; KANE, 1997; SOMERS, 1995).

2.3. Afirmação de identidade e alargamento da política

A noção ampliada do campo político advém da emergência de novos atores sociais e do esforço de algumas abordagens da ação coletiva em dispensar-lhes atenção. Nesta sessão desenvolveremos os conceitos que nos dão subsídios para pensar acerca da potencial contribuição do *hip-hop* a uma interferência *politizadora* no cultural.

Aos chamados novos movimentos sociais credita-se o papel de geração de uma dinâmica de democratização da vida cotidiana, expandindo as dimensões civis da sociedade frente ao Estado. A principal novidade dos movimentos está no fato de identificarem novas formas de opressão que ultrapassavam o ambiente das relações de produção (foco dos modelos de pesquisa centrados na categoria trabalho), tornando-as objetos de lutas políticas. As reivindicações e motivações à mobilização tenderam a centrar-se em questões de caráter cultural e simbólico relacionadas aos problemas de identidade (GOHN, 1997; LARAÑA & GUSFIELD, 1994; SANTOS, 1997).

Esses novos atores exigiram um paradigma teórico centrado na cultura e na noção de discurso, que privilegiasse o pólo da ação, focalizando o ator social como capaz de produzir mudança, contra o determinismo da estrutura. Negou o mecanismo redutor, que remete ao conflito de classes e ao domínio do econômico a explicação da ação coletiva, e eliminou a noção da classe trabalhadora como sujeito histórico

privilegiado, predeterminado. Os novos sujeitos emergiram a partir de demandas as mais variadas, destacando-se aquelas que trouxeram à tona questões referentes a dimensões da identidade. Nessa acepção, a política ganha centralidade na análise e é redefinida, deixando de ser encarada como uma esfera ou nível específico da sociedade, e passando a ser entendida como uma condição inerente à toda prática social.

Dentre as inovações postas por esses movimentos estaria a afirmação do cotidiano e das relações inter-subjetivas como o lugar onde são vivenciadas as opressões concretas. E, dada a fixação momentânea e localizada desses movimentos, o cotidiano passaria a ser também o campo privilegiado de luta pela melhoria na qualidade de vida. O foco nas “novas opressões” (machismo, racismo, produtivismo, guerras, poluição) não ocultaria as “velhas opressões” referentes ao conflito capital/trabalho. Porém, outra inovação desses movimentos estaria em propor a transformação imediata do cotidiano das vítimas da opressão, e não adiá-la para um futuro distante numa sociedade a ser construída. Nesse sentido, os referidos movimentos implicaram em uma crítica ao marxismo e ao modelo de emancipação proposto pelo movimento operário tradicional (SANTOS, 1997).

As formas de opressão e de exclusão contra as quais lutam movimentos tais como os de mulheres, os dos homossexuais, os de negros e das minorias étnicas, o movimento ecológico, o movimento pacifista, não podem ser abolidas por mera concessão de direitos abstratos e universais, e sim “exigem uma reconversão global dos processos de socialização e de inculcação cultural e dos modelos de desenvolvimento ou exigem transformações concretas imediatas e locais” (SANTOS, 1997: 261).

Ao terem como objetivo transformações nos valores, na cultura e na qualidade de vida, tem sido creditada a esses movimentos a politização de várias áreas da vida social, da cultura e do domínio pessoal e corporal. Noutros termos, tomam-se esses atores coletivos como protagonistas do “alargamento da política” para além da distinção liberal entre o Estado e a sociedade civil, e sua atuação no cultural demonstra a prática política fora do ambiente estatal.

Por exemplo, a solução das demandas do movimento feminista e o sucesso de sua atuação depende muito pouco do Estado e em grande parte de uma luta cultural na esfera social mais ampla. Pois para que se alcance a mudança almejada, pouco adianta a criação de novas leis, exigindo-se a modificação das concepções dominantes acerca da relação entre os gêneros numa dada sociedade, assim como a mudança nas relações cotidianas entre homens e mulheres.

Esses movimentos inovam também na estrutura organizacional e nos estilos de ação política. Santos os caracteriza como possuindo estruturas descentralizadas, não hierárquicas e uma forma de ação política não institucional, voltada para a opinião pública e com a utilização dos meios de comunicação de massa.

A “novidade”, no entanto, não é consensual. Para Calhoun, a teoria dos novos movimentos sociais é problemática e obscurece a significância das *políticas de identidade*. A teoria agrupa os movimentos mais atrativos e deixa de fora fenômenos como o fundamentalismo religioso, os movimentos de conotação racista, as resistências à concessão de direitos e garantias sociais a imigrantes por parte da população nativa de países ricos, as guerras étnicas e outros. Para esse autor, *as políticas de identidade* não são novas e não se limitam ao estágio “pós-materialista” de desenvolvimento. Citando as raízes do movimento feminista no século 18, os nacionalismos europeus, o início do movimento trabalhista no século 19 (demandando

por solidariedade entre os trabalhadores, legitimidade e inclusão na política), Calhoun afirma a presença das políticas de identidade na política moderna que foram obscurecidas pelas concepções e práticas da política dominante neste período (CALHOUN, 1994: 22-25).

O foco nas políticas de identidade implica a crítica da concepção liberal de esfera pública como o local de encontro de indivíduos autônomos, livres e iguais entre si, que, como ideologia, ocultou e despolitizou as diferenças de classe, gênero, etnia, orientação sexual e outras.

No centro do problema da identidade está o processo de reconhecimento. A questão da identidade relaciona os processos do conhecimento de si e do reconhecimento pelos outros. O conhecimento de si, que é sempre uma construção, não é separável das demandas por ser reconhecido de um modo específico. Existe sempre a possibilidade de antagonismo e tensão decorrentes do desacordo entre o modo como nos vemos e o reconhecimento pelos outros. Nesse sentido, a identidade é sempre o espaço do conflito entre as construções de si e os modos de identificação socialmente construídos. Quando há o desacordo, somente por recorrência às políticas de identidade pode haver uma negociação, somente através da *afirmação de identidade* e do enfrentamento pode um grupo se contrapor aos modos de identificação hegemônicos em seu contexto de relações específico (CALHOUN, 1994; CONNOLLY, 1992).

Nesse sentido, como enfatiza Calhoun, as afirmações de identidade são políticas. Têm um caráter necessariamente público, pois envolvem a batalha por reconhecimento e legitimidade e não apenas por expressão e autonomia. Isso porque outros grupos, pessoas e instituições são incitadas a responder. As afirmações de identidade envolvem a resistência e a substituição das identidades socialmente

imputadas por outras, tendo como fim uma alteração nas relações de poder e nos esquemas classificatórios (CALHOUN, 1994: 20-21).

A concepção de identidade a que se refere diz respeito a algo necessariamente construído, de caráter estratégico e posicional e não a um “eu coletivo capaz de fixar ou garantir o pertencimento cultural” mais verdadeiro ou autêntico. Stuart Hall, ao suplantiar a noção essencialista de identidade, “carreira semântica oficial” do conceito, por uma que afirma a historicidade radical das identidades, algo em contínua construção, quer nos fazer ver que estas, muito mais do que dizer quem somos, ou de onde viemos, tem a ver com as questões de “‘quem podemos nos tornar’, ‘como temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representarmos a nós próprios’ ” (HALL, 2000: 108-109).

As identidades surgem da “narrativização do eu”, e a natureza ficcional desse processo não diminui a sua eficácia política. Compreende o autor que estas são produzidas em locais históricos e institucionais específicos, por meio de práticas discursivas e dentro de modalidades específicas de jogos de poder (HALL, 2000: 109).

Para Burity, o enunciado de que toda identidade é política diz respeito ao momento de constituição desta. O autor enfatiza serem as afirmações de identidade sempre relacionais (necessitam de um outro constitutivo), históricas, contingentes e antagônicas. E, desde que a afirmação de uma identidade disputa com outras o mesmo espaço e que ocorre a delimitação de fronteiras entre as quais terá de ser negociada a partilha de poder, está-se na dimensão do político. Burity chama atenção para a necessidade de se distinguir entre *o político* e *a política*. Em suas palavras: “o político é o nome da dimensão instituinte de toda prática e identidade”; já a política designaria uma “lógica de ação coletiva (...) que implica a institucionalização de práticas ou normas de alcance coletivo” e “que delimita o lugar e as formas legítimas da

representação e da negociação” (BURITY, 1997: 22-24). De acordo com essa definição, as afirmações de identidade ocorreriam na dimensão do político, podendo ou não almejar à representação no âmbito da política institucional.

O sentido em que percebemos o conjunto de práticas relacionadas ao *hip-hop* e os significados difundidos através destas como promovendo uma *politização* no âmbito do cultural está em que trazem a tona certos temas que dizem respeito às formas como são interpelados no social. Na busca em tornar visível, pública, a identidade construída os *rappers*, *b-boys* e grafiteiros demonstram o engajamento numa disputa, que é cultural e política, pela reversão das imagens e representações que estigmatizam o jovem morador de áreas proscritas através de mecanismos de naturalização.

Na temática das letras e nas entrevistas, o conflito nós/eles se apresenta na polarização entre um nós, jovens pobres, negros e moradores de bairros periféricos, que sofrem a ameaça de um “eles”, um conjunto em que se enquadra uma variedade de elementos identificados como os promotores da situação de opressão em que se encontram, dentre estes o “sistema”, o governo, os políticos corruptos, a sociedade racista, a polícia, o capitalismo e outros.

2.4. Enfoques sociológicos sobre as manifestações juvenis.

Os trabalhos recentes acerca do que se considera em geral por manifestações juvenis no campo da cultura têm alertado sobre a dificuldade em se trabalhar com uma definição genérica de juventude. Como vários dos conceitos em sociologia este também vem sendo alvo de desconstrução. Para o bem de uma compreensão mais apurada das experiências que se propõe relatar afirmou-se as limitações do conceito de “juventude”.

Que não haja uma categoria estável, concreta e, muito menos, homogênea a que a noção se refira, parece óbvio. Não se diz nada sobre os sujeitos a que se refere por jovens, (cujas definições por faixa etária variam entre 14/18 anos a 24/30 anos) sem considerar o contexto de relações sociais mais amplas em que estão inseridos. Há que se destacar a heterogeneidade de experiências que vêm sendo descritas como modalidades de vivência da condição juvenil.

Como construto sócio-cultural as representações acerca da condição juvenil ganham a marca do tempo e do lugar social da qual emergem. A condição juvenil tem sido antes de tudo representada. As elaborações no campo da literatura sociológica não estiveram imunes ao que a seu tempo se destacava como característico do juvenil nas representações dominantes.

De modo geral, definiu-se juventude como um período de transição entre a infância e a idade adulta no qual o indivíduo experimentaria mudanças psicológicas e sociais decorrentes do paulatino desligamento do ambiente da família com a necessária introdução no ambiente social mais amplo. Nas sociedades modernas este período de transição haveria se tornado longo e complexo devido à distância que separaria esses dois ambientes dando visibilidade a uma etapa intermediária.

Essa condição de transitoriedade marca a percepção de diversos autores sobre juventude e foi caracterizada de diversas maneiras (ABRAMO, 1994). Eisenstadt (1976) percebia a transição como passagem de um ambiente em que prevaleceriam relações regidas por critérios particularistas (a família e as relações de parentesco) para o mundo social onde as relações seriam orientadas segundo critérios universalistas. Frith (1984) a concebeu como o deslocamento de uma situação de total dependência com relação à família, em termos econômicos e emocionais, para uma outra em que o indivíduo adquiria maior independência e responsabilidade. Abramo afirmou ser a

juventude um período que antecede a vida social plena marcado pela relatividade: “de direitos e deveres, de responsabilidades e independência, mais amplos do que os da criança e não tão completos quanto os do adulto” (ABRAMO, 1994: 11).

O sistema escolar foi indicado como o responsável por esse adiamento da entrada no mundo adulto. Enquanto se prepararia para exercer uma profissão, os jovens permaneceriam numa posição marginal com relação à estrutura social. Porém, o status de adulto somente seria alcançado quando o jovem deixasse sua família para estabelecer a sua própria, passando a ter dependentes sob sua responsabilidade.

Juventude foi percebida como um período de preparação e aprendizado no qual o indivíduo permaneceria fora do sistema produtivo numa situação de pré-funcionalidade (HELLER apud ABRAMO, 1994). Os jovens também não estariam necessariamente comprometidos com o *status quo*, como defendia Mannheim (1968), o que lhes conferiria uma capacidade potencial de se engajarem em processos de mudança. Isso não significaria dizer que a juventude seria progressista por índole.

Mannheim entendia que até a adolescência o indivíduo permaneceria “de fora” das esferas da vida pública. A partir do momento em que começasse a tomar contato com a comunidade, o adolescente seria confrontado com o “caos das valorizações antagônicas” decorrente do conflito entre as normas ensinadas pela família e as que prevaleciam na sociedade. O jovem estaria entrando num mundo de valores, hábitos e costumes diferentes e, por não ter ainda interesses adquiridos, seja no sistema econômico, seja quanto a hábitos e valorizações, se encontraria especialmente apto a engajar-se em movimentos sociais dinâmicos. O autor conferia à juventude uma posição de marginalidade no sentido de não estar enredada completamente no *status quo*, tendo por função específica a de ser um agente revitalizante da sociedade, quando esta revitalização fosse necessária (MANNHEIM, 1968:74-75).

O enfoque funcionalista de Eisenstadt (1976) ressaltou a “tensão emocional” sofrida pelos jovens durante o processo de transição. O equilíbrio emocional que, segundo o autor, seria proporcionado pela família, estaria em risco devido às expectativas do jovem quanto às mudanças que o período de transição envolveria. A vivência no grupo de pares restabeleceria o equilíbrio suavizando as tensões do período. Em sua argumentação, Eisenstadt abordou o papel dos agrupamentos juvenis observando a contribuição desses para a manutenção e continuidade dos sistemas sociais.

O enfoque funcionalista percebe a juventude como uma condição de transição pela qual todo indivíduo tem de passar, enfatizando o que é comum a todos os jovens e analisando a funcionalidade das agências juvenis na manutenção do sistema social. Outros enfoques privilegiam as diferenças e observam as peculiaridades das experiências juvenis que emergem em condições sócio-culturais específicas.

Abramo enfatizou a noção de “crise potencial” para definir a condição juvenil. Apresentou as teorias nas quais as mudanças e rupturas ocorridas durante a transição eram percebidas como gerando uma situação de crise iminente. Perda da auto-estima, choques com a família e outras autoridades seriam os indicadores de uma crise propriamente juvenil. Segundo Abramo, referindo-se a Lapassade, esta “crise” seria “a explosão da dificuldade em entrar no mundo adulto, de adequar-se às suas normas e instituições, levando ao questionamento destas” (ABRAMO, 1994: 14), que poderia tomar a forma de uma manifestação coletiva.

Estas abordagens buscavam ressaltar o que as pessoas jovens teriam em comum, caracterizando uma condição juvenil universalizada.

Contudo, além de se ter em conta a natureza histórica e contextualizada tanto dos conceitos quanto das representações sobre juventude, há que se considerar que,

não se pode falar sobre “jovens” sem considerar aspectos cruciais que condicionam a vivência de uma condição juvenil. A experiência estruturadora da classe social não pode ser desconsiderada, e aponta para diferenças e particularidades nas condições em que se apresenta o “ser jovem”.

Além das diferenças de classe social, as de gênero, diferenças étnicas e religiosas, diferenças culturais, regionais e entre países não podem ser desconsideradas no exame das experiências juvenis. Quanto ao gênero, singularidades nos padrões de socialização, nas atividades e obrigações, ocasionam vivências específicas para meninos e meninas. Muitos dos trabalhos sobre juventude enfocam, na verdade, a atividade de grupos predominantemente masculinos, onde as garotas ocupariam uma posição marginal (ABRAMO, 1994; FRITH, 1984).

As diferenças de classe afetam de modo óbvio as experiências na escola, no trabalho, no lazer, nas expectativas com relação ao futuro. De modo geral, podemos dizer que adolescentes de classe média e alta têm acesso ao ensino de melhor qualidade, podem almejar ir para a universidade, têm a possibilidade de adiar a obtenção de um emprego, dedicam-se mais somente ao estudo aumentando o tempo de formação em vista de melhores condições de competição a uma vaga. Nas atividades de lazer possuem maior capacidade de deslocamento na cidade e mais opções de diversão e consumo. Aos jovens de baixa renda no Brasil não está garantido um ensino público de qualidade, razão pela qual o acesso a uma formação especializada é bastante dificultado, frequentemente sofrem a pressão da família para que trabalhem e estão mais propensos a terem um rendimento próprio empregando-se em ocupações de baixa remuneração que lhes possibilite algum consumo e gastos com diversão.

A juventude passou a ser apresentada como uma ampla categoria social somente em meados deste século, como afirmam alguns teóricos, devido a um

aumento na abrangência do sistema escolar. Essa visão percebe uma certa historicidade da noção de juventude e confere ao termo o status de categoria social. O processo de delimitação desta etapa definidora, como um período intermediário entre a infância e a idade adulta, decorreu de desenvolvimentos históricos e se tornou característico dos modernos sistemas econômicos e políticos (ABRAMO, 1994; EISENSTADT, 1976; FRITH, 1984).

Como argumentou Vianna, essas teorias por mais divergentes que fossem convergiam a um único ponto. Ao ressaltar transitoriedade, turbulência, tensão, mal-estar, liminaridade, instabilidade e crise apontavam para que o sentido de juventude fosse aliado ao de mudança (VIANNA, 1997).

Se por um lado o conceito sofria a projeção de um desejo de transformação dos autores, desejo de que a turbulência juvenil pudesse abalar a ordem social, por outro lado a mesma imagem disruptiva da juventude gerou representações estigmatizantes e teorias que enfatizaram a necessidade de se conter esse impulso.

Vianna desconstrói essa representação afirmando que já não é mais possível contrapor uma ordem social estável às “ilhas de turbulências e regiões de resistência que aparecem aqui e ali entre os jovens”, pois é a totalidade da vida social que pode ser descrita com aquelas mesmas palavras usadas para definir a condição juvenil.

Num argumento semelhante, Abad (2003) discorre sobre a desinstitucionalização da condição juvenil que adviria “da crise das instituições tradicionalmente consagradas à transmissão de uma cultura adulta hegemônica (...) e pela perda de sua eficácia simbólica como ordenadora da sociedade”. Definir a condição juvenil por um período de moratória social, em que ocorreria a aquisição de experiência para incorporação à vida adulta, não faz mais sentido frente às dificuldades das sociedades atuais em garantir “um trânsito linear da juventude pelo circuito

família, escola, trabalho no mundo adulto”. O autor afirma que para uma ampla maioria os itinerários dessa transição têm se tornado muito mais indeterminados e descontínuos (ABAD, 2003: 24).

Decorrente desse processo de desinstitucionalização, Abad argumenta que as gerações atuais de jovens têm experimentado uma forma distinta de viver a etapa da juventude em relação às gerações anteriores. Essa “nova condição juvenil” seria caracterizada por:

“Forte autonomia individual (especialmente no uso do tempo livre e do ócio), pela avidez em multiplicar experiências vitais, pela ausência de grandes responsabilidades de terceiros, por uma rápida maturidade mental e física, e por uma emancipação mais precoce nos aspectos emocionais e afetivos, ainda que atrasada no econômico, com o exercício mais precoce da sexualidade” – ABAD, 2003: 25.

2.4.1. Cultura juvenil ou culturas juvenis?

A questão de que existiria uma cultura juvenil como um conjunto de atividades, atitudes e valores, que, distinguindo os jovens dos adultos, proporcionasse a eles uma identidade, transcendendo as experiências distintas quanto à classe de origem, é respondida diferentemente, dependendo do enfoque teórico. Segundo Frith, uma resposta afirmativa a esta questão é sugerida por Mannheim. Para este último, os jovens, ao compartilharem um conjunto de ocupações e papéis concretos, desenvolveriam uma consciência de grupo delimitado pela idade. Esta consciência de idade poderia se converter em consciência de uma geração o que ocorreria em períodos de profundas mudanças sociais. Mannheim focalizava a juventude dos anos 60, que havia se constituído numa importante força política num momento de expansão capitalista, com pleno emprego e extensão da educação secundária e superior (FRITH, 1978). O termo cultura juvenil enfaticamente propõe uma experiência partilhada por todos os jovens.

Na década de 50, a partir da constatação da emergência de um mercado consumidor de bens especificamente juvenis, assim como do desenvolvimento de uma indústria voltada para a produção destes, surge a noção da existência de uma cultura juvenil ampla e generalizada que atingiria diversos setores da juventude. Alguns elementos desta “cultura” seriam a tendência dos jovens em se agruparem, e, em grupo, partilharem gostos por determinados tipos de música, roupas e acessórios, desenvolvendo em conjunto atividades de diversão e consumo. Esta noção designa a cultura juvenil como um conjunto de atividades, um novo padrão de comportamento e hábitos de consumo especificamente juvenis, comunicando uma imagem hedonista da juventude, voltada para a busca do prazer e da gratificação imediata que o consumo e o lazer proporcionariam.

Os autores destacam que, a partir do momento em que setores da indústria cultural, interessados em ampliar seu mercado, passam a investir cada vez mais numa imagem da juventude associada ao lazer, ao consumo, à moda e a determinados padrões estéticos, esses elementos tornam-se atrativos para jovens de todos os setores sociais e juventude torna-se um ideal a ser vendido também para os adultos.

Segundo Abramo, a emergência desta cultura não ocorreria por acaso, mas se liga estreitamente ao contexto econômico dos Estados Unidos do pós-guerra, cujas características seriam a retomada do desenvolvimento industrial, a diversificação da produção, a oferta de empregos (inclusive para jovens inexperientes), a ênfase no consumo e a ampliação dos meios de comunicação de massa e da indústria de entretenimento.

Abramo afirma ser o termo útil para identificar as experiências da juventude que não se enquadrariam na forma dos movimentos sociais. Esta autora propõe que o termo seja utilizado no plural, de maneira que não se ocultem as particularidades. As

diversas culturas juvenis retratam formas específicas de manifestação dos jovens no espaço público (ABRAMO, 1994: 27).

Dentro deste universo comum da “cultura juvenil” se destacaram os grupos que, já na década de 50, chamavam atenção pela criação de um *estilo distintivo*. Os *Teddy boys* foram os primeiros a dar corpo a uma forma de manifestação juvenil que tornar-se-ia recorrente na história da cultura juvenil contemporânea e antecipou um fenômeno que predominaria a partir dos anos 80. A forma deste grupo tornou-se paradigmática e foi conceituada, na década de 70, por um grupo de pesquisadores do Centre for Contemporary Cultural Studies, da Universidade de Birmingham.

Em *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain* (1975), pesquisadores colocaram em questão a noção de uma cultura juvenil genérica, já que percebiam que a classe de origem tinha um papel definidor num dado modo de manifestação juvenil. Apresentando a noção de *subcultura* como um conceito mais estrutural que o de cultura juvenil, conceberam as *subculturas juvenis de classe trabalhadora* observando a relação destas, em primeiro lugar, com o modo de vida da classe de origem, e depois com a *cultura dominante*. Com isso observaram a relação entre a vivência de classe subordinada experimentada pelos jovens e a afiliação subcultural nos *grupos de estilo*.

O termo *subcultura* é usado para enfatizar o fato de que os agrupamentos juvenis estudados, deveriam ser entendidos como subconjuntos pertencentes à cultura de classe de origem, ao modo de vida da classe trabalhadora com seus significados específicos. Estes subconjuntos, mesmo delimitando-se, criando significados, interesses e práticas próprios, não se colocariam fora da cultura de classe, não negariam este modo de vida. Esta afirmação fica mais clara quando comparada a noção

de contra-cultura, o que, segundo os autores, definiria um movimento de saída e negação, como na filosofia do *drop out*.

As *subculturas juvenis* podem se desenvolver em torno de certas atividades, gostos, usos de determinados artefatos ou de espaços territoriais. Os membros poderiam estar fortemente ligados por laços de comprometimento mútuo, ou nem tanto. Proporcionariam sociabilidade, diversão e consumo coletivo, preencheriam o espaço do lazer e gerariam solidariedade e identidade. Modos de vestir inusitados ou outras marcas colocadas sobre o corpo poderiam ser usados para expressar o pertencimento, numa criação estilística. Geralmente há a demarcação de um território para o grupo e a criação de ocasiões para a interação social. Passeios, festas, reuniões, ida a shows, são centrais para a vida do grupo, como rituais que fortalecem a identidade coletiva. Se auto-definem como um grupo e podem vir a estabelecer interdições, exigindo comprometimento e fidelidade. Estabelecem relações de hierarquia entre os membros e podem criar critérios para a filiação.

Na opinião dos autores, as *subculturas juvenis da classe trabalhadora*, foram meios expressivos para a negociação de espaços e sentidos no campo da *luta cultural*, desafiando a hegemonia da *cultura dominante*. Estes grupos haveriam conquistado sim espaços para os jovens, mas não resolveriam, senão de modo mágico, a situação de subordinação. (ABRAMO, 1994; FRITH, 1984).

A noção de *estilo*, utilizada pelos pesquisadores do CCS de *Birmingham*, refere-se a uma organização intencional de objetos numa determinada configuração que assume características distintivas com relação a um padrão dominante. Na elaboração de um estilo, o grupo apropria-se de elementos providos pelo mercado, retirando-os de seu contexto original e utilizando-os de modo a imprimir neles novos sentidos. Dessa maneira, o estilo criado subverte o código cultural no qual se inserem os objetos, e

passa a expressar uma identidade distintiva de grupo (CLARKE, 1996). Num *grupo de estilo* tem que haver certa congruência ou homologia entre as escolhas estéticas. São constituídos em torno do gosto por um determinado estilo musical, em que há uma congruência entre o estilo musical escolhido, as produções estilísticas também no modo de vestir e as atividades no campo do lazer.

O estilo se manterá como criação cultural significativa enquanto permanecer como expressão de problematizações concretas de quem o ostenta. Os autores denominaram *defusion*, o processo pelo qual os elementos que compõem o estilo passam a ser difundidos para além das experiências dos grupos, ocorrendo a diluição de seu caráter expressivo e significativo. A diluição ocorre quando há a apropriação pelo mercado, que passa a oferecer como mercadoria aqueles demarcadores originais.

Nesse processo, os grupos, interessados em manter a congruência entre seu modo de vestir e de expressar com questões concretas de sua experiência, debatem-se com o problema de “realizar sua própria e distintiva cultura e identidade, ao mesmo tempo desejando formas de exposição e comunicação”, o que leva a uma relação conflitual e ambígua com a mídia. (ABRAMO, 1994: 90).

É o que transparece nas disputas acerca da autenticidade e genuinidade, nas preocupações em “não se vender”, e principalmente na busca em ter o controle sobre a própria produção. Como será abordado no capítulo seguinte, há no *hip-hop* a intenção em manter algo definido como “mercado próprio”, já bem atuante, pois a maioria dos grupos de *rap* são gravados em estúdios pequenos e distribuídos por selos independentes, assim como proliferam nos contextos locais as pequenas empresas que fabricam a indumentária. Está em questão poder garantir para si os lucros com a produção e circulação dos produtos do *hip-hop*.

Na acepção acima, o *estilo subcultural* estaria em oposição a um código cultural padrão. Herschmann questiona se ainda é possível pensar nos termos dessa oposição dual. Argumenta que no mundo cultural contemporâneo a profusão de expressões culturais e a rápida circulação destas pelo globo não permite que se pense em manter uma relação de fidelidade aos territórios originários, nem tampouco que se afirme a estabilidade ou univocidade de um código padrão. Como afirma o autor, “as expressões culturais tornaram-se um processo de montagem multinacional, uma articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer um, de qualquer classe, religião, cor, ideologia pode utilizar” (HERSCHMANN, 2000: 63). Apontando o esvaziamento de sentido do conceito *subcultura*, questiona se qualquer expressão cultural hoje não seria *subcultura* de uma cultura transnacional globalizada.

Na década de 80, fenômeno do *punk* marcou o reaparecimento dos *grupos de estilo* entre as manifestações juvenis. Esses grupos passam a ser usualmente chamados de “tribos”.

Assim como na conceituação dos *grupos de estilo*, a denominação *tribo urbana* refere-se a formas de expressão caracterizados por um grande investimento no “visual”, no “estilo de aparecimento”, demarcando novas identidades. As *tribos* poderiam ser entendidas como um desenvolvimento mais ampliado do fenômeno da década de 50. A denominação *tribo urbana* enfatiza a importância dos elementos colocados sobre o corpo para o funcionamento destes grupos. Também remete ao fato de que estes são como nômades, deslocando-se constantemente pelo espaço da cidade, não se detendo a um único local (CAIAFA, 1989). Outras denominações como *rockers*, *mods*, *hippies*, *clubbers*, *b-boys*, *skinheads* exemplificam essas elaborações coletivas do estilo.

Falando com relação aos *punks* e *darks*, Abramo afirma que nestes o estilo exacerbado e sobrecarregado seria deliberadamente construído para causar choque: “o estilo nas tribos juvenis contemporâneas que conjuga modos de vestir, música e determinadas práticas no tempo destinado ao lazer serve à exposição pública do grupo” (ABRAMO, 1994: 148).

Esses grupos podem variar quanto ao campo de atividades que abrangem, quanto ao grau de coesão interna e quanto ao grau de conformidade ideológica ou rebeldia, mas cumprem similarmente sua função de responder às necessidades juvenis. Por meio deles, os jovens constroem redes de relações particulares, caracterizadas por uma forte afetividade, e buscam juntos novos referenciais de comportamento e identidade (ABRAMO, 1994: 17). Na vivência em grupo, os jovens procuram obter uma sensação de estabilidade e auto-estima que contrabalance a situação de instabilidade, impotência e angústia numa sociedade que não oferece perspectivas de futuro, principalmente entre os menos favorecidos.

Num momento em que há uma retração das atividades dos movimentos mais mobilizadores, não se pode cobrar da juventude, mesmo a estudantil, que assuma as rédeas da mudança. Abramo deixou claro que uma imagem da juventude como essencialmente transformadora se amalgamou a partir dos acontecimentos dos anos 60 e 70. A nostalgia dos que guardam a imagem dos jovens atuando na revolução cultural dos anos 60, fez com que as manifestações juvenis dos anos 80, essencialmente emergidas do espaço do lazer e consumo e pela criação estilística, fossem interpretadas como simbolizando uma geração descompromissada, consumista e individualista.

É de se considerar, correspondendo à imagem acima, que a grande maioria dos jovens contemporâneos nas sociedades afluentes ou em desenvolvimento se encontra mesmo enredada nas malhas de um mercado massificado no qual a pessoa vale pelo

que possui e apenas o consumo é valorizado. Nessas condições, obstadas as vias de acesso a informações diferenciadas e a uma formação que estimule um posicionamento crítico, a grande maioria não se encontra motivada a interferir de alguma maneira no mundo a sua volta.

A juventude que foi objeto deste trabalho é bem específica. É a juventude de baixa renda que tem possibilidades reduzidas de consumo e deslocamento, para quem as opções de lazer no bairro são restritas, a ida a outras áreas da cidade é extraordinária e que escolheu consumir algo ainda não massificado. Os jovens estudados construíram um novo sentido de si por meio da adscrição grupal cujas marcas definidoras estão no vestuário, nos gestos, nas gírias, e por identificação às práticas e sentidos do *hip-hop*.

Mesmo sem empunhar grandes bandeiras de transformação social, remete-se aqui a Abramo e Herschmann para afirmar que a atuação dos jovens envolvidos com o *hip-hop* carrega um conteúdo crítico que está na busca por dar visibilidade a questões relativas a sua condição. Ao se produzirem intencionalmente como emblema, oferecem-se como um *espelho* através do qual a sociedade a sua volta possa se reconhecer extremamente desigual e injusta.

3. Sobre as práticas do hip-hop local

As narrativas nos apresentam os quatro elementos compondo uma única “cultura”, um mesmo conjunto de significados partilhados, no entanto neste conjunto é visível a distinção em campos de atuação, com códigos, regras, definições e formas de associação específicos para os quais se voltam os sujeitos. Cada um pode compor arranjos singulares ao se envolver simultaneamente em mais de uma prática, atravessando os vários campos.

Contam que no início de tudo a porta de entrada na “cultura” foi o *break*, e que somente paulatinamente foram tendo contato com as outras manifestações. Os pioneiros no *rap*, por exemplo, eram todos dançarinos de *break*.

Os dançarinos de *break*, tradicionalmente chamados *b-boys*, na sua forma mais especializada, formam equipes que demandam ensaios, patrocínios para os uniformes e a contínua busca por manterem-se informados sobre o que está acontecendo em São Paulo e fora do país sobre a dança. Os poucos e esporádicos campeonatos locais, as batalhas, não justificam tamanho envolvimento. A partir de 2001 as equipes reavivaram-se com o campeonato anual promovido pela Brigada Hip-Hop. O fato é que por meio de fitas trazidas por conhecidos, que moram no exterior ou compradas em São Paulo, comungam com uma experiência que não tem seu contraponto local em termos de efervescência. As fitas são gravações de campeonatos internacionais, com intermináveis sessões de batalhas entre numerosas equipes com as quais apreendem não só a evolução dos passos e a inventividade dos dançarinos de fora, mas também o clima desses campeonatos, a forma das batalhas, as encenações.

O DJ no *hip-hop* não é mero animador de festas, ainda que alguns resumam sua atividade a “botar som”, tem que conhecer certas técnicas de utilização dos passa

discos como um instrumento, e também empreende ações no sentido de se manter informado sobre o que está sendo produzido no *rap* no Brasil e no exterior e alguns transpõem os limites de sua atuação no *hip-hop*, no sentido de se inserir profissionalmente no circuito de festas e boates da cidade.

O *rap* é a expressão mais visível do *hip-hop* local. Para além da missão de conscientização e transmissão de conhecimento, a qual o discurso dos *rappers* remete, na prática essa investidura configura-se principalmente em atividades de produção musical, ensaios, gravação de cds e viabilização de espaços e eventos onde tocar. São artistas e buscam inserção na cena cultural da cidade. Durante a pesquisa de campo conheceu-se desde grupos de *rap* no início de sua formação, apresentando seus *raps* a partir de recursos mínimos (fazem letras, ensaiam e se apresentam utilizando uma base, como chamam o vinil ou CD só com as “batidas”, o instrumental), até grupos que alcançaram um outro patamar tecnológico da produção musical. Com a popularização da tecnologia de gravação foi possível que muitos conseguissem gravar o que chamam CDs independentes ou de demonstração. Procurados, Êxito de Rua, Atitude Real, Sistema X, Mc Pooblay, Extremistas Mcs, RFSoul, Relato Consciente são alguns dos grupos que conseguiram gravar CDs independentes. Alguns detêm a tecnologia, como Hamilton do Êxito de Rua, o DJ Big e Gustavo do RFSoul, outros, por sua rede de relações ou mesmo arcando com os custos de produção das bases em estúdios, mesmo não tendo acesso ao computador, também usufruem dessa tecnologia.

Os grafiteiros parecem formar uma turma à parte. O contingente que se envolve nesta prática vem tendo um incremento substancial a partir da multiplicação das oficinas de grafite na cidade do Recife. Só no Instituto Vida, cerca de 200 adolescentes tiveram contato com a técnica. Em torno de 60 grafiteiros compareceram ao local onde haveria a “intervenção” de grafite dentro da programação do Spa das Artes, promovido

pela prefeitura do Recife. Em que pese não ter sido possível quantificar, muitos dos grafiteiros não negam que se aproximaram da grafitagem a partir da atividade da pichação.

Essa atividade tem um grande apelo também pela possibilidade de retorno comercial. Por meio desta, aproximam-se das técnicas de silk-screen e de aerografia, fazendo com que produzam e comercializem camisetas, além de pinturas em capacetes, motos e carros.

3.1. *Break*

Fluxo contínuo e quebra deste fluxo, assim podemos descrever o *break*. Dança em que o corpo se retorce, reproduzindo os movimentos de uma onda que flui de uma extremidade à outra, seja dos pés à cabeça ou de uma mão à outra, ou tomando todo o corpo. Mas como quer se referir a palavra, o *break* é também quebra destes movimentos, caracterizado por pequenas pausas, cortes, paradas, lembrando a performance de um robô. Dança de uma máquina humana, desse tempo em que o fluir contínuo é cotidianamente interrompido pelas obrigações, relógios de ponto, linhas de montagem.

A música é eletrônica, e os sons dos sintetizadores levam a ambientes futuristas, espaciais e mecanizados. A batida é ágil, e a performance do *breaker* pode evoluir aos *power moves*, em que o dançarino se lança ao chão e insinua a superação dos limites da rápida batida da música. O corpo se transforma em hélice que progressivamente gira até o ápice da velocidade. Paira a expectativa de auto-superação, também gerada pela competitividade com os outros.

Um *b-boy* estende seu “encerado” e após a “ginga de entrada”, em que há o acúmulo de forças antes da arremetida, e quando se demarca o centro onde acontecerá

o giro, lança-se ao chão. É deste ponto no chão que parece emergir a energia, como se o corpo se integrasse a uma engrenagem. Mas é do corpo mesmo que vem essa força do homem-máquina, dos movimentos pendulares das pernas, do aproveitamento das leis da gravidade, que concentra e por fim expande a energia, quando se solta em fluxo na velocidade do giro.

Assim é o ‘*break*’, que ocupa o posto de primeiro elemento de destaque do *hip-hop*, sendo responsável por encontros periódicos de dançarinos para as disputas e treinos nas conhecidas rodas de *break* que acontecem nas ruas.

Em Recife, essas rodas surgiram em meados da década de 80 e foram difusoras do *hip-hop* local. Aconteciam de modo esporádico e localizado, mas em depoimentos destacam-se rodas consideradas importantes por terem se demorado certo período agregando bons dançarinos, como é o caso das rodas do Parque 13 de Maio, da Avenida Dantas Barreto ou do chamado Rodão do Pina.

Apesar de sobressair nas narrativas dos entrevistados uma certa empolgação com tais rodas, sua duração média não passava de um ano; em geral, tornaram-se de difícil mapeamento, seja pela descontinuidade, seja por acontecerem em diversos bairros de modo localizado.

Entretanto, há duas rodas consideradas tradicionais e que ocorrem anualmente: a roda da Várzea, organizada por Turbo e que acontece sempre no mês de dezembro, conhecida como ‘A última roda do ano’; e a roda do Jordão, articulada pelo *b-boy* Bigu.

Recentemente, incluiu-se nas políticas públicas para juventude da prefeitura do Recife a reativação das rodas do Parque 13 de Maio. Foi construída uma elevação cimentada de formato circular e instalado um ponto de energia, nos quais,

respectivamente, é colocado o encerrado e são ligadas as caixas acústicas que acionam as batidas, dando vida à roda outrora tradicional na cidade do Recife.

Em outro projeto da prefeitura, o Aurora do Lazer, que acontece quinzenalmente, inseriu-se na programação outra roda de *break*, que passou a acontecer alternadamente com a do Parque 13 de Maio, mas não aglomera o mesmo público desta última, a qual possui uma maior frequência.

Outra manifestação presente no *break* local são as equipes. Para os *b-boys*, desafio maior do que se enfrentarem nas rodas é montar ou participar de uma equipe de *break*. Rock Boys, Prince of Dance, Recife City Breakers, Nação Break Dance, Street Rap Break e Real Break são algumas dessa equipes em atividade na Região Metropolitana do Recife. Algumas são de formação recente, como é o caso da Nação Break Dance. Formada em 2003, já conta com 11 integrantes que são remanescentes da escolinha AJP break de Zé Brown e recebem apoio do Instituto Vida, em Água Fria, onde treinam três vezes por semana.

Já outras equipes estão em atividade há mais tempo. A Rock Boys, de Prazeres, Jaboatão dos Guararapes, soma quase duas décadas de existência e, embora mudando de componentes ao longo dos seus dezesseis anos, é organizada desde seu nascedouro por Peu. Outra equipe que merece destaque por seu tempo de duração é a Prince of Dance, também de Prazeres e que existe há oito anos sob a liderança de Diego.

No *break*, assim como nos demais elementos do *hip-hop* local, confirma-se a supremacia numérica masculina. Dentre as equipes que vêm participando de campeonatos, constata-se apenas a presença de duas dançarinas, uma da Prince of Dance e outra da Rock Boys, o que reflete também a ausência do público feminino dançante nas rodas de *break*.

A manutenção das equipes exige o encontro de espaços para treino, a busca de patrocínio para a manutenção dos ‘padrões’ (terminologia por eles utilizada para designar os uniformes) e pesquisa constante sobre a dança no Brasil e no exterior, sendo bastante procuradas e disputadas as fitas VHS de campeonatos mundiais que são comercializadas em São Paulo e até trazidas do exterior por pessoas conhecidas.

Há duas formas de exibição das equipes: apresentação de coreografias ensaiadas ou as batalhas, sendo estas últimas as mais frequentes nos campeonatos.

A apresentação das equipes é esporádica, havendo uma procura por espaços para tanto. Não há assim regularidade na exibição dos dançarinos, que afirmam permanecerem treinando para participarem de campeonatos e de apresentações comerciais, não podendo esta última ser tida como a principal motivação das equipes, já que as oportunidades são exíguas.

Em geral, as apresentações das equipes devem conter uma introdução com coreografia em que dançam todos iguais, para depois demonstrarem o melhor que cada membro da equipe sabe fazer dentro do conjunto de movimentos tradicionais do break.

Em relação aos campeonatos, nos últimos três anos as equipes ganharam nova motivação para continuarem em atividade. O ‘Encontro pernambucano de *b-boys*’, organizado por Moisés da ‘Brigada Hip Hop’, tem sido o evento que há três anos tenta agregar todas as equipes em atividade, numa disputa em que se busca reproduzir a forma das batalhas dos grandes campeonatos internacionais. Em reuniões prévias são definidas regras e premiação, notando-se grande investimento e expectativa das equipes em torno deste campeonato. Vale destacar que dentre as regras adotadas estão algumas que servem de padrão nacional, utilizadas em campeonatos paulistas e disponibilizadas em sítios da *internet*.

Na batalha há um enfrentamento entre os dançarinos, que ficam dispostos perfilados, devidamente uniformizados com seus ‘padrões’, permanecendo cada equipe de um lado da arena, enquanto os membros se revezam indo ao centro, uma equipe de cada vez. Existem regras tácitas a serem cumpridas, sendo o objetivo o desafio em torno dos movimentos mais inusitados; conta a criatividade na execução; não é permitido vaiar a equipe adversária; os demais membros da equipe, enquanto um de seus membros está dançando no centro da arena, permanecem exaltados e incentivando o dançarino; ao terminar a performance, em geral, cada dançarino não sai da arena sem antes fazer gestos agressivos ou zombeteiros para a equipe adversária; quando há a execução perfeita de algum movimento considerado muito difícil, os demais membros da equipe chegam a invadir a arena em exaltação ao feito; ao final as duas equipes se abraçam e se congratulam.

Segundo Diego, fundador e ‘dono’ da Prince of Dance (alguns fundadores se dizem “donos” das suas equipes) a batalha é uma encenação: “é como se fosse uma peça teatral, a gente tem que dar show, tem que entreter a platéia”. É a encenação de uma rixa entre os dançarinos, entretanto é o tênue o limite entre o encenar e a disputa. A competitividade é flagrante, haja vista a grande preocupação com a prévia definição de regras, tais como o tempo de permanência dos componentes da equipe na arena.

Embora se destaque a espontaneidade nessas batalhas, é inquestionável a referência comum ao formato dos campeonatos internacionais, já que estes são fonte de pesquisa e embalam os treinos das equipes. Contudo não se trata de mera reprodução desses campeonatos, mas, como dizem, da manutenção de uma tradição do *hip-hop*.

Acontecimento recente que se destacou na programação para as equipes de *break* no Recife foi o ‘Esporte do Mangue’, projeto da prefeitura do Recife que integra

às políticas públicas para juventude. Embora acontecendo pela primeira vez em 2002, só na segunda edição, ocorrida em Outubro de 2003, foram incluídas em sua programação as batalhas entre equipes de *break*, tanto na categoria individual quanto na competição entre equipes.

Algo que se destacou tanto nas entrevistas quanto na observação das equipes competindo foi a valorização de se conhecer as expressões específicas e os respectivos movimentos. Percebe-se que há necessidade de saber utilizar bem esses termos para ser valorizado e reconhecido como *b-boy*. Um “*b-boy* de verdade”, como definem, não pode prescindir de conhecer a denominação correta dos movimentos, assim como da seqüência em que estes se apresentam nas performances. Tal conhecimento, acumulado em anos de prática e busca por informações, faz com que eles comunguem de um mesmo conjunto de significados desta prática em todo o mundo. É a “linguagem universal do *break dance*” a que alguns fazem referência.

A seqüência de movimentos inicia-se com o *top rock*, numa preparação para o *foot work* ou sapateado. Deste o *b-boy* pode evoluir para um dos *power moves*, os impressionantes giros dados com o corpo em hélice apoiado em um de seus membros (braço, mão, cabeça, costas, queixo, cotovelo, punho etc). Esses potentes giros devem ser cessados num *freeze* de pelo menos dois segundos, no qual o dançarino congela seus movimentos em uma posição de difícil equilíbrio e este é o seu desafio.

Na batalha do Esporte do Mangue, em que compuseram o júri dois membros de uma conhecida equipe de *break* paulista, a Funk & Cia., além de serem avaliados naquela seqüência de movimentos, os *b-boys* tinham que demonstrar conhecer dois estilos tidos como clássicos do *hip-hop*: o *popping*, dança que imita os movimentos mecânicos e interrompidos de um andróide; e o *locking*, que acompanha as batidas da

música e se encerra sempre numa contorção de braços para dentro, parodiando o ‘trancar’.

Alguns fazem questão de se referir aos movimentos por seus nomes originais e isso os faz valorizados no grupo. Entretanto existem expressões nativas, pois o longo aprendizado fez com que conhecessem os movimentos muito antes de saberem os nomes originais que os identificavam. Assim os *back spin* são os giros de costas; o *wind mill* tornou-se moinho de vento; o *hand spin* é o giro de mão; e o *flair*, antes de ser assim conhecido, era chamado cavalo sem alça.

Um dos membros da Funk & Cia., Quinho, no Esporte do Mangue, não se cansou de explicar e executar, sempre que perguntado (e não foram poucas as vezes que isso ocorreu), o *flair louco*. Este movimento se assemelha aos feitos sobre o cavalo da ginástica olímpica, só que o apoio dos braços é feito sobre o chão, sendo considerada uma das mais bonitas e difíceis acrobacias da *break dance*.

São passos também bastante valorizados o moinho coroa e o giro de cabeça. No primeiro, o dançarino inicialmente apóia-se nas costas e tenta variar, ainda em giro, para o apoio na cabeça e assim sucessivamente. Já no segundo movimento, todo o peso do *b-boy* é exercido em giro sobre a cabeça, sendo seu ponto de equilíbrio a distribuição do peso das pernas através de flexões e semi-flexões, fazendo uso das mãos como força propulsora da seqüência. Nesse giro é utilizado equipamento específico do *breaker*, um tipo de boina acolchoada que protege a cabeça do dançarino e propicia um melhor deslizamento.

Apesar de haver um conjunto de movimentos tradicionais, a execução das acrobacias não se perfaz em mera cópia do que assistem em fitas de campeonatos. A dança se compõe de grande espaço para criatividade e esta é bastante valorizada. A Prince of Dance, no Esporte do Mangue, arrancou aplausos empolgados ao simular um

lúdico pular de cordas: dois integrantes giravam um terceiro pegando-o pelos pés e pelos braços, enquanto uma integrante saltando a “corda” completava a coreografia. Neste espaço cabem também os referenciais locais, não sendo mera reprodução de material exógeno. A Nação Break Dance, por exemplo, incorporou em sua performance muitos elementos da capoeira, como as esquivas, as pernadas e as bananeiras, tendo inclusive mixado e utilizado como fundo musical de sua apresentação no Esporte do Mangue uma loa de capoeira em cima de um *break beat*. Exemplo destacado de quão mixadas e compósitas são as identidades contemporâneas.

3.2. *Rap e produção musical*

Quantificar a cena local é uma tarefa que esbarra em várias dificuldades. Nas entrevistas, além dos números colidirem de um para outro entrevistado, em geral, são feitas referências a grupos que são de áreas específicas (Prazeres, Jordão e Cajueiro Seco / Jaboatão, Paulista, Casa Amarela / Recife). Mesmo *rappers* bem informados que possuem certo trânsito nas demais áreas além da sua não se arriscam a totalizar um número preciso.

Nessa tentativa de mapeamento, Pedro, *rapper* que atua no grupo Guajiro, citou sete grupos além do dele que são de Jaboatão: Erupção do Rap, Democracia Black, Sistema Periférico, SOS, Realidade Brutal, Extremistas MC's e Ameaça ao Sistema. Nessa área de atuação, o ponto de encontro dos *rappers* em 2003 foi o Baile organizado por Peu, que acontece semanalmente aos domingos no bar Cubanacan, situado na Rua Almirante Dias Fernandes, via que concentra grande número de bares no centro de Jaboatão. Além dos grupos da localidade, integrantes de outros 03 grupos que moravam em bairros adjacentes (Boa Viagem / Recife, por exemplo) freqüentam o baile: RF Soul, Voz Ativa NE e Na Base da Resistência.

Um número que, mesmo distante da realidade, deve ser apresentado nesta pesquisa é de inscitos no evento promovido pela prefeitura do Recife no final de 2003, o Pólo Hip-Hop, que contou com a inscrição de 20 grupos de rap, dos quais 17 se apresentaram: DJ Estranho (Beberibe), Nada Consta, Improviso (UR-11, Ibura), O Refúgio (zona norte de Recife), Na Base da Resistência (Boa Viagem), Big Jr., Visão do Caos (Paratibe), Mira Negra (Engenho Maranguape), Procurados (Ipsep), Mente Engatilhada (UR-11, Ibura), Guajiro (Prazeres), Advogados (Caetés I), MC Jog, Na Mente (Paratibe), Confluência (Bomba do Hemetério) e X da Questão (Engenho Maranguape). Congregando grupos de vários bairros, o evento, além de auxiliar na quantificação, deu uma amostra do nível de qualidade das performances, as quais demonstram familiaridade dos *rappers* locais com o palco e execução de produtos finais bem elaborados.

Também houve contato com outros grupos do *rap* local: Spider e Incógnita Rap, Êxito de Rua, Rota Black, Atitude Real, Guerrilha Negra, MC Boeco.

3.2.1. Palavras que vêm de dentro: o conteúdo do rap e a postura dos rappers

Os *raps* são uma importante via de acesso aos sentidos que esses jovens atribuem à suas práticas. As letras ressaltam questões fundamentais para o entendimento da mobilização em torno do *hip-hop*. Em meio a um conjunto variado e complexo de referências e temáticas destacaremos aquelas mais recorrentes nas letras que iluminam a compreensão do fenômeno. A alusão aos marcos de adscrição identitária, a violência representada e o correlato papel do *hip-hop* como “resgate” ou “salvação” serão destacados.

Por meio das letras expressam principalmente seus desejos, dentre estes o de encontro e de enfrentamento com uma sociedade representada por um conjunto difuso

de agentes que os estigmatiza e exclui, encenando um revide. Denunciam a proscrição de que são vítimas e propagam a imagem da sociedade cindida em que grupos sociais têm acesso diferenciado ao reconhecimento social e tratamento desigual por parte do Estado. Esta percepção os faz ter que cantar:

“Parecemos ladrões para a sociedade/ burguesia vira as costas para a nossa dignidade/ acham que todos os pobres são marginais/ e não merecem respeito, felicidade, moral e paz/ somos da classe baixa desde crianças/ e até hoje sendo pobres tratados com uma indiferença e insignificância/ de quem não consegue distinguir as qualidades de um ser humano/ indicando a ele respeito e os sus direitos (...) nós somos diferentes e não iguais/ não nos julguem pela aparência se for capaz/ pois nós somos rappers e não marginais”. Não somos marginais – Faces do Subúrbio.

Falam de violência e reação a esta, de discriminação e afirmação de negritude, de distâncias sociais e vontade de diminuí-las. Os rostos graves, os vocais fortes e toda a movimentação em cena dão o tom de indignação coerente à temática das letras. A missão é informar e divertir e as letras são “rajadas de consciência” que saem das armas poderosas: microfone e performance de palco.

No discurso a intenção declarada é falar a seus pares, informando e conscientizando. Almejam também falar a toda sociedade, em muitos momentos fazendo referência aos ‘inimigos’ (polícia, políticos, racistas, agentes da violência na periferia, ‘sistema’ etc) contra os quais se forma o campo dos ‘aliados’, dos ‘irmãos’. É a comunidade de um ‘nós’ se fortalecendo contra um ‘eles’ que se forma no campo opressor.

“Surgiu uma nova forma de pensar, de falar, se expressar / Rap nacional surgiu pra revolucionar / Uma nova e grande geração de idéias positivas / Sabedoria de rua, filosofia de vida / Testemunha ocular de vários fatos e atos / Dando seqüência constante a todos nossos relatos / Que nunca se resume em só falar nas periferias / E, sim, de tudo aquilo que acontece em nossas vidas / Falando de política, polícia e ladrão / Assalto, abuso de poder, morte e corrupção / Pois nossa língua fere muito mais que uma navalha / A mentira não nos cega, nossa memória não falha / O que falamos simplesmente vem de dentro pra fora / Mostramos muito mais verdades do que o aqui e agora / Nossos olhos são as lentes, a mente, o cabeçote / Gravando imagens pesadas, verdadeiras e fortes / Somos assim de nascença, o aprendizado é a convivência / Mostrando que a maior jogada é a decência / Não somos filhos de

papai e sim de nossos pais / Que nos ensina passo a passo como é que se faz / Não roubar, não matar, saber apaziguar / Mostrando que a melhor saída é raciocinar / E encontrar soluções para qualquer problema / Ser um cara ligado e não entrar no esquema / Então se liga ladrão no que estou dizendo / Essas palavras são coisas que vêm de dentro (refrão) / Das butadas eu vim, Zé Brown é meu nome / Não tenho um 38, mas minha arma é o microfone / então se liga pá... rá-tá-tá-tá, rajadas de consciência, não vai dar para se esquivar / é pesado eu sei, não é pra qualquer um / Suave já falou, não é melô de MC nenhum / Então não meço palavras pra falar o que penso / Pois pelo menos pra isso tenho talento / Tudo que aprendi não foi dentro de uma faculdade / Foi metade no ginásio, metade na malandragem / Não virei um ladrão graças a minha mente forte / Saquei que o meu futuro seria a minha morte / Muitos amigos que tive, alguns se deram bem / Outros não tiveram sorte, vivem em paz no além / Por isso, fico esperto para não ir na seqüência / Pois tive e tenho todo dia novas experiências / Lições do meu dia a dia me ensinaram a viver / Mostrando vários caminhos pra poder escolher / Escolhi o melhor, como vocês podem ver / E isso serve de exemplo pra quem pretende vencer / Falam do nosso som, dizem que é repetitivo / Porque não falamos besteira e nem ficamos omissos / O nome é Faces do Subúrbio, pretos da nova era / Mensageiros do gueto, representantes da favela / Não estamos pra gracinhas, nem falar lero lero / Falamos a verdade porque somos sinceros / Então se liga bandido no que estou dizendo / Essas palavras são coisas que vêm de dentro (refrão)” - Coisas que vêm de dentro, Faces do Subúrbio.

Nas letras está sempre presente a temática do papel do *rapper*. É recorrente a idéia de que o *rapper* tem alguma coisa importante a dizer e que espera atingir as pessoas com a sua *mensagem*. Com base neste discurso, o *rapper* investe numa postura de que tem uma missão a cumprir, devendo transmitir conhecimento e conscientização.

Concorrendo com o conteúdo das letras, tão ou mais importantes estão a movimentação no palco, a força da batida, a eloqüência do refrão. É o conjunto performático do *rapper* que seduz o público e dá cabo a essa missão. Tudo informa. Som, letra, microfone e palco são as ‘armas’ de que o *rapper* faz uso para disseminar suas “rajadas de consciência”.

Contudo ainda que a temática das letras seja um dado importante, o significado disso tudo ultrapassa o declarado. Mesmo que se possa reconhecer a eficácia pedagógica no *hip-hop*, o “poder de orientar” que se supõe seja transmitido através do *rap*, o sentido aí não se encerra. A ‘missão’ referida parece pretexto, quando

se percebe que o que seduz esses jovens é estar no palco, expressar-se, entrar em cena e conseguir a atenção das pessoas. O apelo está em ser *rapper*, ter voz e visibilidade.

O *rapper* em geral se coloca em primeira pessoa, lembrando que é ele quem está passando a mensagem e o faz de modo quase narcisístico.

“Das butadas eu vim, Zé Brown é meu nome / Não tenho um 38, mas minha arma é o microfone / então se liga pá... rá-tá-tá-tá, rajadas de consciência, não vai dar para se esquivar” – Coisas que vêm de dentro, Faces do Subúrbio.

Espera haver alguém escutando, fala para a platéia ou encena nas letras uma resposta a um insulto anterior. Neste caso, defende-se de inimigos (reais ou imaginados) para afirmar quem é e dar vazão à sua indignação. É mensageiro, missionário e lutador:

“Não adianta querer me calar, tentar me inibir / Enquanto existir injustiça, um rapper vai existir”. – ‘Não adianta querer me calar’, Faces do Subúrbio.

O *rapper* personifica o esperto, o rebelde, o revoltado, o guerreiro que vai a luta e que não se resigna ante os problemas, que não fica calado: grita e chama a atenção. Dizem-se “malandros”, mas a “malandragem” está em saber lidar com as dificuldades que se apresentam no dia-a-dia: “sobrevivem ao meio”, buscando “serem pessoas de futuro”.

Há certos temas que são mais que recorrentes: são obrigatórios. A eles todos os *rappers* se referem, repercutindo as temáticas da violência, da carência, da estigmatização, do racismo e aparecendo o *rap* e o *hip-hop* como alternativa a esses problemas. Esses temas obrigatórios são combinados a narrativas auto-referentes: é preciso afirmar que vivenciam essas questões e por isso estão aptos a falar.

“Eu não agüento, eu não agüento / não vejo nenhum tipo de melhoria / É a mesma situação/ Bairro pobre todos os dias / Estou tentando sobreviver / Para relatar o meu dia a dia/ Pois eu moro num bairro da periferia” – ‘Violência na Periferia’, do Procurados.

Bastante presente nas letras e recorrente nas entrevistas é o discurso do *resgate*:

“eu era o típico maloqueiro de periferia, já me meti em parada errada, já briguei pra caramba. Fui expulso de dois colégios, então eu preenchendo esse meu currículo na infância e adolescência com certeza quando fosse adulto eu ia ser mais um na Folha de Pernambuco, assassinado ou grampeado e o hip-hop fez mudar isso na minha vida. O hip-hop me desviou de um caminho que se eu tivesse seguido com certeza não seria o Zé Brown. Eu seria o Nego Leu, maloqueiro de periferia como eu tenho muitos exemplos de colegas meus que hoje estão mortos, quatro que andavam comigo estão no presídio. Quando eu vou visitar os caras choram; “pô, deveria ter te escutado” e pá”. Zé Brown.

“O hip-hop pra mim acho que é minha vida, velho. Assim, eu adquiri uma pá de conhecimento, ver o lado certo, escolher pelo lado certo. Eu podia tá fazendo coisa errada, um tempo assim que eu comecei a escutar rap, aquilo me livrou de um bocado de parada errada que eu via o mundo de outra forma e tal (...) a turma que andava comigo aqui, moleque, uns guris assim, todo mundo hoje em dia pegou o caminho errado. Quem não tá morto virou traficante ou tá no presídio (...) aí eu acho que o objetivo é ajudar a comunidade e livrar a turma desse caminho ruim”. Morgação, Visão do Caos.

“O hip-hop me mudou muito, me mostrou que não era o que eu pensava. O rap me fez refletir melhor as coisas do mundo. Então foi o que me mudou, porque hoje eu sou uma pessoa e antes eu era outra pessoa”. Malacay, Réu Primário.

Essa remissão à própria experiência, onde são elencados os benefícios adquiridos quando vieram a conhecer o *rap* e o *hip-hop*, embasa o papel que atribuem a si mesmos como *rappers*, qual seja, o de repassar esta experiência e propagar o benefício, “dando o exemplo” ou “mandando orientação”, como esperava Malacay:

“meu público específico são os alienados, vamos dizer assim. A rapaziada que fica, porra, por exemplo: eu moro aqui na José de Holanda, eu vejo a rotina como é que é. A turma fica 24 horas fumando maconha sem fazer nada. Fica parado sem ir para escola, nem trabalha, é como se fosse uma mazela. E também para aqueles caras que são negros e não se dão o valor e não fazem nada para sair de onde estão”.

As letras teriam o poder de conscientizar, através de “idéias positivas, do diálogo com o uso de gírias”:

“pô amigo você sabe que isso é errado, você faz se quiser, você sabe que vai se fuder, os caras estão aí na área e a gente não tem nada a ver com as paradas erradas que você faz mas a gente paga’, é dessa forma que eu divulgo a maneira de

sair dessa ou não entrar nessa ou em mostrar que o que ele faz é errado e procurar fazer o certo, e as coisas erradas que existem a nos prejudicar” Malacay.

Ainda que o discurso do resgate (propagado também em reportagens as quais têm acesso) seja um expediente incluído como estratégia de sobrevivência social, há que se reconhecer uma verdade nesses relatos: expressam o que desejam ou imaginam para si e para o *hip-hop*, pois ao defender e promover a imagem do *hip-hop* como alternativa de vida ou à violência esses jovens estão investindo no aumento de seu próprio valor social (o que começa a garantir dividendos aos que conseguem se inserir como instrutor em oficinas).

A ociosidade; a falta de “coisas positivas” para o jovem pobre, como equipamentos de lazer e atividades recreativas no bairro; as “influências negativas” da rua, como a facilidade de se encontrar armas e drogas; a proximidade a grupos ou pessoas que se envolvem em atividades criminosas; o período crítico da vida em que se torna presente a necessidade de auto-afirmação e de se conformar a pressão de colegas; tudo isso está presente na falas dos *rappers* e *b-boys*, com maior ou menor clareza ao se exporem sobre o valor que atribuem ao *hip-hop* como tendo um papel preventivo.

Ao valorizarem o papel do *hip-hop* em ocupar o tempo, em engendrar sociabilidade e impulsionar o agregar-se em torno de atividades lúdicas e criativas, razões da referida proteção que o engajamento proporcionaria, os entrevistados apresentam-se como observadores privilegiados da vivência da condição juvenil na pobreza, sendo sujeitos também capazes de um olhar analítico sobre sua realidade.

Acreditar na eficácia do preceito em “mandar mensagem” e que esta, a partir da identificação do ouvinte com o *rapper*, possa realmente surtir o efeito esperado chamando a atenção dos que estariam suscetíveis aos riscos indicados acima depende de que se reconheçam alguns mediadores. O *hip-hop* seduz não só pelo conteúdo das

letras dos *raps*, muitas vezes descritas como aquelas que “faziam sentido” ou que “tinham tudo a ver” com o que se vivia. A sedução se dá também pelo componente espetacular do estilo, roupas e adereços; a possibilidade de se conhecer pessoas e de se envolver em relações sociais mais significativas; de participar de grupos, oferecendo a diversão e o aprendizado de uma atividade.

Alguns dos aspectos que Zaluar apresenta como compondo a cultura viril aparecem de modo atenuado no *hip-hop*. Um *ethos* da masculinidade transparece nos *raps* e nas competições entre os dançarinos. A referência constante à violência nas letras e a opção pelo *hip-hop* como “o caminho certo”, cujas armas são a palavra e o microfone, alude ao *hip-hop* como alternativa de acesso a uma posição ou status entre os pares sem ser pela via da imposição de respeito pelas armas, pela ameaça. Ser um bom dançarino ou se destacar como *rapper* ou grafiteiro confere admiração e respeito do grupo.

A violência é temática freqüente nas letras, mas não no sentido de incitação ou estímulo. O que se relata por violência vem tanto de vivências quanto pelo que é apreendido nos meios de comunicação. Por ser freqüente na mídia e já fazer parte do imaginário social, a violência, mesmo quando não é vivida, é repercutida nas letras. Em geral colocada como presente no cotidiano dos bairros de baixa renda, onde a população sofre como refém dos envolvidos com a criminalidade, os *raps* são mais eloqüentes quando denunciam a violência policial que atinge os jovens pobres. Muitos *rappers* relatam “baculejos”, abordagens policiais em que foram mal-tratados e humilhados.

Lugar comum nos *raps*, a violência institucional de um aparato policial que desrespeita e discrimina reforça as barreiras sociais, gera ressentimentos e os torna conscientes de quão profunda é a desigualdade no país. Jovem pobre, negro, e vestido

de modo diferente é alvo da vigilância cerrada que os seus pares brancos e ricos não sofrem com a mesma intensidade, sobretudo quando transpõem as fronteiras de seus bairros buscando diversão na cidade e à noite. Vivida ou imaginada, a violência é apresentada como parte de seu cotidiano. Os relatos acerca de grupos de extermínio, de jovens conhecidos que se envolveram com atividades criminosas, da banalização do uso de armas de fogo e do tráfico de drogas são temas recorrentes.

O despreparo e o abuso de poder da polícia tiveram um episódio exemplar ocorrido em 1997 numa apresentação do Faces do Subúrbio no Pátio da Exposição de Animais do Cordeiro, em evento patrocinado pelo governo do Estado. O *show* do grupo foi interrompido por policiais militares e os *rappers* encaminhados a uma delegacia sob a acusação, que não se confirmou, de que estariam incitando à violência. Coincidência ou não a música executada na hora da interrupção era ‘Homens Fardados’:

“De novo a Justiça é feita/ Cinco homens armados com fuzil, escopeta/ Cercam um negro na calada da noite/ Que o mataram assim que acabou o açoitoe:/ Foi só inferno/ Esse é o sistema usado mesmo sendo errado/ Não importa se você é inocente ou culpado/ Militares ou civis, não importa quem são/ São homens de sangue frio. Sem perdão/ Morros e favelas é sua diversão/ Pois é lá que eles pregam a sua lei do cão/ Acham que a morte é o seu ideal/ Ideal esse que os tornaram marginais/ E quem era do bem agora é do mal/ Por culpa do sistema cruel e infernal/ Digo isso porque sei e não é mentira/ Porque mesmo sem querer eu sou mais uma mira/ De uma arma que está em mãos não confiáveis/ Porque se eu vacilar serei mais um miserável/ Que morreu sem saber nem como e por quê/ Pois assim a lei é feita e assim vai proceder/ Nada podemos fazer para se tomar providências/ Único jeito é fazer parte dessa violência/ E sem saber qual será a consequência/ Polícia unidade feita para proteger/ Não confio nela e nem pretendo ser/ Mais um que faz justiça com uma arma na mão/ Com uma farda no corpo e outro corpo no chão/ Faço minha segurança pra me proteger/ Não é pra matar ninguém assim como faz você/ Homens fardados, encapuzados/ Procurando mais um corpo para ser fuzilado/ Homens fardados, eu não sei, não/ Se julgam os tais, os donos da razão/ Homens fardados, eu não sei, não/ Insistem em fazer justiça com as suas próprias mãos/ Se julgam os tais, os donos da razão/ Pois acabar com vidas é o seu lema então/ Seu principal alvo é o marginal sem dinheiro/ Mas um traficante rico eles protegem o tempo inteiro/ E a discriminação eles levam onde for/ Seu prato preferido é um cidadão de cor/ Ser negro pra polícia é ser um marginal/ Ignoram os negros e seu valor cultural/ Pois as leis eles não cumprem direito/ Seu trabalho é nojento e não tem jeito/ Onde eles chegam chamam sempre atenção/ Assustam em vez de proteger a população/ Se eles te pegam por aí dando vacilo/ Te

matam, pois esse é o seu castigo/ Agora, amigo, preste muita atenção/ Lute pelos seus direitos, direito de cidadão/ Que funciona num papel, mas na prática, não/ Mas mesmo assim não baixe a cabeça/ Lute para que você nunca desapareça/ Nas mãos desses covardes bandidos/ Que tiram vida de pobres e oprimidos/ Por isso eu não me calo, eu sempre falo/ Pois o rap é minha arma, meu calibre pesado/ Que passo toda e qualquer informação/ Pois eu uso e abuso da minha liberdade de expressão/ E eu não canto pra agradar safado/ E se você não gostou que vá tomar no rabo/ Pois esse é o recado, recado cantado/ Pra vocês aí, homens fardados/ Homens fardados, eu não sei, não/ Se julgam os tais, os donos da razão/ Homens fardados, eu não sei, não/ Insistem em fazer justiça com as suas próprias mãos”

Os grupos X da Questão e Procurados escolheram o tema da violência como principal em suas letras. Lincon, do X da Questão, explica:

“Meu principal tema é a violência que é o que mais atinge meu bairro, e minhas letras são totalmente realistas, em nenhuma letra, nunca eu procuro principalmente a rima eu procuro principalmente falar dos meus manos que tão morto e de alguns que estão no mundo errado, como “Có”, “Poder”, e vários outros que estão por aí fazendo parada errada, e alguns que já morreram tipo “Có” mesmo, “Chocolate”, eu escrevo rap baseado na vida dos manos que tão por aí, por exemplo, uma letra da gente, uma letra minha que fala: “meu primeiro assassinato, policial otário safado queria segurar o meu ferro, mas não sou gado, se for preciso eu aperto, mas vou sair do barraco”, e assim é o meu principal tema e minha principal capacidade de escrever o rap”.

Na letra citada acima, o *rapper* personifica um contraventor narrando uma perseguição policial em que como bandido sai vitorioso. As letras são bastante visuais, quase roteiros cinematográficos que buscam reproduzir a tensão e a excitação da atividade criminosa, glamourizando a violência, o que torna bastante ambígua a proposta do grupo:

Eu pretendo principalmente conscientizar a galera a turma aí que está do lado errado, dá uma rajada de consciência em cada um para que eles parem um minuto pensem no que estão fazendo, se acabando entre si, se absorvendo “drogas, assalto e armas não estão lhe enriquecendo e sim te enfraquecendo, irmão” Lincon.

As letras do grupo acabam por remeter ao *gangstar rap*. Nos EUA, o *gangstar rap* surgiu a partir da cultura de gangues, as quais fomentavam atividades contraventoras e disputavam territórios entre si no centro de Los Angeles e teve sua

síntese no grupo de rap NWA (*Niggers With Attitude*). As letras trazem elementos dos embates entre as gangues ou dos encontros com a polícia, encontrando-se o *rapper* no papel do criminoso. Pela polêmica que causou esse gênero encontrou espaço no mercado, sendo uma das vertentes que mais vende hoje, em especial para o público branco. O *gangstar rap* celebra a malandragem, o crime, o uso de drogas, é misógino e prega a solução dos conflitos através das armas (PERKINS, 1996).

No Brasil há uma amplificação do tema da violência e algumas letras, que se aproximam do *gangstar rap*, giram em torno de dar ambientação e colorido a cenários de crimes, acerto de contas entre traficantes, uso de drogas, mesmo que ao final traga uma mensagem de que essas atitudes levem ao encarceramento ou morte.

“Um tanto eu suspeito em falar que somos ainda mais fortes (gangstar)/ Não pelo jeito de expressar, ferro na cinta é fácil andar/ Moreno cor de homem se está armado some/ Tem a fome no dedo e o medo na mão, fazer contagem puxar o cão/ Uma bala na agulha (pá) duas balas (pá,pá)/ Puxa o seu que eu puxo o meu vamos ver o que vai dar” Deus é Nosso Pai, Guind’Art 121, Brasília.

“Dez minutos atrás, foi como uma premunição/ Dois moleques caminharam em minha direção/ Não vou correr, eu sei do que se trata/ Se é isso que eles querem/ Então vem, me mata/ Disse algum barato pra mim que eu não escutei/ Eu conhecia aquela arma, é do Guina, eu sei/ Uma 380 prateada, que eu mesmo dei/ Um moleque novato com a cara assustada/ (Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você)/ Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada/ Sinto a roupa grudada no corpo/ Eu quero viver, não posso estar morto/ Mas se eu sair daqui eu vou mudar/ Eu to ouvindo alguém me chamar”- To Ouvindo Alguém Me Chamar, Racionais MCs, São Paulo.

Esse gênero repercute em alguns grupos de *rap* do *hip-hop* local, mas, assim como no resto do país, apenas há uma aproximação ao *gangstar rap* e a este não se equipara

“tô sentindo um clima meio estranho/ não escuto os gritos das crianças/ nem dos moleques brincando/ pela brecha da janela eu olho para esquina/ não vejo movimento de maconha nem os cara vendendo cocaína/ to ligado dentro do meu barraco/ eu estou fumando um/ eu estou sossegado/ alguma coisa estranha está no ar/ não vejo movimento de viciado pra lá e pra cá/ alguma coisa aconteceu ou ta pra acontecer/ periferia é assim, cheia de novidade/ me criei dentro de uma e sei da verdade/ esse clima eu me liguei e sei qual que é/ o Chico City e o Ipsep está cheio

de gambé/ Um avião passou por mim e me avisou/ se liga Mico Preto, os homem tão botando o terror” Relatos Periféricos, Procurados.

Em todo caso, os *rappers* solucionam possíveis disputas e desacordos através das letras dos *raps*. Não existem registros de violência ou agressão físicas entre grupos. E, apesar do *hip-hop* local propagar um cultura da não violência, da solução pacífica dos conflitos, não está imune à violência do entorno.

As letras de *rap* registram as práticas, os marcos identitários, as idiossincrasias locais, as disputas e os comportamentos. Um dos temas frequentes é a referência ao local de moradia: o bairro e a cidade. Além dessas, afirmando uma singularidade frente ao que é produzido em outros estados, emergem no *rap* local referências aos símbolos de identificação regional. O grupo Faces do Subúrbio inaugurou esta temática regional ao trazer para o palco e gravar em discos performances dos *rappers* na embolada. Destacam a habilidade dos emboladores nos desafios de improviso, sendo essa uma das habilidades exigidas também do *rapper*. As referências ao regional não estão apenas nas letras, busca-se também expressá-la nas *bases*. O grupo RFSoul, por exemplo, produziu uma *base* a partir dos timbres de uma viola. Procurados usou o berimbau na *base* do rap Racismo Camuflado.

“O clima aqui é quente, a rima é recifense, meu sotaque, tu visse e oxente, rimei nordestemente, do rap ao repente, pra quem não entende somos diferentes./ Se liga mobral/ sou mais o meu xaxado do que o teu cavaco/ meu som por aqui é respeitado/ Voz Ativa vai saindo deixando o seu recado/ Entre confete e serpentina/ Um Gonzaga ou Capiba/ Arlequim ou colombina/ Eu sigo a minha rima/ de Jaboatão a Paulista/ da ponte de Recife às ladeiras de Olinda/ A chuva aqui não pinga no sertão/ não é Lampião nem Luiz Bandeira/ eu jogo capoeira/ Minha letra da rasteira/ MC é função/ Pernambuco é região/ Chegando a conclusão/ Não sou o Caju nem o Castanha/ tento pegar na manha/ Na minha façanha/ como caldo de cana, sai na hora e a mente não engana/ O hino daqui é Asa Branca” – Pra Quem Não Entende, Atitude Real e Voz Ativa NE.

“assim como a capoeira, o verso vem dando rasteiras /não é arrasta pé mas também levanta poeira/ b-boy no chão rachado eita que estilo arretado/ é break dance misturado com frevo, coco e xaxado/ no mesclado rítmico, o DJ detona, unindo o peso da batida com o suingue da sanfona” – Hip-hop Go Play, Êxito de Rua.

O *hip-hop* tem sido predominantemente masculino. Poucas são as garotas que se aventuram em fazer *rap* e formar grupos. As mulheres estão presentes sim, se interessam pelo *hip-hop*, acumulam informação, freqüentam os bailes, shows e rodas de *break*, mas ainda são poucas as representantes nas práticas artísticas. Em campeonato recente apenas duas garotas se inscreveram para a disputa de *break*. Já no *rap*, a partir de 2002, registrou-se a presença de apenas um grupo formado por mulheres, o Na Base da Resistência, além da participação de Preta MC no disco de MC Pooblay. No entanto essa realidade parece estar mudando, pois é cada vez maior a procura das meninas nas oficinas de *break* e grafite. Duas das principais equipes de *break*, a Rock Boys e a The Prince of Dance, têm cada uma um componente feminino.

Nem sempre foi assim. O rap local também teve seu tempo em que as mulheres eram chamadas de *bitch*, repercutindo a misoginia de um fenômeno que teve como nascedouro um ambiente onde prevalecia uma cultura viril, em que a disputa entre gangues pelo domínio de territórios se destacava. Propalado principalmente pelo *gangstar rap*, o demérito e a agressão às mulheres ressoaram aqui em letras tais quais “Mulheres Vulgares”, do Racionais MCs. Já no *rap* local, sobressaiu a letra “Prostituta”, do Sistema X:

“ela era uma coisa linda só que ninguém a queria, também conhecida como a puta da periferia, se tivesse grana ela ia para a cama, se não me engano ai que começou a fama, todo dia ela trazia uma novidade, perdeu a virgindade com 10 anos de idade”

Na época (meados da década de 90) a letra do *rapper* Núcleo teve resposta à altura na voz de Big Girl que acompanhava Chimba no extinto Código de Rua:

“para esses homens que só querem ser os maiores nos colocando pra trás/ prestem atenção no que eu vou dizer/ só se aprende com humildade e não com falsidade/ o papo é esse mesmo e a realidade eu vou lhe mostrar, que os direitos das mulheres nós vamos conquistar/ para aqueles homens metidos a conscientes/ abusam das mulheres e não passam de delinqüentes/ fazem o que querem e não pensam na gente/ mulheres gestantes desprezadas, abandonadas”

As relações de gênero vem sendo discutidas em encontros, tais como o Seminário de Formação Política (2002) e o Pólo Hip-Hop. Nestes reconheceu-se um “machismo velado” de que são vítimas as mulheres e lançou-se o desafio de que elas tomem o seu espaço no *hip-hop* local se engajando nas práticas.

As questões referentes à identidade negra, sendo uma temática que nos interessa significativamente, serão abordadas em capítulo à frente.

3.2.2. *O baile na Escola Nova Divinéia: uma forma do rap acontecer.*

A creche Nova Divinéia, em Cajueiro Seco, Jaboaão, no final de outubro de 2003, foi palco de uma homenagem feita ao *rapper* Sinistro, assassinado um ano antes e integrante do grupo Extremistas MC's. Um pequeno amplificador, um reproduutor de CD, uma caixa de som e três microfones é a tecnologia mínima que vem dando vida a eventos como esse.

Escola de rede pública com paredes turvas e descascadas, pequena área coberta onde os jovens dançavam, letras que eram acompanhadas por alguns deles e três pares de horas que se passaram entre apresentações de grupos de *rap* e som mecânico nacional e “gringo”, como chamam as melodias estrangeiras. A motivação da homenagem embalou letras raivosas de ataque ao ‘sistema’ e à violência em geral, que preencheram o tempo daquelas pessoas com palavras de conscientização e alternativa de lazer. Entre um grupo e outro, Kbça e o DJ Cláudio Negão se revezavam no som e, em alguns desses momentos, jovens daquela comunidade lamentavam a perda de Sinistro, exemplo de como os estereótipos e generalizações os atingem advindos do seu próprio meio social. Além do estigma da classe e da cor que lhes marca, soma-se o de andarem com roupas tipo *street wear*, extravagantes na forma e

nas cores; correntes; brincos; bonés e toucas e tal soma valesse não só para a sociedade em geral, mas também para os seus vizinhos e conhecidos do próprio bairro. Naquela ocasião afirmaram que o considerado normal e aceitável na localidade era o “estilo pagodeirinho: calça justa, camisa ensacadinha e cinto” (Luizinho, Força Suburbana).

Durante o baile na escola Nova Divinéia, o som de *rap* nacional que se ouvia era, dentre outros, MV Bill, Potencial 3, Rappin Hood, Somos Nós a Justiça (SNJ), RZO, Sabotage, Záfrika Brasil e Racionais MC’s. Dentre as músicas executadas, as que contaram com um maior número de pessoas acompanhando as letras foram ‘Um bom lugar’, de Sabotage, sucesso recente após a morte do *rapper* em 2003, além de ‘Capítulo IV, Versículo III’, um *hit* do Racionais MC’s:

“(...) Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal, / por menos de um real, minha chance era pouca, / mas se eu fosse aquele moleque de touca, / que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca. / De quebrada, sem roupa. Você e sua mina. / Um, dois, nem me viu! / Já sumi na neblina. / Mas não! Permaneço vivo, eu sigo a mística, / 27 anos contrariando a estatística. / Seu comercial de TV não me engana, / eu não preciso de status, nem fama. / Seu carro e sua grana já não me seduz / e nem a sua puta de olhos azuis. / Eu sou apenas um rapaz latino americano / apoiado por mais de 50 mil manos. / Efeito colateral que o seu sistema fez / Racionais capítulo 4, versículo 3”

Dentre os embalos de *rap* “gringo”, destacaram-se Nelly, Ja Roule, Methodman, Ice Cube, Jay Z, Bionce, Eminem, DMX, 2 PAC, Notorious Big e 50 cent. Apesar do *rap* norte-americano ser considerado bom para dançar e para levar as pessoas ao centro do salão, é freqüente a afirmação de que o rap nacional é mais importante, já que é a partir dele, da possibilidade de entenderem as letras, que os jovens se inspiram ou se influenciam para formarem seus próprios grupos e comporem o rap local.

Força Suburbana, grupo formado em 2002, também atua e busca se inserir nos eventos de *hip-hop* promovidos em Prazeres. Sendo poucas as oportunidades, estavam ansiosos em mostrar seu trabalho. Seus integrantes, Paçoca (18 anos) e

Luizinho (20 anos) vislumbram no rap uma forma de lazer e conscientização. Atuam sem DJ, fazendo a letra em cima de CDs com bases prontas, que compram em bancas de revista ou pegam emprestado com outros *rappers* do bairro. Têm como ídolos locais grupos mais antigos do próprio bairro, como Ameaça ao Sistema e Extremistas MCs. Nesse evento, organizado por Kbça do Extremistas MC's, o grupo Força Suburbana não aparecia nos panfletos, mas fora convidado a se apresentar, o que simboliza a referida dificuldade de quantificação de grupos de *rap* inclusive na própria área de origem e atuação destes.

3.2.3. Mercado e Mídia

Conhecer *rap*, seja nacional, seja estrangeiro, assim como possuir os discos ou ter acesso, via outras tecnologias, às letras e às músicas é algo bastante valorizado. No entanto podemos dizer que nos últimos anos o acesso ao material nacional foi facilitado pela venda de coletâneas em bancas de revista ou apropriação destes discos pelo mercado da pirataria, barateando os custos para o consumo da produção nacional de *rap*. É o caso, por exemplo, de coletâneas produzidas em São Paulo pelo programa da 105 FM, Espaço Rap, que chegam ao *hip-hop* local não só por vias legalmente constituídas mas comercializadas na feira de Prazeres por ambulantes de discos “genéricos”, como chamam.

No centro do Recife podem ser encontrados discos de *rap* sendo comercializados nas lojas Vinil, Oficina da Música, Disco de Ouro, Sakapraia e Gueto. Uma loja que se destacou na oferta deste gênero foi a já extinta World Skate Rock, que funcionava inclusive como ponto de encontro. DJ Charles, que lá trabalhou como vendedor, disse ter conhecido naquele lugar os *rappers* com quem toca hoje e se referiu à loja como importante fonte de informação na época. Lojas grandes de

departamentos também disponibilizam alguns títulos de maior destaque, como MV Bill, Sabotage e Racionais MC's, que podem ser encontrados nas Americanas, no Bompreço e no Carrefour, dentre outros. Outra forma de acesso é via postal. Algumas pessoas encomendam através dos catálogos de lojas paulistas, que mandam pelo correio os itens selecionados.

Na produção musical do *rap* no Brasil, destacam-se circuitos alternativos de produção, que resistem fora do grande mercado fonográfico. Principalmente em São Paulo e Brasília, oriundos dos mesmos segmentos sociais dos *rappers*, pessoas mantêm empreendimentos independentes que produzem e gravam grupos nacionais de *rap*. Isso acaba por gerar um espaço aberto a pequenas empresas nesta seara, pois os circuitos alternativos estão próximos às fontes de produção e existe um canal aberto entre estes empreendimentos e as grandes distribuidoras, que monopolizam os pontos de venda. Ressalta-se que essas empresas de pequeno porte têm sua produção direcionada exclusivamente ao *hip-hop* e movimentam um amplo mercado, que começa a despertar o interesse dos grandes distribuidores.

Câmbio Negro, por exemplo, gravando sob o selo Matraca, foi o primeiro grupo de *rap* a ser lançado nacionalmente por grande empresa distribuidora, a Trama, que atualmente é empresa de peso na distribuição do *rap* nacional: Criminal D + Gangue de Rua e Potencial 3, MC Jack e Rappin Hood, dentre outros.

MV Bill, no trabalho 'Declaração de Guerra', gravou pela Natasha Records e teve como empresa distribuidora a expressiva BMG. Também é exemplo dessa articulação o grupo local Faces do Subúrbio, que teve como selo de seu último disco, 'Como é Triste Olhar', a gravadora independente MZA Music, tendo sido distribuído pela a Universal Music.

Todavia, Racionais MC's, principal fenômeno de venda de discos de *rap* no Brasil, sempre foi produzido e distribuído por selos que têm seu campo de atuação voltado para o *rap*, Cosa Nostra Fonográfica e Zâmbia Fonográfica, fugindo à essa articulação de distribuição através de grandes gravadoras. Em 2004, entretanto, passarão a ser distribuídos pela Sony, mas o DJ KL Jay destaca “só distribuídos”, demonstrando quão importante é ter o controle sobre sua produção.

Isso reflete uma certa postura de resistência dos *rappers* em relação à indústria cultural. Desde que Mano Brown, do Racionais MCs, afirmou não ir à Globo, um discurso antimidiático repercutiu mesmo entre aqueles que não sofrem qualquer assédio, como os grupos locais. É recorrente nos depoimentos o princípio de que o *hip-hop* não é moda. Além disso temem que este sucumba às malhas do grande mercado e possa vir a ser encarado como tal. A grande mídia é tida como perigosa por favorecer a banalização. Transparece aqui uma preocupação com a autenticidade, a genuinidade e o medo de que se perca o controle sobre sua própria produção. A este ponto também relacionadas estão as noções de “consciência” e “atitude”, postas como contraponto ao mero consumo do estilo e do som.

Sobre essa questão é significativo o depoimento de Igor, de Paratibe, Paulista:

“Eu espero e tenho fé que o movimento se expanda com a verdadeira ideologia do movimento, não de uma forma modista. Vou usar esta palavra porque a gente sabe que moda é algo passageiro. Então eu prefiro que o movimento, se o modo de expansão do movimento for um modo com o verdadeiro ideal, vais ser de bastante utilidade para a sociedade. Mas se o movimento hip-hop for se expandir de uma forma banalizada, todo mundo querendo adotar o movimento de uma maneira de boniteza ou de algo que tá na moda vai ser muito triste para o movimento, vai ser muito ruim. (...) Se a gente se espalhar muito, ou seja, em todo local ver uma pessoa que não usa uma calça folgada porque tem uma cultura em cima dessa calça, não usa uma boina porque tem uma cultura, ai vai banalizar porque vai começar a partir da interpretação errada da sociedade”.

A presença deste discurso antimídia porém não inibe a busca por visibilidade na cena local, havendo grande valorização da figura do jornalista e o interesse desses é respondido com solicitude a cada vez que são interpelados para uma “matéria”. O *hip-hop* aqui se tornou assunto de pauta jornalística na trilha da efervescência do *manguebeat*, sob o manto da terminologia “bandas alternativas” ou “undergrounds”, isso na primeira metade da década de 90. Naquele momento, a mídia local passou a prestar mais atenção ao que se produzia em Pernambuco e o Faces do Subúrbio, assessorado à época por um produtor profissional, Chico Aciolly, destacou-se como ícone do *hip-hop* local.

Por mais que tenham aparecido referências esporádicas nos jornais locais, estas não são nunca suficientes para quem vive no underground. As reportagens veiculadas têm sido de cunho informativo e demonstram simpatia pelo *hip-hop* sempre frisando a origem social dos que o compõem.

No âmbito nacional, com relação à mídia de massas e mercado para o *hip-hop*, traz-se uma discussão recente quanto a este ter sucumbido ao mercado, discussão que foi veiculada em reportagem da Carta Capital de novembro de 2003. Eventos como ‘Hip-hop Manifesta’, que ocorreu em janeiro de 2004 e foi articulado por grandes empresários do país, estimando-se orçamento de R\$ 4,2 milhões e com ingressos ao custo de R\$ 40,00 a R\$ 60,00, inaugura um novo parâmetro para tal discussão. Não se tem registro de outro evento de *hip-hop* desse porte no País.

De qualquer forma é latente a postura crítica dos próprios *rappers* assediados por eventos como este. Existe um cuidado por parte deles em aceitar participar de acontecimentos de tal monta, por medo de serem tachados de ‘cooptados’. Na reportagem da Carta Capital não querem ser vistos como “vendidos” ou “traidores do movimento”, mas não se permitem deixar de aproveitar a oportunidade de dar

visibilidade ao seu trabalho: “O *hip-hop* é, ao lado do MST, o movimento social mais importante do País. É preciso aproveitar este momento. Mas tenho medo de que a essência se perca”, desabafa durante a reportagem o baterista do Faces do Subúrbio Garnizé.

Durante a reportagem o expoente nacional do *rap* MV Bill, também convidado a participar do ‘Hip-hop Manifesta’, declarou que, embora não tivesse nada contra os milionários que organizaram o evento, não aceitou a proposta na primeira abordagem por medo de ser considerado ingênuo ou desatento diante de uma história de vida que ele teria construído dentro do *hip-hop*: “esse evento tem que ter responsabilidade social. Não pode ser uma festa de ricos tomando uísque no camarim e eu no palco fazendo cara de mau e achando que estou representando a favela”, completa.

Podendo ou não ser parte de uma estratégia de valorização da própria imagem, o depoimento de MV Bill tonifica essa discussão, que não pode ser ingênua a ponto de não se reconhecer que existe o interesse em serem recompensados financeiramente pelo seu trabalho. Quanto à questão, bastante lúcido é o depoimento de KL Jay, trazido no Jornal Estação Hip-Hop, de São Paulo e que teve alguns de seus exemplares distribuídos no ‘Esporte do Mangue’:

“Eu estou vendo de uma maneira positiva porque o movimento está crescendo. Os grupos estão se profissionalizando e encarando o hip-hop com ele deve ser encarado, ou seja, como música, na parte do talento e como negócio também. Tipo a administração de uma empresa. Não me venha falar que o hip-hop é apenas um movimento cultural que não é só isso. É um comércio também. As pessoas compram roupas, discos, shows, etc. Então o dinheiro rola também. Alguns grupos estão começando a ter essa visão de empresa e de negócio. Uma pá de cara bom está dando exemplo pros moleques e pras minas. Nas letras e nas atitudes do dia-a-dia. Eu vejo isso como uma coisa boa, positiva”.

KL Jay é o exemplo do que se considera ideal, pois ele detém o controle de sua própria produção além de ter montado junto a outros uma produtora/gravadora, a

4P (poder para o povo preto) que grava grupos iniciantes e produz eventos em São Paulo. Este não é um exemplo isolado, como referido anteriormente há um sem número de iniciativas como essa que denotam a preocupação em se ter o controle sobre o que é produzido e conseqüentemente sobre os dividendos auferidos.

Procuram desenvolver sua própria indústria de cultura:

“Para os produtores culturais do hip-hop, os programas nas rádios comunitárias e emissoras de televisão, selos e gravadoras independentes, revistas e fanzines representam uma “estratégia” que esperam que garanta não só isso (visibilidade), como também um relativo controle sobre o trabalho” (HERSCHMANN, 2000).

Este circuito alternativo de produção e consumo cultural, como já se mencionou anteriormente, encontra-se em processo de abertura à articulação com a grande indústria. Gravar através de pequenas empresas e distribuir por grandes selos é algo que se destaca no âmbito do *rap* nacional.

Importante se faz destacar que isso não tem levado ao esvaziamento dos significados da cultura *hip-hop*, como em geral acontece com os bens culturais quando entram no circuito do consumo de massas. O controle da produção tem se destacado nesse processo como via que garante a permanência destes significados.

Embora em menor proporção, existe um mercado alternativo de produção e consumo no *hip-hop* local. Este é composto majoritariamente da produção de artigos para vestimenta, destacadamente camisetas e bonés. Os grafiteiros sobressaem na produção de logomarcas próprias, vendidas em estabelecimentos comerciais voltados para moda juvenil *street wear* ou *surf wear*. Em evento no final de 2003, Tiger (Faces do Subúrbio), falando para uma platéia numerosa, chamou a atenção para a necessidade de se consumir os bens produzidos aqui, para que se fortaleça esse mercado. A parte referente à produção musical, que vem se aprimorando no *hip-hop* local, será colocada posteriormente.

A versão local para o tipo de discussão fomentada na ocasião do ‘Hip-Hop Manifesta’, ou seja, a apropriação pela mídia e pelo grande mercado que tanto temem, foi antecipada pelo ‘Skol Hip Rock’.

Na Região Metropolitana do Recife, em 27 de setembro de 2003, ocorreu o Skol Hip Rock, que exemplifica a forma como o mercado se apropria dos signos das produções culturais para vender uma marca. Evento que demandou vultuoso investimento e cuja proposta divulgada veiculou referências ao *hip-hop*, mesclando-as a outras do *rock* em geral e dos esportes radicais. Na programação as atrações nacionais eram Los Hermanos e Marcelo D2 e as bandas locais Mundo Livre S.A. e Nação Zumbi. Instituto, B. Negão e Xis, embora sejam nomes ligados ao *rap*, participaram apenas como convidados das demais bandas. Dentre os que se apresentaram, só o Mzuri Sana, expoente do *rap* nacional, teve *show* independente no evento. O ‘mestre de cerimônias’ foi o MC Thaíde, um dos destaques do *hip-hop* nacional. Nenhum grupo de *rap* local se exibiu no evento, havendo apenas a participação como Djs de Tiger, Faces do Subúrbio; e de Beto, Sistema X.

Completando as referências ao *hip-hop*, realizaram-se oficinas de dança de rua e grafite. A produção local contatou e convidou os *b-boys* da Recife City Breaks para se apresentarem em espaço definido para o *break* no local. Foram convidados também grafiteiros locais, a exemplo de Galo, Êxito de Rua, para junto a grafiteiros paulistas prepararem os amplos painéis que decoravam todo o Pavilhão do Centro de Convenções, onde ocorreu o evento. Apenas um reduzido número de grafiteiros locais, uma equipe de *break* e dois DJs participaram de modo efetivo do Skol Hip Rock e, certamente, os que não estivessem ali como convidados poderiam não ter como arcar com ingressos que custavam, antecipadamente, entre R\$ 15,00 e R\$ 20,00; e R\$ 30,00 no dia do evento.

Jornal de grande circulação local assim definiu a programação do Skol Hip

Rock:

“Na sua tarefa de abocanhar uma parcela cada vez maior do mercado brasileiro, a cervejaria Skol volta a mirar no público jovem com o Skol Hip Rock Festival, que terá como ponto de largada o Recife, no próximo dia 27, no Pavilhão do Centro de Convenções. Depois, o evento irá seguir para Ribeirão Preto e Curitiba. A proposta do Skol Hip Rock Festival é para lá de confusa. O seu release distribuído para a imprensa afirma – literalmente e em todos os sentidos – que ele irá apoiar um novo e ascendente gênero musical, feito por artistas que trazem em seu som misturas de rock com rap. Só que esse não é bem o caso. Afinal, boa parte dos grupos convocados ou fazem uma coisa ou outra e não tudo ao mesmo tempo agora (...) De qualquer forma, o elenco de grupos convocados tanto é bom de público quanto figura entre os mais importantes do pop nacional. O problema do Skol Festival seria, por assim dizer, de conceito.”- Jornal do Comércio, Caderno C, 06/Set./2003.

No dia do evento havia reunião preparatória do ‘Esporte do Mangue’, na qual alguns dançarinos e *rappers* deram uma mostra de como percebiam o ‘Skol Hip Rock’, tornando flagrante que este passaria ao largo de uma numerosa parcela dos que compõem o *hip-hop* em Pernambuco. Pedro, *rapper* do grupo Guajiro e editor do ‘Hip-Hop Fanzine’, não iria por convicção: “Esse evento não é pro *hip-hop* não. Só tá usando o nome pra vender cerveja”. Turbo acrescentou que mesmo que quisesse não teria condições de pagar o ingresso, completando que essa seria a situação da maioria dos *b-boys*.

Soube-se que a produção do evento distribuiu ingressos a quem executasse as acrobacias do *break*. Um grande público esteve no local, mas não se pode afirmar que este se compunha totalmente de fãs do *hip-hop*, já que as atrações apontavam para outros gêneros. O *hip-hop* foi usado como mera atração para o consumo de um público que, em sua maioria, não tinha envolvimento maior com o *hip-hop* local.

De tudo isso extrai-se que, enquanto na Região Sudeste a discussão paira em torno do controle da produção e dos lucros, aqui o pouco assédio faz com que essa

preocupação, no que tange a apropriação dos signos do *hip-hop*, apareça como um receio de que o *hip-hop* vire ‘moda’ e que sua excessiva aparição na mídia o banalize.

3.2.4. *Produção musical local*

Como destacamos no início, *o rap*, ainda que possa ser reconhecida a ligação deste com outros elementos da tradição oral na cultura popular negra norte americana, no *hip-hop*, desenvolveu-se a partir das incitações e disputas entre discotecários dos *sound systems*, que a essa altura já haviam criado a prática de cortar e mixar trechos instrumentais dos discos. Os rappers surgiram acompanhando as performances dos *Disk Jóqueis*, que proviam a base musical e tradicionalmente essa sempre foi a forma de fazer *rap*, sendo o que o torna tão acessível, pois dispensa o acompanhamento de instrumentos. A *base* constitui-se da repetição de uma célula rítmica e melódica curta, em geral de quatro tempos numa composição cíclica entremeada a intervalos regulares pelas “viradas”, alteração rítmica nas batidas que gera uma clímax, antes das retomadas no compasso subsequente. Na cadeia produtiva do *rap*, em certo momento, passou-se a produzir os *vinis de base*. Se antes os trechos instrumentais eram aproveitados, cortados de suas gravações originais, alongados e mixados pelos DJs, os *vinis* só com as “batidas” instrumentais facilitaram essa prática.

Tanto nas performances quanto nas gravações, os grupos de *rap* tradicionalmente usam esses *vinis* que são por outro lado imprescindíveis à prática da discotecagem. Estes *vinis*, em geral norte americanos, estão disponíveis em São Paulo, são caros e difíceis de encontrar por aqui. Por esse motivo sempre foram e ainda são mercadorias valiosas e disputadas, com os grupos empenhando-se em buscar bases exclusivas. Faces do Subúrbio e Sistema X, grupos de *rap* pioneiros no Recife, antes de optarem por acompanhamento de instrumentos, investiam em conseguir essas bases

no mercado paulista. Galo e Ximba, ambos do Êxito de Rua, aproveitaram a ida à Suécia em 2002, através da ONG Pé no Chão, para trazer vinis europeus.

Uma lei protecionista de reserva de mercado, anacrônica, torna os vinis estrangeiros ainda mais caros e até que os grupos nacionais de maior expressão investissem em produzir as próprias bases ou que essas viessem a ser comercializadas também em CD, passou-se um longo período.

Em geral, os grupos iniciantes, sem acesso aos vinis, ensaiam e se apresentam sobre bases gravadas em CDs, hoje de mais fácil acesso no mercado local, ou sobre fitas cassetes.

Como já afirmamos é singular no *hip-hop* pernambucano a opção de vários grupos em incluir instrumentos para acompanhá-los no palco, para se ganhar em textura sonora e volume, mas é preciso destacar que os instrumentos não dispensam o uso das bases e das técnicas do DJ. Destacando-se na cena nacional do *rap*, o Faces do Subúrbio está entre os melhores grupos do gênero. Ele se apresenta com instrumentos, o que se destaca como particularidade dos grupos locais. De qualquer modo, sua atuação não se confunde com a de uma banda de *crossover* (mistura de gêneros). O peso da bateria de Garnizé, das distorções da guitarra de Oni e das frases curtas e recorrentes do baixo de Massacre, e a importância dada ao vocal não deixam dúvidas sobre o estilo adotado.

Depois deles, outros grupos como O Sistema X, Ameaça ao Sistema, Spider e Incógnita Rap, Guajiro e Êxito de Rua incluíram instrumentos acompanhando a sua performance, o que singulariza o *rap* local. Em geral essa não é a formação tradicional das performances de palco no *hip-hop* e tal estrutura destaca e particulariza o *rap* feito em Pernambuco.

Produzir a própria base em estúdio fazendo uso de tecnologia digital demarca outro patamar de produção e demanda dos grupos certo investimento não acessível a todos. Foi com essa tecnologia que alguns discos foram produzidos no *hip-hop* local, como é o caso do grupo Procurados, cujo integrante Rafael, referindo-se à dificuldade de produzir o CD, afirmou que este foi composto metade de batidas originais compostas por Gabriel Furtado, produtor local que possui estúdio em Casa Forte / Recife, e metade produzido com batidas “chupadas”. Somente essa etapa custou ao grupo R\$ 500,00, valor considerado barato pelo trabalho desenvolvido. O CD, prensado em 2003 por Max CD, foi distribuído pelos próprios integrantes do grupo nas já referidas lojas do centro do Recife (Vinil, Sakapraia, Disco de Ouro e Gueto).

Outro CD produzido no circuito alternativo local em 2003 foi o do MC PoolBlay, Coisa de Louco – Hip Hop Gospel, gravado no BN Studio ao custo de R\$ 600,00 e distribuído pelos integrantes do grupo diretamente ao consumidor final que, vendendo 200 cópias, teve seu maior público na Igreja Renascer em Cristo, à qual são vinculados.

Atitude Real e Relato Consciente também são exemplos de grupos que produziram seus discos nesse esquema independente, após os pioneiros Sistema X e Faces do Subúrbio terem gravados seus discos inaugurais nesse sistema.

Todavia a possibilidade de gravação de um CD esbarra na indisponibilidade de recursos. Os que trabalham têm melhores condições de produzi-los.

3.2.5. O papel criativo do DJ

Os grupos iniciantes, em geral, não têm DJ e se apresentam com CDs de base. Outros compartilham entre si um mesmo DJ, que atua em vários grupos. Entretanto é tradicional nas performances dos grupos de *rap* a atuação do DJ. Eles têm

um papel fundamental, pois o DJ não é mero acompanhante dos *rappers*, destaca-se como uma das figuras centrais da produção musical do *hip-hop*. São eles que produzem o acompanhamento propriamente musical do *rap*. O equipamento básico utilizado pelo DJ compõe-se de dois passa-discos, ligados a um aparelho chamado *mixer*, cuja função é permitir que se sobreponham pelo menos dois canais de som.

A destreza do DJ, nessa configuração mínima de aparelhagem, está em mixar batidas. Para tanto é possível alterar as rotações dos discos através do *pitch* (chave que controla o tempo dos passa-discos), ativar e desativar um dos canais através do *cross fader* (chave do *mixer* que permite a passagem de um canal para outro), introduzir vinhetas e citações (trechos de músicas conhecidas e de *raps*), levando-o à criação de novas composições que vão além do(s) vinil(is) de base de que se utiliza. Destacam-se nessa técnica de composição o *scratch* (movimento rápido, para frente e para trás, feito pela manipulação do DJ sobre o disco) e o *back-to-back* (alongar trechos da mesma música, repetindo-os).

A tecnologia atual, para os poucos que podem obtê-la, soma-se a essa configuração mínima, ampliando as possibilidades de composição e criação do DJ. DJ Big, que possui um *mixer* Gemini, um MD e um sampler, atua em suas performances fazendo uso de *pick-ups* (passa-discos) do Instituto Vida ou da banda 'mangue' Via Sat. Os custos dos equipamentos não são baixos. O passa-discos que todos querem ter por exemplo, MK-2 da Tecnic, quando novos não saem por menos de U\$ 640,00. O *mixer* tem valores em torno de R\$ 1.000,00 e o MD, R\$ 850,00. Assim, as possibilidades criativas que esses equipamentos oferecem parecem mesmo limitarem-se apenas em função da disponibilidade financeira dos DJs ou de seus grupos.

É bem verdade que existem formas alternativas de se obter o maquinário, a exemplo dos equipamentos usados ou não profissionais. O próprio DJ Big desenvolveu

seu interesse inicial fazendo *scratch* na vitrola da sua mãe, aos 12 anos de idade. Na época, sendo o único equipamento que lhe era acessível, fez adaptações com interruptores de lâmpadas de geladeira e ligações com saída para karaokê que lhe permitiram inaugurar esse universo de criação. Depois da vitrola, a alternativa ampliou-se: passou a pagar pelo uso de *pick-ups* de outros DJs, nos quais gravava suas fitas já mixadas.

Quanto a ser um *Disc Jockey*, o próprio DJ Big acrescentou que às vezes as pessoas assim dizem de alguém que simplesmente coloca som em festas, mas para ele, “o cara para ser realmente um DJ tem que saber mixar, saber construir, fazer com que duas músicas se transformem numa terceira, no ao vivo e na hora”. Na cena do *hip-hop* local foram poucas as ocasiões em que um DJ se apresentou sozinho no palco. Mas mesmo quando acompanhando os grupos de *rap*, sua atuação não deixa de ser performática. Em alguns momentos das apresentações, os *rappers* fazem uma espécie de saudação ao DJ, que ‘manda ver’ os mais variados *scratches* no palco.

Assim, um *Disc Jockey* de *hip-hop* não ‘coloca som’ simplesmente. Ainda que em bailes e festas ele proceda dessa forma, a sua atuação nas performances de palco é significativamente autoral. De fato estão sempre em busca de “uma terceira” música e que permanecerá dialeticamente aberta a novas possibilidades de intervenção.

Além de DJ Big, voluntário da ONG Instituto Vida; KSB, que por muito tempo atuou no Faces do Subúrbio; DJ Beto, do Sistema X; Charles, do Atitude Real, atuando também no Voz Ativa NE; Hamilton, DJ e produtor musical do Êxito de Rua; e Turbo, dançarino que tem grande quantidade de clássicos do *break*, atuando como DJ em muitas rodas, são alguns dos nomes da cena *hip-hop* local.

Pode-se dizer que além da atuação nos grupos, existem formas alternativas de inserção no mercado para o DJ, que pode desde colocar som em festa não exclusivas

de *hip-hop*, às vezes da própria comunidade, até atuar em empresas de aluguel de equipamentos de som. O DJ Big, por exemplo, ministrou oficinas de informática e discotecagem no Instituto Vida em 2003 e atua profissionalmente como produtor musical. Já KSB desenvolveu trabalhos com outros músicos locais, como DJ Dolores e Orquestra Santa Massa.

No ano de 2003, o *rapper* Tiger, do Faces do Subúrbio, transitou nas atuações como DJ, tanto acompanhando apresentação solo de Zé Brown, também do Faces do Subúrbio, no Pátio de São Pedro, como mostrando seus *scratches* e *backs-to-back* no Skol Hip Rock.

Em que pese haver contatos entre os DJs, alguns afirmam não haver muita cooperação entre eles. Segundo Charles, do Atitude Real, não há uma ‘comunidade’ a parte de DJs e em geral eles acompanham seus grupos e cooperam com *rappers* iniciantes. Os DJs lidam com a constante busca de informação, e alguns têm melhores condições de obter discos, através de contatos ou viagens. Percebe-se daí uma certa tensão para se obter o que há de mais recente ou mesmo para repor os discos desgastados. Essa busca aparece como um empreendimento pessoal dos DJs, que acabam ampliando seus contatos não através de trocas de experiências locais, mas para além da rede.

3.2.6. Aprimorando as tecnologias de produção.

“A sessão de gravação não parecia exigir muito. Não era algo extraordinário nem para Big, que comandava o equipamento, nem para Mago, o rapper, com quem desenvolve o “projeto” denominado Confluência. Na área destinada às oficinas, no Instituto Vida, dividindo espaço com uma costureira em serviço e sob a sala onde os garotos do Nação Break Dance ensaiavam, transcorreria a sessão. Um microfone acolchoado para reduzir ruídos, um mixer e um computador eram os equipamentos. O programa era o Sonic Foundry Vegas Pro, software específico para produção musical. A base produzida por Big apresentava timbres de entonação árabe e seria complementada pelo rap de Mago, cujo título, Bim Salabim, soou apropriado. O rap, como forma de expressão artística, apresenta o desafio de saber criar rimas e

“casá-las” com o andamento, o tempo da base. Aquela era uma base alegre e Big esperava mais ânimo de Mago em cantar a letra. Um canal para cada estrofe de igual número de compassos, três estrofes e mais uma gravação da música inteira, tendo sido os refrões gravados separadamente: foi o que conseguiram em pouco mais de uma hora de trabalho. “Entrar no tempo” e fazer com que a letra, que foi escrita para ser cantada rápida, saísse de modo claro, bem articulado, era o que se exigia. A letra descontraída, com vários desafios de trava-línguas, brincadeiras que trazem uma disposição de fonemas de difícil dicção, referia-se à habilidade própria dos rappers em rimar, ao seu conhecimento da “hiphoplogia”: “sou arteiro, maloqueiro, mandingueiro, brasileiro do palco ao picadeiro, no improvisado aviso que meu estilo é free (...)”. Os gráficos produzidos pelo registro da voz do rapper no programa podiam ser observados em minúcias, dissecados; e aquela imagem era a materialização perfeita do trecho da letra, que cantava ser possível conhecer “o dna da música e a anatomia da rima”. Mago já havia participado da oficina de produção musical de Big, o que fazia destacar sua familiarização àquela tecnologia. À medida que gravavam, escutavam o resultado e retornavam ao início, refazendo-o se necessário. Big registrou ainda o que chamou de “ironias ou complementos”, ‘dobras’ (repetições) da voz do rapper em algumas passagens da música que se construiu ao longo daquele pouco mais de uma hora. Entretanto o resultado final desse trabalho ainda ficaria por conta da posterior mixagem de Big. Aquela movimentação, que parecia algo corriqueiro e natural para os envolvidos, aos meus olhos era extraordinária. Demarcava um novo campo de possibilidades para o hip-hop, diferente da realidade de escassez que até então sempre lhe fora própria. Um produto final que saltava a vista por parecer tão bom e, ao mesmo tempo, ter sido fruto de uma aparente hora e meia de descontração. “Bim Salabim Bim / Bim Salabim. “ (...)” - Impressões de campo / Outubro de 2003.

Há três anos softwares voltados para produção musical estavam restritos aos estúdios. Hoje a rede mundial de computadores disponibiliza um sem número de instrumentos dessa natureza, ampliando o acesso a essa tecnologia. O que no *hip-hop*, através das mãos do DJ, fez-se de modo mecânico, cortar e rearranjar peças sonoras num quebra-cabeças musical, agora ganha ilimitadas possibilidades. Qualquer timbre produzido pelos músicos ou retirados de gravações pode ser aproveitado e reutilizado na composição e nessas novas construções entram trechos de *rap*, alusões a ambientes do cotidiano, ruídos (sons de tráfego, de sirenes, de armas etc).

Em regra, mesmo dentre aqueles grupos que conseguiram ter registro em CDs independentes, a produção é mais distante da interferência do grupo, que ocorre em estúdio ou espaços do gênero. Exemplo disso é o Faces do Subúrbio, que, embora

já tenha três discos lançados, não detém a tecnologia de produção de suas bases. No último disco essa produção ficou a cargo de Felipe Falcão, produtor local.

Já Gustavo, *rapper* do RF Soul (Prazeres / Jaboatão), e Hamilton, DJ e produtor do Êxito de Rua (Água Fria / Recife) têm condições de pré-produzir suas músicas (bases) em casa. Dispondo de um disco rígido de 30 Gigabytes e 128 Megabytes de memória volátil (RAM); uma mesa de som considerada simples (08 canais), que capta instrumentos, vozes e *scratches*, além de outros equipamentos de reprodução de som (passa-discos, *mixer*, reproduutor de CD etc), Hamilton e os demais integrantes do Êxito de Rua estão aptos a dar vazão à sua criatividade. Cabeça, do Extremista MCs, de Prazeres também começa a incursionar pela tecnologia da produção musical, construindo bases no computador de um amigo.

Se desde o seu início já se vislumbrava o *hip-hop* como expressão cultural sincrética, com partes “quebradas” de som e texto recompostas a cada composição, esses novos caminhos que se abrem evidenciam o que Paul Gilroy afirmou em ‘O Atlântico Negro’:

“A centralidade do ‘the break’ dentro do hip-hop e o subsequente refinamento das técnicas de cortar e mixar através do sampling digital, que levou a forma muito além da competência das mãos num passa-discos, significa que as regras estéticas que o governam têm como premissa a dialética da apropriação e recombinação que cria prazeres especiais e não se limita ao complexo tecnológico do qual se originou”.

3.3. Os grafiteiros

Os grafiteiros, agrupados ou não em “crews”, aparentam estar mais conectados à prática do skate que ao marco do envolvimento com o *hip-hop*. Transparece uma imagem de turmas que se entrecruzam, têm fronteiras flexíveis e se conectam por uma teia de ligações pontuais mais ou menos duradouras. Skatistas e grafiteiros não estabelecem uma relação exclusiva com o *hip-hop*. O *rap*, mas não só

ele, é trilha sonora para as manobras no skate e o gosto pelo som chamado bate-cabeça (bandas funk-metal com vocais *rap*) traz pistas de que a teia se ramifica em outras direções. Contudo as conexões com o *hip-hop* permanecem: os grafiteiros mais antigos conheceram o grafite através do *hip-hop* e eram dançarinos de *break*, como Guerreiro e Olho. Galo, do Êxito de Rua, que numa ocasião na pesquisa de campo assumiu uma posição de liderança entre eles, é também *rapper*.

As *crews*, como denominam os agrupamentos, têm por atividade fundamental o sair para grafitar junto. Outras atividades subsidiárias a essa são os encontros, bate-papos, saídas para shows e bailes. Minho e Boony, junto a outros, formam a *crew* Liberdade e Expressão e se reúnem regularmente na barraca da Dani, aos sábados, na rua do Hospício.

A formação em *crews* além de servir aos afetos, à sociabilidade, tem por finalidade intensificar a prática, possibilitando maior visibilidade. Em *crews* estão em melhor condição de negociar com os donos dos imóveis, trabalham em conjunto para vencer grandes extensões de muro e compartilham o material.

Na pesquisa de campo, nas poucas ocasiões em que houve encontros tanto de grafiteiros de várias *crews* quanto independentes, pôde-se observar que boa parte não se conhecia face a face, mas havia comunicação e contatos entre algumas turmas e *crews*, e algumas dessas conexões remetem ao tempo em que eram pichadores. Quando perguntado sobre desde quando há uma efervescência maior desta atividade na cidade, Minho, da Liberdade de Expressão, explica que o grafite está em fase de expansão: “o grafite vem crescendo numa maneira bem legal, os grafiteiros estão se encontrando agora, começando a ter essa base, rolar informações entre eles, passou a fase das disputazinhas, estão se juntando, formando grupos.”

Nesses momentos de contato revistas de grafite circulavam, sendo os números da “Rap Brasil Especial Grafite” editadas em SP as mais acessíveis. Estas têm pouco texto e são quase completamente preenchidas por fotos de trabalhos de grafiteiros de vários estados. Num dos números, Galo e Elaine, também do Êxito de Rua, conseguiram ter suas fotos publicadas.

Nos encontros as pastas classificadoras onde guardam seus desenhos e os álbuns de fotos são acessórios constantes. As pastas e fotos são o portfólio dos grafiteiros. Os desenhos foram projetos para serem postos no muro ou modelos para a atividade comercial e são guardados como relíquias e memória de sua produção. Mostrar o próprio “trampo” na ocasião em que se encontram é parte do jogo para obtenção de reconhecimento e respeito dos colegas. As fotos são a forma de registro de uma arte sujeita à ação do tempo e de outros interessados em comunicar algo à cidade: as cores esmorecem ou os desenhos sucumbem por baixo dos cartazes do tipo lambe-lambe.

A prática pode ser regida por motivações diferentes, correspondendo a situações não-autorizadas ou autorizadas, e levam a resultados estéticos singulares. Nos muros não-autorizados predominam os *bombs* ou *throw-ups*: forma de grafite mais simples, com pouca utilização de material, feitas por vezes com rolinho e não com spray e que são postas na parede rapidamente, como sugere uma das expressões acima. Os *bombs* são como uma versão mais evoluída das *tags* (as assinaturas características da prática mais conhecida como pichação), pois trazem os mesmos nomes de guerra, só que agora ampliados em letras cheias, num estilo diferente daquelas. Nos muros não autorizados a ação é sentida como uma contravenção, um enfrentamento, pois se está interferindo e ocupando a força, tendo o sentido de aventura e envolvendo grande excitação e “adrenalina”, como dizem.

Já nos muros autorizados, a ação é mediada por outros valores. É premeditada e não precisa ser rápida. Os desenhos podem ser planejados e em alguns a temática se guia pelo uso que é feito do local. A Jet Crew, por exemplo, grafitando o muro da escola Darcy Ribeiro, no bairro do Cordeiro, Recife, fez referências a meninos sem escola sendo perseguidos pela polícia, tendo tarjas nos olhos e cheirando cola, em contraponto a outros desenhos que representavam crianças que se livravam dessas situações frequentando a escola.

Nos muros autorizados prevalecem as questões plásticas, sendo valorizadas a originalidade e a criatividade. Nesse caso perde-se em subversão e se ganha, segundo eles, em reconhecimento social. Isso não significa que o grafiteiro só pinte em muro autorizado: em verdade o que limita a ação é muito mais o preço da lata do spray do que a existência de muros sem dono a serem aproveitados. Talvez resida neste fato a existência de certas tensões entre os grafiteiros de baixa renda e aqueles de classe média que têm maior facilidade em adquirir as latas de spray de tinta automotiva.

O grafiteiro Galo foi um dos pichadores mais “considerados” da cidade. Numa dada ocasião, fez exortações aos grafiteiros a que recuperassem o sentido da subversão, convocando a que todos fossem “botar o terror” na cidade. Se refere a ação da pichação como algo impulsivo, movida por um “instinto de comunicação” ou “necessidade de subversão”. Transparece o sentido de que o pichador guardaria uma ligação mais visceral e irrefletida sobre a ação, aguçada pela experiência da escassez e da invisibilidade em que se encontra. Este só teria a ganhar, em termos de prestígio no grupo e entre as galeras, ao pichar a cidade. A pichação traz os marcos da sociabilidade nas galeras e da busca por distinguir-se entre os pares: quanto mais audaciosa a ação, mais valorizado será o pichador.

Na grafiteagem é menos a audácia e mais a estética que é valorizada. Os grafiteiros reconhecem os trabalhos uns dos outros pelo padrão estético. Os grafites são compostos de personagens, grafismos, dizeres legíveis ou situações representadas. As assinaturas permanecem centrais em alguns trabalhos como os da Jet Crew. Neste caso, das *tags* e *bombs* as assinaturas evoluem para desenhos bem mais elaborados cujas características encerram um aparente paradoxo, pois querem comunicar algo, mas tornam as inscrições ilegíveis aos que não conhecem o código. As letras são quebradas, dobradas, desconstruídas, emaranhadas e o decifrar é para iniciados. O que importa é comunicarem-se entre si. O paradoxo é aparente, pois mesmo não legíveis aos transeuntes, as inscrições intrigam a cidade e algo é comunicado: a existência daquela comunidade e seu código secreto.

Numa ocasião de encontro, no debate sobre arte pública do Spa das Artes, para o qual o grafiteiro paulista Binho foi convidado, Boony questionou acerca do que seria necessário para se obter o “respeito” dos outros. A questão retoma a busca em se afirmar para o grupo de referência, o conjunto dos grafiteiros, como um elemento fundamental da prática, mesmo que não deixem de desejar ter o produto de sua criatividade reconhecido além disso. Sobre o “respeito” alguns preceitos básicos: a “trajetória” do grafiteiro, em que se valoriza o trabalho público feito na rua, e não os “comerciais”; conhecer os mais antigos, e respeitar os outros, que na acepção prática significa não “chegar atropelando”; não pintar por cima do desenho do outro, o que é considerado uma afronta.

Os grafismos de Kboco tiram proveito das letras garrafais do nome de um candidato numa curva do bairro Parnamirim. Os bonecos de Boony são como modelos, esquetes nunca prontos, simples marcações das articulações do corpo que não recebem rosto. Galo multiplica pela cidade seus bichinhos fantásticos, personagens e

dizeres. Estes ultimamente têm trazido referências as suas aproximações como o ambiente institucionalizado das artes plásticas no Recife: “no mundo das artes meu graffiti é uma gíria”, diz um personagem pintado na barraca do tio Maia, nas imediações da Rua da Moeda, centro antigo da cidade.

4. Padrão de relações: rede e posses

Os trabalhos de pesquisa em torno das manifestações de sociabilidade juvenis geradoras de identidades coletivas a partir do gosto e interesse por determinados elementos da cultura de consumo e estilos aparentam ter como suposto inquestionável ou mesmo não consciente a idéia de que tais fenômenos apresentariam relevância sociológica e seriam objetos legítimos de investigação somente se apresentassem certa constância, fronteiras definidas, valores e objetivos coletivos, espaços comuns onde pudesse ser observada a interação. No primeiro contato com o *hip-hop* na Região Metropolitana do Recife, a busca pela comunidade (estável, duradoura, e que daria suporte aos seus membros) guiou a observação de campo à procura por eventos e depoimentos que corroborassem sua existência.

“A visita de Thaíde e DJ Hum ao Alto foi articulada por Zé Brown, que entrou em contato com a produção do ‘Soul do Mangue’, perguntando se havia espaço na agenda da dupla. A visita foi marcada às 16:00 do dia 16/09. Brown disse que chegou a ligar para DJ Hum confirmando o convite. Uma nota no Jornal do Comércio (Caderno C) dizia que Thaíde iria dar uma aula de break. No horário marcado, em frente ao “Bolinho” - Clube da Associação de Dominó do Alto José do Pinho, estava cheio de gente. Alguns conhecidos meus, mas a maioria desconhecida. A cada ônibus que subia o Alto - o clube fica bem em frente ao terminal da única linha que sobe vinda do centro – nova leva de expectadores. Intrigada, questiono Brown como ele conseguiu atrair tanta gente. Disse que avisou a Pacheco, da Recife City Break, por telefone e que este repassou a notícia para os que moram em Prazeres. Também ligou para Turbo, da Várzea. O mais intrigante é pensar que havia muito tempo eu não via tanta gente do hip-hop reunida (desde o fim dos encontros na Av. Dantas Barreto, nenhum outro lugar funcionou como ponto de encontro). Quando já havia escurecido, a equipe de Thaíde e DJ Hum encontrou um “Bolinho” lotado. No centro, o encerado para dançarem o break. O DJ KSB já havia iniciado o som (...) Cerca de 200 pessoas, sentadas ou encostadas nas paredes. DJ Hum foi para os toca-discos, Thaíde pegou o microfone e falou uma primeira mensagem, abrindo o encontro. Quando chegou perto do som, um pequeno amontoado de pessoas em torno dele demonstrava o interesse em se aproximar do ídolo. Fãs, muitos queriam um autógrafo. O pretexto de ser uma aula de break (a equipe inclui dois dançarinos da Back Spin, de São Paulo, Marcelinho e Banks, que acompanham os shows da dupla) apenas nomeia o encontro, pois a coisa mais importante era mostrar aos ídolos o que os daqui sabem fazer. Como num rito, os dançarinos visitantes se puseram agachados ao redor do encerado e os dançarinos da The Master Movie não se intimidaram (...) E, enquanto pergunto a Brown sobre o que ele conversara com Thaíde, não consigo afastar o pensamento da minha angústia

ao pensar que aquele pessoal todo iria embora sem nada combinado para se encontrar em breve. Cada um por si? Será que não poderia mais falar que são um único grupo? Será uma rede? Como mapear as experiências? Como pensar como algo único, se as atividades estão tão dispersas? Minha angústia tem razão de ser, pois se não se comunicam, perde força o sentido de comunidade, cuja manutenção depende do contato e da comunicação. A falta de um ponto de encontro, de um objetivo comum, fragmentou-os. Como pensá-los agora?” - Impressões de campo / Setembro de 1999.

A literatura da sociologia da juventude parece conspirar para que tal fato ocorra. A perspectiva funcionalista dos grupos de pares mediando a passagem da infância para a vida adulta, os enfoques os mais diversos sobre a delinquência que destacam o apelo que a participação em gangues, bandos e galeras detém, o paradigma das subculturas juvenis vistas como rituais de resistência à cultura dominante e os enfoques contemporâneos que sublinham aspectos tais como a visualidade e identidade construída a partir do mundo do consumo das chamadas tribos urbanas, de um modo ou de outro, sublinham aspectos da sociabilidade juvenil conformada em grupos mais ou menos coesos nos quais os jovens experimentariam o sentido de pertencimento e com o qual se comprometeriam, com variados graus de exigência e poder do grupo sobre seus membros. Privilegiou-se construir tais objetos de um modo que findou por fortalecer uma representação da juventude como experiência coletiva, como algo que se vivencia em grupo.

Havia uma roda de *break* semanal no camelódromo, na Avenida Dantas Barreto. Esta “roda”, como são usualmente chamados os encontros de dançarinos de *break*, congregava dançarinos de vários bairros e também jovens cujo principal interesse não era o *break*, mas o ponto de encontro. Nela, além das exibições e disputas de *break*, havia uma miríade de interações acontecendo. Trocas de informação, rolos, comércio de roupas no estilo *street wear*, vendas de discos, notícias do “movimento” (modo como se referem ao *hip-hop*) em São Paulo, gírias a se decifrar, disputas a se

entender, focos, informações e muito que anotar no diário de campo ao fim das noites de domingo. A certeza estava em que realmente existia tal ente denominado “movimento hip-hop”. Os sujeitos estudados conheciam a “história do movimento” e faziam questão de recontar: como surgiu nos guetos negros e latinos de Nova York e hoje engloba diversas manifestações artísticas (*break*, *rap*, *grafite*, *discotecagem*); quando chegou ao Brasil através dos filmes em que gangues protagonizavam os rachas de *break*; e como veio a reboque do fenômeno das festas *black* nos salões de bailes de clubes de subúrbio. A existência de um *movimento* era corroborada por afirmações do tipo: “o movimento aqui tá muito parado”, ou “ninguém faz nada pelo movimento”, ou ainda “o movimento em São Paulo é muito mais adiantado do que aqui”. Como comunidade imaginada, percebida como abarcando os *b-boys* do Brasil e do mundo, unidos a partir do gosto e interesse pelos elementos da *cultura hip-hop*, o *movimento* era real: impulso de integração que esboroa fronteiras geográficas e facilita as conexões; que motiva as ações daqueles jovens, conferindo-lhes um sentido. No entanto faltava formular a questão de que padrão de interação, de que estrutura de relações sociais traduzia essa comunidade imaginada na forma estudada.

Na tentativa de mapear as conexões, questionou-se quem detinha a “consideração” do grupo, como se encontraram naquele território no centro da cidade, e se haveria quem assumisse o papel de líder. A liderança era dividida entre “os mais antigos no movimento”. Ouvia-se com frequência a expressão “ele está há anos no movimento”, traduzindo a medida para a perseverança ou para a autoridade em falar sobre o “movimento”. Havia também a admiração aos melhores dançarinos de *break*. Entre os que freqüentavam o camelódromo, percebeu-se depois, havia aqueles cujo principal interesse era o de assistir e/ou se exhibir na roda de *break*, outros se achavam superiores àqueles porque, segundo eles, envolviam-se mais com a “cultura do

movimento”, conhecendo a “sua história” e adicionando as questões relativas à identidade negra à vivência no *hip-hop*. Boa parte não conhecia face a face todos os presentes nos encontros e indícios fortes apontavam para que formações menores os coligavam.

Em 1995, uma *posse* insistia em se articular. Chamada Unidrad (União dos dançarinos, *rappers* e DJs de Pernambuco) foi idealizada e mantida pelo dançarino Russo e reunia alguns dos que prezavam a “cultura do movimento”. Russo tentava cumprir o desígnio de disponibilizar informação não só entre os membros da *posse*: cópias de revistas traziam informações sobre o *hip-hop* e questões sobre a identidade negra e racismo.

Ante as possibilidades diversas de identificações nos sujeitos observados a partir da vivência no *hip-hop* e diante do reconhecimento de que eram múltiplos os sentidos dados à participação, aquela movimentação na Dantas Barreto já não poderia ser descrita como uma unidade. No entanto, o espectro da comunidade tradicional obstava a visualização da estrutura de relações como algo diferente das narrativas de identidade e sentidos atribuídos.

Alguns anos depois, no final da década de 90, o *movimento hip-hop* nos pareceu algo muito mais fugidio, como reflete a impressão de campo citada no início deste capítulo. O ponto de partida etnográfico exigia interações a pesquisar, mas justamente o que faltava era o encontro semanal no centro, no qual poderiam ser observadas as interações. O que era facilitado pela frequência do encontro semanal tornou-se mais complexo: conviver com os ciclos de maior mobilização e recrudescimento das atividades; ir em busca do que ocorre nos bairros distantes, das experiências ainda mais localizadas e pontuais, esporádicas. A falta do ponto de encontro traduzia-se em baixa na vitalidade da comunicação entre os sujeitos, e, por

consequente, de localização de atuações significativas pelo pesquisador. As entrevistas em busca das narrativas pessoais preencheram de sentido novamente o objeto. As atividades não haviam cessado; em Prazeres (Jaboatão), um dos entrevistados promovia rodas de *break* com alguma regularidade, e em Paratibe (Paulista) iniciavam-se as articulações para a *posse* Resistência. Outras articulações começavam a ser feitas cujos resultados seriam sentidos mais tarde, mas nada que se comparasse à efervescência do período anterior.

Descontinuidade dos eventos coletivos, frouxidão dos laços e baixa densidade de conexões entre os sujeitos de pesquisa era o que advinha do campo. Aos poucos se delineava a forma da atuação: o caso não era o da dissipação da comunidade, cuja realidade a palavra “movimento” conotava, e sim o de que esta se apresentava com outro padrão de relações, diverso do da comunidade tradicional onde prevalece a coesão.

As atividades relacionadas ao *hip-hop*, fossem eventos, *shows*, bailes, sempre o foram de modo pontual. Partiam de iniciativas pessoais de *rappers*, *DJs* e dançarinos. Muitas dessas atividades ocorrem num ambiente privado: ensaios do grupo de *rap*, treinos da equipe de *break*, reuniões fechadas das *posses*, encontros para escutar som e que reúnem os amigos mais próximos. Em todo caso, uma roda de *break* permanente que consiga agregar turmas provenientes de vários bairros faz o *hip-hop* mais visível, torna a comunicação entre *b-boys* e *rappers* mais fácil e estimula a produção de outros eventos como bailes e *shows*, além de facilitar a vida do pesquisador.

Nos últimos dois anos, seja pela emergência de mobilizações locais, seja por ganho em visibilidade no espaço público, o *hip-hop* viveu, e parece permanecer vivendo, um momento de franca efervescência ao tornar-se também foco de atenção de

organizações não governamentais e de gestores públicos, o que prenuncia uma possível ampliação dessa rede.

Quando se tenta recuperar uma memória do “movimento” aqui em Recife, as falas combinam a experiência pessoal do entrevistado e as mobilizações coletivas locais, em seu bairro ou num bairro próximo com a memória das rodas de *break* no centro do Recife. Muitos, como já se fez referência em capítulo anterior, iniciaram-se na *cultura hip-hop* através do *break* e só depois vieram a conhecer os outros elementos. Não se sabe ao certo em que momento esses elementos se juntaram (o *break*, o *rap*, o grafite e a discotecagem) lá na fonte onde nasceram, e se constituíram no que se denomina *cultura hip-hop*. Contudo, aqui no Recife, entre os dançarinos pioneiros, é freqüente a afirmação de que o *break* foi o início de tudo. Artistas como Zé Brown e Tiger (Faces do Subúrbio), foram dançarinos antes de conhecerem e se interessarem pelo *rap*. A memória do *hip-hop* aqui é narrada então como o suceder de períodos de maior efervescência, coincidentes com o sucesso de rodas de *break*, e de momentos com baixa mobilização e diminuição de atividades coletivas.

Paulatinamente, o *hip-hop* local passou a agregar um público maior e mais diversificado e não mais somente aquele conjunto de pessoas conhecidas que se encontravam na roda do camelódromo e seus promotores. Destacadamente, os *rappers* e DJs mais conhecidos começaram a tentar uma inserção mais profissional no mercado de lazer da cidade, seja botando som em festas ou promovendo eventos não exclusivos de *hip-hop*. Além disso, os grupos de *rap* vão tentando se profissionalizar, buscando locais onde se apresentar, promovendo seus próprios eventos e tentando viabilizar a gravação de fitas e CDs para divulgarem seus trabalhos.

4.1. A abordagem da análise de redes

A abordagem da análise de redes e em especial o exposto por Barry Wellman no texto ‘*The Network Community*’, oferece uma alternativa para que pensemos as modalidades diversas de conformação das comunidades contemporâneas. Com relação ao fenômeno do *hip-hop*, em sua configuração local, a idéia de rede ilumina e desata o nó da questão de como tornar inteligível um padrão de relações naquela população. Descrever o padrão de interações do *hip-hop* é importante para identificar seu modo de atuação. A força advém não de ações articuladas, mas de uma miríade de pequenas atuações locais, no bairro, na rua, em que prevalecem a autonomia e o uso de recursos que estejam a mão, sem uma coordenação única.

Ao propor a abordagem de redes sociais para observar as comunidades contemporâneas, Wellman alerta para o fato de que há gradações de estruturas de relações sociais entre o isolamento social e os grupos coesos bem amarrados e com poder normativo sobre seus membros. Conforme propõe o autor, um grupo seria apenas um tipo especial de rede social, um tipo no qual todos ou a maior parte dos participantes têm relações diretas uns com outros, sentem-se fortemente ligados, e em cujas relações confiam para a obtenção de vários tipos de suporte caso necessitem.

Assim, vários são os fenômenos estruturais que podem ser observados pela análise de redes. A densidade, ou quantidade de conexões entre os membros na rede: quanto mais densa uma rede, mais membros se ligam uns aos outros. A força dos laços que os ligam, podendo variar a quantidade de relações que conectam um mesmo conjunto de pessoas. Pode-se observar o tamanho da rede e a heterogeneidade desta, por exemplo, se conecta pessoas de uma mesma camada social ou de mundos sociais diferentes. Ainda é possível observar se os laços visam trocas especializadas, como

troca de informações entre estudiosos de uma mesma área de estudos, ou se abrangem uma variedade de necessidades.

Wellman argumenta que essa abordagem facilita o estudo das comunidades contemporâneas, exemplificando com os estudos do tipo do *street corner society*, em que sujeitos foram observados em suas interações enquanto ‘faziam nada’ juntos. A *street corner*, assim como a vizinhança, parecia oferecer um local acessível e facilmente identificável de onde observar as interações. Ainda assim, a delimitação espacial tomada como apriorística e não como variável analítica não impediria que se escolhesse a abordagem de redes para observar o fenômeno. Como afirma o autor, aqueles que propusessem estudá-lo como grupo assumiriam que os indivíduos se reconheciam como participando de um e que saberiam identificar as suas fronteiras. As questões a serem levantadas seriam acerca dos rituais de entrada e saída do grupo, ou sobre como este controla seus membros, e o quanto a participação importante para cada um. (WELLMAN, 1996: 17)

A abordagem de redes sociais trata a participação e as fronteiras como questões abertas, sendo o padrão de relações algo a ser investigado e não um dado apriorístico. Wellman critica a nostalgia da comunidade tradicional que ainda dificulta a percepção de que as comunidades contemporâneas se apresentam numa outra forma.

Há mais de um século sociólogos têm se perguntado sobre como mudanças advindas com o capitalismo tais como industrialização, burocratização e urbanização afetariam a comunidade. Temeram que a modernização acelerada ocasionasse a *perda da comunidade*, abandonando os indivíduos sem conexões uns com os outros num mundo de relações transitórias e sem o amparo outrora fornecido pelos laços comunitários. Depois os sociólogos redescobriram a comunidade na vizinhança e nas

relações de parentesco. Agora precisam operar mais uma mudança: desvincular a questão da comunidade das preocupações tradicionais com solidariedade e vizinhança.

Mas o que caracterizaria as comunidades contemporâneas, em contraponto às tradicionais? O tipo ideal da comunidade tradicional estaria localizado nos pequenos povoados e vilas, onde a maioria dos membros se assemelharia sócio-culturalmente, apresentaria alta densidade de conexões entre seus membros e sua composição favoreceria a que, em caso de necessidade, a comunidade amparasse seus membros, suprimindo uma variedade de recursos.

Já as comunidades ocidentais contemporâneas, segundo Wellman, seriam “socialmente diversificadas, com conexões esparsas e bem conectadas ao mundo exterior”. Diferentemente às tradicionais, essas comunidades não cobririam a totalidade da vida dos seus membros e cada indivíduo participaria de uma multiplicidade de comunidades parciais, que corresponderiam aos diversos espaços sociais nos quais interage ao longo de sua vida diária: a família, a vizinhança, grupo de amigos, o grupo dos colegas de trabalho, a igreja etc. Nesse caso, a variável espacial não seria determinante, pois a distância física não seria um obstáculo à comunidade, dada a maior facilidade de transporte e comunicação. Com relação à eficácia em facilitar a aquisição de recursos, as comunidades contemporâneas seriam menos amparadoras, mas, por sua vez, sendo “múltiplas” e “ramificadas”, exporiam cada membro a um conjunto mais variado de mundos sociais disponibilizando fontes não redundantes de informação e suporte social (WELLMAN, 1996).

Assim, evidenciado está que a abordagem de redes aplicada ao estudo de comunidades é bastante válida como instrumental para a observação e descrição do padrão de relações observado na comunidade *hip-hop*.

4.2. *O hip-hop: uma comunidade em rede.*

O padrão de relações responde a uma configuração em rede pontuada por associações informais tradicionalmente denominadas *posses*. Mantivemos essa terminologia, porém observa-se que ela vem sendo substituída por outros termos, tais como “coletivo”, “brigada” ou “família”.

A *posse* surge quando um grupo de *b-boys*, motivados pelo interesse comum pela *cultura hip-hop* e investidos da missão de “fazer alguma coisa pelo movimento”, criam um nome, distribuem funções, e começam a propor atividades (organização de eventos, por exemplo) para serem executadas e organizadas coletivamente. As *posses* estão em geral baseadas numa localidade, podendo agregar grupos de *rap* ou de dança de rua do bairro ou aqueles meramente interessados pelo “movimento”. A motivação para a constituição da *posse* se alimenta do preceito de ter “atitude”. A palavra, um pouco desgastada, é usada a todo tempo e se mescla a outras, tais como, postura, consciência, força de vontade, auto-estima, tudo isso para compor uma nova imagem de si, um novo modo de ser, mais altivo, confiante, capaz de atuar, de intervir, de se expressar. O sentido de atitude está, além do aspecto do consumo, em vestir-se de acordo com o estilo, na escolha do gostar de *rap*, um *b-boy* “verdadeiro” tem que demonstrar o seu comprometimento. No discurso, o sentido de comprometer-se com o “movimento” se mistura com o de empreender ações voltadas para o “social”. O depoimento abaixo é exemplar:

“O caminho é agir. A gente tem o conhecimento. Vamos agir, mas vamos incomodar, vamos buscar melhoria. Aí no caso teve aquela idéia de formar uma posse que possa atuar na sociedade, certo. No caso, a gente tinha essa vontade de formar algo que fosse até uma associação, não fosse uma posse, mas com o que a gente pudesse atuar, e melhorar ao menos um pedacinho de nosso país, começando pelo nosso bairro (...) a gente sentiu a necessidade; uma coisa pequena como instruir uma pessoa usar de maneira correta a quadra ou mostrar o certo e o errado. Isso aí não é difícil por que a gente já passou por isso. Então a gente sentiu a necessidade de fazer algo pela nossa comunidade. Aí veio a idéia concreta de se reunir e dizer: vamos começar. Por que

não pode a gente ficar só na idéia e não ter a iniciativa”- Igor, Posse Resistência, Paratibe.

Na história do *hip-hop* local, em momentos distintos, há referências a várias *posses*: Unidrad, Unibr, Resistência Hip-Hop Paulista Zona Norte, Brigada Hip-Hop, Conspiração PE, Família Cabra da Peste, Coletivo Êxito de Rua, além da posse só de mulheres, MMHH. Unidrad, Unibr e a tentativa de articulação de um grupo só de mulheres, o Movimento de Mulheres do Hip-Hop, atuaram em meados da década de 90. A *posse* Resistência Hip-Hop atuou em Paratibe, Paulista, durante um curto período, em 1999. Trazia no nome a referência ao local de moradia da maioria de seus membros, sendo este um aspecto importante na identidade do grupo. A partir das atividades desta *posse*, da forma como se deu a sua constituição, de como conseguia mobilizar recursos, a informalidade de sua organização e a fugacidade de sua existência, tornou-se mais claro o padrão de relações.

Brigada *hip-hop*, Conspiração PE e Coletivo Êxito de Rua, começaram a atuar a partir de 2001. São as associações informais em atividade hoje, e serão abordadas mais adiante.

Podemos pensar então o “movimento *hip-hop*” como uma comunidade em rede. Essa comunidade é simultaneamente global e local. Global no sentido de que faz com que jovens moradores das periferias de metrópoles em vários países e que experimentam de modo similar a exclusão, identifiquem-se como pares através da participação na *cultura hip-hop*, compartilhando significados. A *comunidade hip-hop* então, virtualmente englobaria os *rappers* e *B-boys* dos guetos de Chicago, Los Angeles e Nova York; das periferias das grandes cidade brasileiras; das comunidades de imigrantes árabes, senegaleses e marroquinos na França; das comunidades de

negros e indianos na Inglaterra; todos lugares onde há expressiva produção de *hip-hop* com inflexões locais.

No âmbito nacional, essa comunidade tem alguns meios pelos quais se manter conectada, por viagens e contatos pessoais dos membros e a partir de certos canais para troca de informação. Há uma impressionante receptividade por parte dos que moram em outros estados em receber os *rappers* e dançarinos de fora, revistas de *hip-hop* de pequenas editoras que geralmente têm no produto para o *hip-hop* sua principal publicação, os fanzines, jornais manufaturados de circulação gratuita e restrita, e o programa semanal da MTV, o “Yô MTV raps”, como único totalmente dedicado ao estilo na programação da televisão. O centro de maior produção e mercado para o *hip-hop* é São Paulo, é lá que são produzidas as revistas que alcançam circulação nacional e onde há programas de emissoras de rádios dedicados ao *hip-hop*. A Internet tem se destacado como importante fonte de informação e comunicação do *hip-hop* no Brasil, com sítios bem produzidos e cheios de conteúdo, mas não há como precisar o alcance desse meio já que aqui em Recife não são muitos os que podem dispor de um computador.

No âmbito da Região Metropolitana do Recife, podemos discernir a configuração em rede. Esta conecta as experiências ainda mais localizadas das mobilizações nos bairros, e os grafiteiros, *rappers* e dançarinos de diferentes áreas da cidade. Rede porque mantém ramificações para fora, para o interior e para outros estados. Há vários relatos de *b-boys* e *rappers* recifenses que ao viajarem para SP ou para outros estados foram recebidos e hospedados por *b-boys* que só conheciam por telefone ou carta, o que pode ser observado na viagem que Chimba e Bigú, fizeram ao Ceará, e na primeira ida do Faces do Subúrbio à São Paulo, bem como ao receberem gente de fora para se hospedarem em suas casas. O padrão de relações pode ser

representado pela imagem de uma malha que em algumas regiões se apresenta de modo mais densamente conectado, configurando as organizações informais chamadas *posses*, nomenclatura que hoje vem sendo substituída por outras que para eles melhor definem os novos grupamentos: “coletivo”, “família”, “brigada”, “organização”.

Os promotores do *hip-hop* não obedecem a uma liderança única na consecução de objetivos, o que define a horizontalidade das relações, onde o engajamento não significa submeter-se à autoridade de alguém, mas partilhar as responsabilidades na consecução dos objetivos. Eventos são levados adiante por iniciativas muitas vezes individuais de *b-boys* ligados ou não a um *coletivo*. O *rapper* Zé Brown, do grupo de *rap* Faces do Subúrbio fundou uma escolinha de *break* no Alto José do Pinho, e por parceira com a ONG Instituto Vida que tem atividades no bairro de Água Fria, mantém suas aulas de *break* junto com o *rapper* e dançarino Cezar, do Filosofia Urbana. Moisés, um dos que idealizou a posse Resistência, como participante do grêmio do IEP (Governo do Estado), promoveu diversas atividades relacionadas ao *hip-hop* nas escolas públicas do centro e, há três anos, organiza, junto à Brigada Hip-Hop, o Encontro Pernambucano de B-boys, cuja programação inclui o campeonato anual de *break*; Turbo, antigo dançarino morador da Várzea, organiza todos os anos a tradicional “última roda do ano da Várzea”, que, como o nome diz, acontece sempre nos últimos dias do ano e visa agregar as diversas equipes de *break* da cidade.

Em cada um desses eventos é possível ainda identificar os “mais antigos”, os precursores, aqueles que deram uma força ao “movimento” no passado, e os “de agora”. Alguns têm um trânsito maior entre ambientes, conhecem os antigos dançarinos e os *rappers* mais influentes. Esses últimos podem ser vistos como catalizadores, nós importantes da rede, pois detêm a admiração dos outros e suas iniciativas são prestigiadas. Quando promovem eventos, conseguem por em atividade

as conexões da rede e reunir *b-boys* de bairros e turmas diferentes. O *rapper* Zé Brown do grupo Faces do Subúrbio é um dos que assume esse papel. Em 2002 organizou o evento “Zé Brown apresenta talentos”, abrindo espaço a novos grupos de *rap* no bar Garagem, nas Graças, além do evento Hip-Hop Recife, que contou com a presença do DJ do grupo de *rap* Racionais Mcs, KLJay, e teve como proposta apresentar um painel do *rap* local, com grupos de diferentes bairros, tais como, Vírus do Preconceito, Extremistas MCs, Crítica Verbal, X da Questão e outros. Estes eventos de conagraçamento são esporádicos e geram bastante expectativa. Este último em especial se destacou por ter ocorrido num local de dimensões ampliadas, no Armazém 14, Recife Antigo, que necessitou de uma boa aparelhagem de som, impressionando também por ter conseguido veicular notas nos jornais locais com a programação e por ter sido organizado por gente do próprio “movimento”.

Um evento definidor do caráter de rede em que se apresenta o *hip-hop* e marcante nesta pesquisa foi a visita do *rapper* Thaíde ao Alto José do Pinho, em parte descrita no início do capítulo. O grupo, formado pelo *rapper* Thaíde e pelo DJ Hum, é um dos ícones do *hip-hop* brasileiro. Dividem com o Racionais MCs o prestígio de serem pioneiros no Brasil, estão dentre os primeiros a gravar discos e são reconhecidos pelo seu trabalho em fortalecer o *hip-hop* nacional, são a “velha guarda do *hip-hop* nacional”. Em 1999, ao ter sido anunciado na mídia um show do grupo no festival Soul do Mangue, que hoje não mais ocorre, o *rapper* Zé Brown vislumbrou a possibilidade de realizar um sonho: trazer os fundadores do *hip-hop* no Brasil para conhecer o Alto, e apresentar a eles o *hip-hop* local. Através de um jornalista conhecido, Brown conseguiu o contato com os promotores do evento e conversou sobre a possibilidade de Thaíde e o grupo visitarem o Alto José do Pinho. Foi um acontecimento único no *hip-hop* local. Até aquele momento nunca *b-boys* recifenses

pueram estar tão perto de seus ídolos. Brown não se conformou em ter os ídolos na cidade, mas num festival que não era exclusivamente de *hip-hop* e para o qual muitos não teriam condições de acesso. Aproveitando o fato de já ter tido algum contato com eles numa das idas do Faces do Subúrbio à São Paulo, e apostando na simpatia do ídolo, propôs a visita. A aceitação demonstrou como o *hip-hop* busca se conectar por fora das malhas do mercado, mas de certa maneira, no caso das áreas distantes de São Paulo, depende de iniciativas comerciais para que os principais nomes do *rap* nacional se apresentem país afora. Só que encontrar os fãs é mais do que estar no alto de um palco. O que em geral se dá em encontros rápidos nas coxias, aos quais só têm acesso poucos favorecidos, desta vez ocorreu no calor de uma roda de *break*, o que demonstra a relação que estes *rappers* buscam com o seu público, com consciência do respeito e admiração que detêm, mas desmistificando a posição de ídolos.

É bem verdade que as conexões da rede nem sempre levam à cooperação e à solidariedade, podendo haver competição e disputa. Em todo caso, uma competição saudável entre aqueles que se envolvem em “promover o movimento”.

A noção de rede é útil para observar também as configurações das *posses*. A *posse* é aberta ao exterior: não só os seus membros buscam trazer novos participantes e fazer a notícia da atuação da *posse* chegar a outros *rappers* e *b-boys*, dentro da rede, mas principalmente o fato de que o uso dos laços pessoais que os membros mantêm em outros ambientes sociais são essenciais à manutenção das atividades. Os laços múltiplos facilitam a obtenção de recursos para a consecução de determinados fins. Exemplo disso foi a reunião da *posse* Resistência ocorrida em 1999 na sede da associação dos kombeiros de Paratibe por conta do laço pessoal que um integrante do grupo de *rap* Pesadelo Periférico mantinha com um sindicalizado. Este grupo usava uma sala da associação para guardar equipamentos e ensaiar. Somado a isso, houve

auxílio de comerciantes locais para a realização de um evento: a padaria próxima doou o lanche do dia; os feirantes, vegetais para o sopão.

A abertura também favorece a conexão com outros grupos atuantes no bairro. No caso da *posse* Resistência, o grupo Malcon X, ligado ao MNU, por determinado período participou das reuniões, provendo a *posse* de informação relevante principalmente com relação à identidade negra e racismo, assim como trouxe técnicas de dinâmica de grupo que animavam as reuniões. Conexões pessoais com professores ou com a diretoria de uma escola funcionaram na hora de planejar visitas às escolas para divulgação da *posse* e de eventos.

Quanto à variável espacial, mesmo quando a localidade é o foco privilegiado de observação, cabe tratar a relação das *posses* com o território da seguinte maneira: a comunidade *hip-hop*, apresentando-se na forma mais coesa, como as *posses*, ou mesmo como rede de conexões mais amplas, pode vir a ser baseada numa localidade. Aqui não tomamos as relações vicinais como apriorísticas. A princípio é o interesse comum pela “cultura hip-hop” que motiva a formação de laços entre os jovens ou a busca de contatos que sejam úteis principalmente no que diz respeito à troca de informação, de recursos e companhia nas atividades de lazer. A variável espacial torna-se importante à medida que responde a circunstâncias e necessidades desses jovens. O fato de uma roda de *break* em Porta Larga agregar moradores desse bairro e adjacências, ou a afluência dos b-boys e *rappers* de Prazeres ao baile promovido por Peu, são situações que não significam que estejam juntos ali apenas pela proximidade de suas residências. A escassez de equipamentos culturais e de lazer acessíveis ao jovem de baixa renda, a distância que os separa do centro onde se pensa haver maior oferta desses bens e a falta de recursos para o deslocamento faz com que a mobilização local seja uma alternativa a essa carência. Na rua, no conjunto ou na praia poderão ocorrer outros contatos que

remetem aos laços criados no local de moradia: o futebol, o pagode no bar da esquina, a saída à noite para os bailes etc.

O chamado para participar da *posse* e os contatos que levam até a entrada nesta ocorrem de forma variada, mas percebe-se que a manutenção das posses é função de um comprometimento entre membros que aparenta funcionar melhor entre aqueles que se conhecem, são amigos ou “considerados” de longo tempo. Os interessados por *hip-hop* se encontram das mais variadas maneiras. Quando perguntados, dizem ter sabido de algum evento por um amigo ou por um colega da escola ou da vizinhança, ou simplesmente tiveram a curiosidade de saber de que se tratava uma dada concentração de jovens em uma praça.

Por fim, vários outros aspectos da mobilização coletiva promovida pelo *hip-hop* podem ser observados via noção de rede. Embora a pesquisa de campo não tenha sido orientada desde o início pela metodologia de redes sociais, consideramos ser a noção de comunidade em rede útil para discernir o padrão de relações encontrado nas formas concretas que toma a comunidade *hip-hop* na região metropolitana do Recife e seus modos de atuação.

4.3. Conspiração PE, Brigada Hip-Hop e Êxito de Rua.

Antes de se ater à descrição desses grupos, é válido ressaltar que boa parte dos coletivos e *posses* que inicialmente tentaram se firmar no *hip-hop* local, em meados da década de 90, não obtiveram sucesso. Em todo caso, o ideal a ser alcançado, como parâmetro para dar a medida de comprometimento dos rappers e b-boys com o “movimento”, manteve viva essa intenção, que atualmente já demonstra novos contornos. A efemeridade foi substituída pelo comprometimento com objetivos

comuns e as coligações a que se faz referência nesse item têm obtido sucesso na consecução de suas metas.

As notícias de *posses* bastante atuantes em São Paulo e a “mitologia” das crews norte-americanas, em especial a ‘Zulu Nation’ (com dimensões internacionais, amealha representantes no mundo todo e também no Brasil – Nino Brown), faz com que a idéia da *posse* tenha se perpetuado exercendo certo fascínio por aqui e, pelo visto, rende bons frutos no presente momento.

Os grupos de *rap* Voz Ativa Ne, Atitude Real, Na Base da Resistência e RFSoul se autodenominam Conspiração PE. Além de ser um grupo de amigos, moradores do Centro e da Zona Sul, integram esforços para viabilizar a produção musical dos *rappers* e para buscar espaços para realização de shows. Em 2003, “Kbssa”, do Atitude Real, produziu CD demo do seu grupo, *Verso pacífico: ideal benigno*, e em todas as faixas houve participação dos demais membros do Conspiração PE, além dos convidados Jog; Sublam e Tarcísio, do Rota Black; e Colisão e Maquiavel, do Guerrilha Negra.

A criação de uma marca da Conspiração PE que é difundida em camisetas, a referência à coligação nas letras de *rap*, a unidade afirmada também na organização de eventos com a marca da *posse* demonstram a importância do conjunto, no qual se percebe potencializado o sentimento de pertença.

À frente da Brigada Hip-Hop está Moisés, do grupo de *rap* X da Questão. Da Brigada fazem parte os dançarinos Fabiano e Pacheco da Recife City Break e Diogo da Prince of Dance. Makuki, da Street Rap Break, e grafiteiros das Crews Dialeto Mudo e Kaktus NE também participam. A Brigada Hip-Hop recebe apoio da ONG Abreu e Lima Consciente e seus integrantes se reúnem quinzenalmente. Mesmo que Moisés pareça centralizar as atividades, é a marca do grupo que aparece como organizadora do

principal evento do *break* local, o campeonato de *b-boys* que em 2003 teve sua terceira edição. Os membros da Brigada Hip-Hop colaboraram como voluntários nas oficinas de Grafite, *Break* e discotecagem, que movimentaram os fins de semana do IEP durante um ano. Entre agosto de 2001 e Julho de 2002 cerca de 1.200 alunos da rede pública de ensino participaram dessas oficinas dentro do que depois passou a se chamar projeto Escola Aberta.

Bastante recente foi a novidade do Êxito de Rua em abandonar o termo *posse* em favor da expressão *coletivo*: “Coletivo de Hip-Hop Êxito de Rua”. Galo, em sua entrevista, afirma que mesmo sendo o termo *posse* interessante por trazer o sentido de se apossar, tomar conta de um território e dos seus, a opção por *coletivo* alude a características do grupo. Atuando nos dois últimos anos de forma articulada e colando sua assinatura em várias atividades – destacadamente no grafite – adotam o termo *coletivo* na perspectiva de denotar um conjunto, mas sem ferir a autonomia dos participantes.

Todavia, mesmo tendo o cuidado de manter essa noção de que os membros do *coletivo* são autônomos, Galo não deixa de afirmar o seu mérito em ter sido o articulador pioneiro do grupo, o que lhe confere certa posição de liderança. Boa parte do Êxito de Rua é formada por ex-alunos seus, dos cursos de grafite que vem ministrando na ONG Instituto Vida.

O Êxito de Rua tem como integrantes do grupo de *rap* Galo, Hamilton, Mago e Marcelo. Elaine, Alado, Pirulito e Boni, além de Galo, são os grafiteiros. O Êxito de Rua Crew, dançarinos de *break* do coletivo, é composto por Chimba e Banzai. Vanessa, integrante do grupo, relata sobre sua motivação em fazer parte do Êxito:

“A questão do cooperativismo, de que as pessoas juntas conseguem caminhar mais fácil e o Êxito tem muito disso, é uma força muito grande. São várias pessoas vindas

de lugares diferentes, de formações diferentes, que por um objetivo se juntam e seguem em frente (...) você tem o crescimento próprio enquanto profissional, artista, e o coletivo, conseqüentemente, fica muito mais fortalecido” – Setembro de 2003.

Esse *coletivo* tem sido o mais eficaz em divulgar uma marca. Vários dos egressos das oficinas de Galo assinam também a marca ‘ÊR’, remetendo ao Êxito de Rua. Além disso, qualquer das atividades realizada por um dos componentes carrega também o traço do *coletivo*. A disseminação da marca remete a um modo de subverter a lógica do mercado, produzindo e divulgando eles próprios os seus objetos de consumo (há também um selo musical do Êxito de Rua), bem como à valorização do pertencer, do fundir-se, do ser parte de algo maior.

Nessa perspectiva, cabe anotar que tanto o Êxito de Rua, quanto a Brigada Hip-Hop, têm planos de institucionalizarem-se, e o vocabulário do momento faz referência a tornarem-se “uma ONG”, sob o argumento de que isso facilitaria os projetos de intervenção social e de realização de eventos, nos quais pretendem investir.

Essas mobilizações, lealdades grupais menores que o *hip-hop* local, fazem vivo o ideal que possuem de serem uma comunidade, de serem personagens de uma narrativa épica maior que eles, compartilhando todos de um mesmo conjunto de significados. Se a referência ao *hip-hop* como “movimento” (organizado, articulado e único) era idealizado pelos sujeitos (em varias ocasiões e nos depoimentos foram feitas exortações à união e à necessidade desta para fortalecer o *hip-hop* local, em outros transparecia o ressentimento em não reconhecerem no *hip-hop* local aquilo que esperavam), hoje tornou-se claro para eles que, dada a dimensão que vem tomando o fenômeno no Recife e na Região Metropolitana, com o aumento da quantidade de praticantes e interessados, se antes já não era cabível idealizar uma unidade, agora se

tem a consciência disso. Atualmente, faz-se referência a necessidade de formarem “grupos de *hip-hop*”, que, congregando grupos de *rap*, grafiteiros e dançarinos, trabalhem autonomamente em suas áreas e promovam as práticas do *hip-hop*, papel que atribuem aos agora denominados “coletivos”.

“O paradigma da rede pode, então, ser compreendido como a reatualização do antigo mito da comunidade. Mito, no sentido de que alguma coisa que, talvez, jamais tenha existido, age, com eficácia, no imaginário do momento” (MAFFESOLI, 1987: 206).

4.4. No bairro e na cidade: transpondo fronteiras espaciais e sociais

Poderíamos então visualizar um mapa das atuações as quais tivemos acesso durante a pesquisa de campo. Nosso olhar foi guiado pelo interesse em dar conta tanto das manifestações mais escondidas do *hip-hop*, nas mobilizações nos bairros, quanto dos trajetos que os levam a uma maior visibilidade, contraindo um caráter mais público, pela inscrição em ambientes mais amplos que os contextos locais, nos quais buscam promover autonomamente suas atividades. Tendo em mente a forma pontual e não articulada que ocorrem estas atuações e a imagem da rede como possibilidade, que em momentos específicos deu demonstrações de sua eficácia, iremos falar em pólos aglutinadores de produção e manifestação da *cultura hip-hop* na Região Metropolitana do Recife.

Falar das coisas que aconteceram nos parâmetros do escondido e do visível não é mero reflexo da posição do pesquisador, mas tenta dar conta de algo que está na própria lógica de atuação em que a busca de visibilidade é a tônica.

Dentre as atividades observadas estão aquelas estritamente privadas, principalmente as de consumo, produção musical, treinos das equipes de *break* ou ensaios dos grupos de *rap*. Estas já engendram alguma cooperação e sociabilidade e

são carregadas do sentido de pertencer ao *hip-hop* e de ser produtor de *hip-hop*. No âmbito das relações primárias, dos grupos de amizade e contatos que se formam nos bairros, os interessados pela *cultura hip-hop* vão tentar articular autonomamente atividades em que possam se encontrar, apresentar seus trabalhos e se divertir com o estilo de música que mais gostam. Os bailes e shows que buscam realizar em espaços tais como associações de moradores ou escolas do bairro cumprem essa função recreativa e de estímulo à produção dos grupos de *rap*. Esses eventos são esporádicos, não têm uma frequência determinada e envolvem grande expectativa para a realização. Faz-se uma divulgação com panfletos buscando alcançar os *b-boys* e *rappers* de outros bairros, mas em geral o público que acorre a estes bailes é o local.

Como exemplos desta mobilização local pudemos observar as manifestações em Jabotão, que agrega os adeptos do *hip-hop* moradores de Porta Larga, Prazeres, Cajueiro Seco, Jordão e Candeias. Em 2003, o baile semanal organizado por Peu, da equipe de *break* “Rock Boys”, foi o principal ponto de encontro dos *b-boys* e *rappers* na região.

Outro exemplo de mobilização local e de criação de um pólo aglutinador foram reuniões de articulação da pose Resistência Hip-Hop. Estas ocorreram em 1999 e a posse não perdurou mais que o período de alguns meses no qual houve a mobilização para a realização de um evento comemorativo ao 20 de novembro (morte de Zumbi dos Palmares). O local onde ocorriam reuniões, a associação dos kombeiros, tornou-se ponto de encontro. As atividades reuniram grupos de *rap* e dançarinos de Paratibe, Arthur Lundgren I e II, Jardim Paulista, Mirueira e Engenho Maranguape em Paulista.

Estas mobilizações já têm um caráter público, sobretudo quando intentam realizar aparições coletivas em áreas de uso comum, como o show numa quadra ou o evento numa escola da rede pública. Contudo é preciso que se distinga entre esta

mobilização local e as atividades que logram alcançar um outro nível de visibilidade pública.

Várias histórias de mobilizações nos bairros são contadas e essas se desenvolveram em períodos diferentes, independentes umas das outras, pontos de irrupção dessa forma de expressão juvenil que se articula nos bairros: Moisés, do Voz Ativa NE, promoveu eventos em Jardim São Paulo; grupos de *rap* do Ibura e URs também se envolveram na promoção de bailes e shows de *rap*. O grupo Guerrilha Negra mobiliza jovens em torno de atividades voltadas ao *hip-hop* no Janga.

Núcleos ou pontos de encontro centrais que agreguem essas turmas dos bairros, mesmo não tendo uma frequência determinada, ou funcionando por períodos limitados, são importantes. Nota-se que há um consenso em torno da necessidade destes e destaca-se seu efeito multiplicador, pois estimulam que os grupos promovam outros eventos. É bem sabido o papel dos encontros e da comunicação na manutenção das comunidades. Estes servem à comunhão, à partilha e ao êxtase coletivo. São ocasiões onde os partícipes podem ver e ser vistos, onde podem se reconhecer como fazendo parte da mesma comunidade, reafirmando a força desta, suas práticas e significados. Em 2001 e 2002 os bailes organizados pelo DJ Beto e por Jog, chamados Subúrbio Hip-Hop, funcionaram como ponto de encontro: estes foram realizados no Recanto Jovem na Rua da Saudade e depois no Vitrola's bar na Avenida Rio Branco, ambos no centro do Recife. Por terem um caráter extraordinário, servirem ao lazer, à diversão e ao encontro, os bailes são bastante esperados. Uma roda de *break* semanal no 13 de maio, aos domingos à tarde, durante determinado período em 2002, também funcionou como ponto de encontro, sendo reeditada a partir de outubro de 2003 com apoio da prefeitura do Recife. Ao menos duas rodas de *break* anuais são citadas como

tradicionais e que agregam equipes de *break* e dançarinos de várias localidades: a do Jordão, organizada por Bigu e a roda organizada por Turbo, na Várzea.

As ocupações em áreas centrais do ambiente citadino podem ser vistas como estratégias para se alcançar maior visibilidade. O grafite toma de assalto os muros e paredes, buscando um diálogo com a cidade; as rodas de *break* ocupam lugares de trânsito e grande movimento de transeuntes. Há que se pensar no significado dessa presença física e simbólica que produz interferências. Em sua condição de “invisíveis”, para jovens pobres sem qualificação profissional, estigmatizados pela cor e local de moradia, garantir alguma visibilidade social é o caminho para a inserção e reivindicação de cidadania.

Assim é que ganhos em visibilidade se alcançam não só em ocupação física do espaço urbano. Outros caminhos que esses jovens constroem têm a ver com ocupação, mas num sentido diferente, por meio de ações que visaram à inserção em ambientes mais institucionalizados. Ocupação como as que ocorreram a partir das possibilidades criadas pelos próprios jovens envolvidos com as práticas e preceitos da cultura *hip-hop* e que resultaram em ganhos em visibilidade e reconhecimento.

Neste trabalho pudemos observar os esforços empreendidos por esses jovens em promover, por sua própria conta, em ações autônomas, individuais ou coletivas, essa ocupação. Propuseram-se como promotores de oficinas voltadas à recreação e aprendizado das técnicas do *break*, grafite e mais recentemente, discotecagem, de início, buscando fazer melhor uso de espaços disponibilizados pela rede pública de ensino ou usando aqueles de associações locais, e mais tarde propondo-se como voluntários em programas de instituições governamentais e em ONGs.

As oficinas têm sido um importante meio de inserção desses jovens, além de responder ao seu desejo de intervenção, com o qual pretendem alterar o estado de

coisas atual. Neste último caso destaca-se a experiência do Instituto Vida, ONG que, ao acolher oficinas de *break* e grafite, tornou-se um centro difusor das práticas do *hip-hop* no Recife.

A busca em deixar uma marca na paisagem urbana, a ocupação física de espaços que são utilizados para encontros e treinos do *break*, as ações direcionadas à conquista de espaço também na “cena cultural” da cidade sócio-comunicacional, cena esta que inclui certos locais de agregação, eventos específicos e é elaborada também pela mídia local, além da intervenção social mais continuada através das oficinas, são abordadas aqui como estratégias para a visibilidade e inclusão.

São nesses momentos em que conseguem por em prática o móbil que guarda o sentido dessas práticas: o que está em jogo é o atuar, é o expressar-se.

“Surgiu uma nova forma de pensar, de falar, de se expressar, rap nacional surgiu para revolucionar /Uma nova e grande geração de idéias positivas/ Sabedoria de rua, filosofia de vida” Essas palavras são coisas que vêm de dentro, Faces do Subúrbio.

Ao se colocar à visibilidade pública, ao negociar o uso de espaços, estes jovens chamam atenção para si, demonstrando que existem, que querem se fazer ouvir e que buscam o diálogo. Nestes momentos, deliberadamente ou não, negociam suas identidades sociais e buscam alterar a balança de poder no campo das representações: “não nos julgue pela aparência ser for capaz porque nós somos *rappers* e não marginais” (Não somos marginais, Faces do Subúrbio).

Assim é que, para a compreensão deste fenômeno em suas várias facetas, tem-se que olhar tanto para a sociabilidade criada a partir das relações nos bairros que abarca as lealdades grupais, e a comunicação e competição entre os grupos, quanto às

possibilidades de circulação destes jovens pela cidade, com a busca em transpor o confinamento no bairro e em participar do ambiente cultural cidadão, da “cena”.

Numa ponta, a mobilização local que cria alternativas de lazer e sociabilidade e por vezes cobrem os buracos deixados pelo abandono da escola e a ociosidade do desemprego, e que, se não promove a inserção econômica, ao menos ameniza a condição de vulnerabilidade, pois em muitos dos casos esses jovens não contam com qualquer tipo de proteção em termos de políticas públicas voltadas à qualificação profissional ou ao lazer. Por outro lado, mais recentemente tem-se percebido que para alguns, a mobilização no *hip-hop* abriu caminhos via a aproximação a instituições não governamentais, onde eles têm maior acesso a informações sobre cursos, oficinas de capacitação, seleção para estágios, nos quais se habilitam. Noutra ponta, as conquistas em termos do reconhecimento profissional de grupos de *rap* e legitimação em ambientes institucionalizados do grafite, cujo mais recente exemplo se trata, em 2003, da inclusão do grafiteiro Galo de Souza no Salão Pernambucano de Artes Plásticas e na Semana de Artes Visuais do Recife, em que foi incluído no módulo “intervenções urbanas” e no debate sobre “arte pública”.

Os sujeitos de pesquisa são os produtores da cultura *hip-hop*: os *rappers*, os *b-boys*, os grafiteiros e os DJs. Se pela difusão das práticas e emergência de rodas de *break* e eventos nos recônditos da cidade já torna difícil quantificar esse universo de produtores, delinear o alcance destas práticas em termos de público interessado é improvável. Nem mesmo os mais informados sabem definir a quantidade de grupos de *rap* com precisão ou o conjunto de grafiteiros em atividade no momento e muito do que acontece nos bairros, nas mobilizações localizadas, não chega a ser conhecido em outros. O número de participantes no Esporte do Mangue, evento promovido em 2003 pela prefeitura do Recife, dá-nos uma idéia da extensão deste universo de produtores:

dos 1467 inscritos (universo que incluía praticantes de esportes ditos “radicais” – bicicross, skate e patins), 41 autodenominaram-se *b-boys*, 65 *breakers*, 29 DJs, 150 grafiteiros, 20 MCs e, além desses, de modo menos específico, 133 inscreveram-se como músicos.

A audiência dos bailes e shows nesses núcleos, nos bairros em geral aparenta ser formada por outros praticantes ou aspirantes a estas atividades. Colegas e amigos da área, vizinhos, neófitos em busca de informação. A força do apelo que estas atividades têm se revela quando constatamos nos ambientes pesquisados quase não haver a categoria do fã. Há o consumo de cds dos grupos de *rap* mais conhecidos, de revistas e roupas no estilo, mas este não é passivo, tem-se que buscar informação e demonstrar-se interesse para conquistar canais de troca com os mais informados: gostar de *hip-hop* implica atuar de alguma maneira inserindo-se nessas atividades. O termo militante às vezes foi empregado para definir os que se interessavam pela cultura, se engajavam de alguma maneira, mesmo sem desenvolver algumas das atividades artísticas. As meninas formam parte importante dessa audiência, mostram-se interessadas, mesmo sendo uma minoria aquelas que saem da mera apreciação para assumir alguma das modalidades artísticas. Assim é que as rodas de *break* e outras mobilizações nos bairros continuam sendo importantes canais de ingresso à participação, junto às oficinas que têm se tornado importante meio de realimentação dessas práticas.

Destaca-se que se há um público de *hip-hop* no Recife para além desses liames do engajamento, ele está fora do alcance desta pesquisa.

5. Hip-hop: política da cultura contra o mito da democracia racial no Brasil.

“Eu sou descendente de negro e vou falar/ da luta da nossa raça que é milenar/ que luta pelos direitos, direitos de igualdade/ por um espaço decente dentro da sociedade/ sociedade que pensa que negro é marginal/ sociedade que é feita de preconceito racial/ e discrimina fortemente os demais irmãos/ Falam do nosso cabelo, da nossa cor, feição (...) O sistema é racista esse é meu ponto de vista/ está escrito em jornal, televisão e revista/ pois o nosso país é preconceituoso,/ tiram o nosso sossego e o do nosso povo/ Ter a pele escura no Brasil é fatal/ te consideram um bandido seja em qualquer local/ por isso eu digo, amigo, eu não me calo, não/ a minha arma é um papel e uma caneta na mão/ cantando para todos o seguinte refrão/ se liga aí, meu irmão/ Paz, poder, orgulho e respeito, queremos/ 4 X 2 Paz, poder, orgulho e respeito, essas quatro palavras são nossas por direito/ como eu sempre digo, preste muita atenção/ negro é cultura, não é bandido, não/ a nossa luta continua com força e coragem/ mesmo que para você pareça bobagem/ lutaremos até o fim pelo nosso ideal/ acabar com o preconceito, preconceito racial/ mostrando a ignorância de toda essa gente/ ignorância ensinada desde a escola primária,/ que ensina às crianças uma história contrária/ daquela que na verdade aconteceu/ e que a sociedade há muito tempo escondeu” – PPOR, Faces do Subúrbio.

Até então, argumentamos a respeito do movimento *hip-hop* como uma experiência de politização da identidade. Se boa parte da atuação dos jovens envolvidos volta-se para a aquisição e manutenção de espaços e ocasiões de lazer e diversão, tal atuação, no que compete à elaboração de significados e identidade, adentra o campo das relações de representação numa luta que é cultural e política (HALL, 1990; PIERUCCI, 1999).

Como vimos, somente por meio de uma redefinição e ampliação conceitual do campo do político é que se pode iluminar o sentido em que o *hip-hop*, com seus significados e práticas, entra nessa seara.

Longe de se apresentar nos modelos convencionais de organização política e agindo por fora dos limites da política institucional, a forma de ação coletiva do *hip-hop* é difusa e descentralizada, tendo por base as redes de relações cotidianas de jovens que, em agrupamentos muitas vezes bastante localizados, reproduzem e atualizam os significados da cultura *hip-hop*.

É justamente por meio da produção e divulgação de significados que o *hip-hop* pode ter um papel politizador no âmbito do cultural. Politizar significa desocultar formas de sujeição e opressão que persistem em diversas dimensões da prática social e que, muitas vezes, são pouco sensíveis a soluções meramente jurídicas (por exemplo, pela concessão de direitos ou criação de leis para a coação de práticas discriminatórias). É o caso das desigualdades de poder nas relações de gênero, raciais e étnicas, da discriminação das identidades sexuais, do autoritarismo nas relações familiares e outras que têm sido o alvo das lutas dos movimentos sociais contemporâneos. Nestes casos, a reversão das relações de dominação exigem também o combate a concepções e valores bastante arraigados às relações cotidianas, numa disputa em torno do reconhecimento das identidades (pessoal ou coletiva) dos sujeitos.

Mesmo não sendo o registro étnico o único marco identitário, este ocupa lugar de destaque nas práticas e representações do *hip-hop* local. Para acessarmos a dimensão política dessa forma de expressão cultural contemporânea não basta observar o conteúdo das letras de *rap*. A política no *hip-hop* envolve os significados expressos também através das letras de *rap*, bem como das interpretações e valores atribuídos a estas, da contestação no espaço público e da disputa por este, implicando que observemos contra que discursos aqueles significados se constroem ou a que “outros” se dirigem os *rappers* em suas mensagens no contexto de sua exibição pública.

Junto à caracterização das atividades e práticas que são geradas em torno desta referência comum aos elementos da cultura hip-hop como promotora de sociabilidade, lazer, consumo e produção cultural a uma parcela de jovens, nesta seção observaremos a identidade coletiva gerada por meio do *hip-hop* como exemplo de uma experiência estética e cultural inovadora de construção da *negritude*, na forma de uma expressão cultural contemporânea. Desse modo, o *hip-hop* aponta para a complexificação da

etnicidade negra no Brasil, no momento em que esta se conecta à cultura jovem e à indústria do lazer e da moda.

É como exemplo de uma experiência inovadora de construção e afirmação da identidade negra que podemos mais explicitamente localizar o *hip-hop* no campo das políticas de identidade. Mesmo que, quanto às relações de representação, ele possa promover a reversão das imagens estigmatizantes que atingem o jovem pobre morador de bairros periféricos, brancos ou negros, gostaríamos de ressaltar o fenômeno do *hip-hop* ante o cenário das relações raciais no Brasil e da problemática racial brasileira de modo geral.

Para tanto, questiona-se: que potencial contribuição o *hip-hop* tem a dar à conscientização política da população jovem negra? Em que aspecto deste fenômeno pode-se antever uma potencial capacidade de influência no âmbito das relações raciais no Brasil em favor dos negros e afro-descendentes?

O primeiro contato com a temática anti-racista do *hip-hop* suscitou questionamentos tais como o de pensar que a manifestação deste no Brasil apenas reproduziria um discurso importado, o qual não corresponderia à realidade das relações raciais no país que nos apareciam sob o manto mítico da democracia racial.

Qual “*a história contrária a que na verdade aconteceu e que a sociedade há muito tempo escondeu*”? O que nos é contado “*desde a escola primária*” acerca das relações raciais no país?

Partindo da afirmação de que o maior obstáculo ao combate do racismo no Brasil está na iminência de sua invisibilidade (GUIMARÃES, 1999), um contra-discurso que ataque a idéia ainda hegemônica de que há harmonia racial e respeito à diferença no Brasil, constitui-se num importante aliado do anti-racismo. Para os *rappers* existe racismo no país e isso precisa ser afirmado com eloquência.

Neste capítulo desenvolveremos o argumento de que, frente ao mito da democracia racial que inibe a discussão em torno do racismo e das relações raciais no país, o *hip-hop*, ao fazer uso de toda sua eficácia expressiva para afirmar a persistência do racismo na sociedade e cultura brasileiras, contribui para fazê-lo visível, desvelando-o e, com isso, tornando-o possível de ser combatido.

O tema da identidade negra aparece nas práticas discursivas, nos encontros das *posses*, nas letras de *rap*, nas entrevistas e em palestras, seminários e atividades de divulgação do “movimento”. A promoção da auto-estima e do orgulho de ser negro, junto à denúncia do racismo, tem sido afirmada como uma das principais metas de atuação. Se está dentre os objetivos do *hip-hop* oferecer uma imagem positiva com a qual o jovem negro possa se identificar, as mensagens dos *raps* não se dirigem apenas à audiência mais próxima, aos seus pares. Nas letras podemos reconhecer outros destinatários: os policiais, os políticos corruptos ou “assassinos sociais”, a sociedade racista, os traficantes, o “sistema”, a televisão etc.

5.1. A especificidade do racismo no Brasil.

Não é prerrogativa de determinadas culturas a heterofobia. Como afirma Bauman, todas as sociedades produzem seus estranhos. Os estranhos são os que “não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo”. Ao mesmo tempo em que traça suas fronteiras, cada sociedade não tem como deixar de gerar aqueles que irão “destoar dos limites julgados fundamentais para a vida ordeira e significativa” (BAUMAN, 1998: 27).

Foi sob a égide do Estado moderno que a sociedade moderna se constituiu por meio de uma “destruição criativa”, que promovia a aniquilação cultural e/ou física dos estranhos e do diferente (BAUMAN, 1998: 28). Nesse atrito com os estranhos

operaram-se duas estratégias complementares. Uma delas era a *antropofágica*, ou a estratégia da *assimilação* cujo fim era “tornar a diferença semelhante”, absorver o estranho tornando-o indistinguível. Frente aos estranhos cumpria “abafar as distinções culturais ou lingüísticas (...) exceto as destinadas a alimentar a conformidade com a ordem” (BAUMAM, 1998: 29).

A outra estratégia era a *antropoêmica*, ou a da *exclusão*, pela qual os estranhos foram impedidos de permanecer dentro dos limites do mundo ordeiro, tendo sido confinados nas fronteiras visíveis dos guetos, ou “atrás das invisíveis, mas não menos tangíveis proibições da comensalidade, do conúbio e do comércio” (BAUMAN, 1998: 29). Quando não era o caso da destruição física dos estranhos, como “parte e parcela da constituição da ordem em curso, da constituição da nação e do esforço de constituição do estado”. (BAUMAN, 1998: 30).

A estratégia pela qual o moderno Estado Nacional Brasileiro em constituição tratou os seus estranhos foi assimilacionista. Ao invés da segregação, a ideologia racista no Brasil acreditava que a miscigenação levaria a anulação do elemento negro.

O mito das três raças, como designa Ortiz, conta a origem do Estado brasileiro e é engendrado no momento em que a sociedade brasileira passava por profundas transformações na economia e na organização política. Por volta da década de 30, as teorias racialistas tornam-se obsoletas e era necessário um outro tipo de interpretação do Brasil. Apenas quando Gilberto Freyre reedita a temática racial, agora em termos culturalistas, e reelabora a ideologia da mestiçagem atribuindo uma positividade ao mestiço é que se completa os contornos de uma identidade que vinha sendo aos poucos desenhada. (ORTIZ, 1995: 41).

Sérgio Costa (1997) define bem a especificidade da forma como se manifesta a privação de reconhecimento das populações afro-descendentes em nosso país. Esta se

apresenta de um lado como “uma valorização assimilacionista do que se entende como legado cultural africano e, de outro, (como) uma marcante hierarquização das oportunidades sociais e econômicas, impondo-se aos afro-descendentes uma posição subalterna”. (COSTA, 1997: 172).

Magalhães e Munanga, passando em revista diversas construções teóricas dos estudiosos das relações raciais no Brasil dos fins do século XIX ao século XX, pretendem desvelar a lógica mais geral do racismo brasileiro e, dentre outros pontos, observam que: elementos presentes nos fundamentos da ideologia racial elaborada a partir do final do século XIX, como o ideal do branqueamento, e que foram recuperados naquela elaboração da identidade nacional brasileira atribuindo um valor positivo à mestiçagem, permanecem no presente obstando a mobilização política dos negros no Brasil.

Ressalta-se destes autores o argumento de que o óbice ao combate do racismo no Brasil está em sua persistente invisibilidade. O racismo é reiteradamente negado numa sociedade que, em grande medida, ainda se percebe como uma democracia racial.

Entre os aspectos que conferem especificidade ao racismo brasileiro, a forma assimilacionista com que a elite branca tratou os elementos exógenos à matriz cultural européia, o ideal do branqueamento em que se pautava a estratégia eugenista do racismo explícito, a ideologia da mestiçagem presente no “mito das três raças” forjadoras da “brasilidade” e que, após Gilberto Freyre, difundiu-se e se tornou senso comum, deixaram como legado simbólico e político a dificuldade em se reconhecer a persistência do racismo no País.

Assim, baseando-se na dupla mestiçagem, biológica e cultural, entre as três “raças” branca, negra e indígena, o mito da democracia racial alcançou uma penetração

profunda na sociedade brasileira. Por meio dele, exalta-se a idéia de convivência harmoniosa entre os indivíduos, dissimulam-se as desigualdades étnica e de classe e encobrem-se os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem brasileiros (MUNANGA, 1999: 80).

Este discurso, tendo sido assimilado pelos negros e afro-descendentes, estaria hoje dificultando a mobilização. Por ter sido construído sob a lógica da negação do diferente via assimilação, dificulta que se opere no presente o mecanismo do “resgate”, de “volta às raízes”, necessário, segundo os autores citados, à asserção por parte da população negra e mestiça de sua condição de população excluída.

O modelo sincrético, não democrático e assimilacionista, com o qual o pensamento social brasileiro tratou o diferente, “tentou assimilar as diversas identidades existentes na identidade nacional em construção” que hegemonicamente se construía a partir de uma visão eurocêntrica. O discurso da identidade nacional assimilou os elementos de resistência cultural de negros e índios, integrando-os como símbolos dessa identidade em construção. O ideal de branqueamento era a matriz ideológica que fundamentava esse discurso. Munanga (1999) e Guimarães (1999) destacam que a ideologia do branqueamento, tendo exercido uma pressão psicológica muito forte sobre os afro-descendentes, foi mesmo utilizada individualmente por negros e mestiços junto à ambigüidade da linha de cor/classe social, como mecanismo de ascensão (MUNANGA, 1999: 101), como atestam os discursos das associações negras a partir da década de 30 até a década de 70, referidos pelos autores (MUNANGA, 1999: 97).

Sendo uma tentativa de escapar aos efeitos da discriminação racial, a subsunção ao ideal do branqueamento por parte da população negra e mestiça teve, segundo

Munanga, o efeito negativo de obstar a formação de uma identidade coletiva baseada na experiência da raça, que fosse politicamente mobilizadora.

Na perspectiva do referido autor, e, segundo ele, na dos movimentos negros contemporâneos, uma tal unidade ou “tomada de consciência coletiva” da população negra e mestiça de sua condição de “segmento excluído da participação política e da distribuição eqüitativa do produto social”, suporia

“o resgate de sua cultura, de seu passado histórico negado e falsificado, da consciência de sua participação positiva na construção do Brasil, da cor de sua pele inferiorizada, etc. Ou seja, a recuperação de sua negritude, na sua complexidade biológica, cultural e ontológica” (MUNANGA, 1999: 101).

No entanto, é perceptível, tanto em Munanga quanto em Guimarães, a adoção das noções de *identidade negra* e *negritude* de modo um tanto essencializado. Os autores parecem ter como suposta uma associação imediata entre afirmação étnica e mobilização política. Sendo assim, nos reportaremos a Stuart Hall para definir o sentido em que a mobilização política em torno dos significantes *negritude*, ou *identidade negra (black identity)* deve ser pensada nos termos da articulação entre diferentes experiências de “ser negro”. Hall argumenta que um passo importante na política cultural negra estaria no “fim da ingenuidade” contida na aceção de que há um sujeito negro essencial a ser resgatado ou redescoberto.

A este respeito, Hall define as duas formas ou dois momentos do desenvolvimento das *políticas de identidade*. Se num primeiro momento o ressurgimento étnico é crucial, o passo seguinte é reconhecer que a identidade negra pode escamotear outras diferenças e deixar ocultas outras opressões. Este segundo momento demandaria o aprendizado de uma política da “identidade através da diferença” (HALL, 1990: 55).

O primeiro tipo de política de identidade refere-se ao momento da constituição de uma identidade coletiva defensiva frente a práticas de uma sociedade racista. Exemplificando este processo, Hall descreve o momento em que imigrantes provenientes de várias ex-colônias inglesas passam a se reconhecer por meio da categoria *Black*. Tendo sido bloqueado o acesso dessa população a uma identidade britânica, inicia-se o momento crucial da *busca pelas raízes* e pelo resgate das histórias não contadas acerca da dominação colonial e da imigração (HALL, 1990: 52).

Este ato de *re-identificação política imaginária* seria imprescindível a uma contra-política que resistisse à exclusão e à marginalização. A categoria *black* se apresentava então como uma construção histórica e política através da qual os sujeitos abdicavam, por um momento, das suas diferentes identidades étnico-culturais para, unidos, enfrentarem o racismo. Nesse sentido, a identidade construída teria de ser aprendida: reconhecer-se *black* demandava um aprendizado por parte dos sujeitos.

O segundo momento da política da identidade negra, conforme o argumento de Hall, referia-se ao fato da necessidade de se reconhecer que os discursos da negritude permaneciam sempre atravessados por diferenças de classe, de gênero, de posicionamento político, de identidades sexuais, diferenças estas que não poderiam mais ser desconsideradas. Em consequência disso, qualquer política anti-racista deveria ser abordada a partir do local, “posicionalmente”, organizando as pessoas através de uma diversidade de identificações e diferenças (HALL, 1991: 57). Essa política, cujo foco de atuação seria local, não esperaria abarcar toda a população negra num único movimento. A atuação eficaz seria a local, voltada para uma situação específica, mas conectada por meio da articulação e comunicação entre grupos.

É nesse sentido que pensamos não ser viável a mobilização da população negra brasileira num movimento único ou em torno de um sentido fechado do significante

negritude. A luta anti-racista contra a discriminação racial no Brasil pode ser mais efetiva através da articulação e comunicação entre as diversas experiências, bastante localizadas, de reconstrução da negritude. E, de certo, esta é a forma em que usualmente vem ocorrendo o engajamento dos sujeitos negros.

5.2. Hip-hop como vivência alternativa da negritude.

O mito das três raças não somente encobriu os conflitos raciais como permitiu que todos se reconhecessem como nacionais. A ressignificação das manifestações culturais negras dentro do marco da nacionalidade dificulta o resgate destas como signos de uma identidade étnica recuperada. Como aconteceu na música, ao se erigir o samba ao posto de música brasileira por excelência, esvaziou-se a sua especificidade de ser fruto da expressão de afro-descendentes. Hermano Vianna (1995) nos mostra como essa transformação do samba em música nacional não ocorreu de modo repentino, mas sim através de uma “tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (VIANNA, 1995: 34).

Assim, quando os jovens negros brasileiros vão buscar na música afro-americana os signos que demarcarão a sua negritude, isso pode ser lido menos como sintoma do “imperialismo cultural” americano e mais como uma forma menos ambígua de vivenciar a identidade negra, livre dos signos da brasilidade. Como afirma Ortiz, a ressignificação do *soul* e de outros elementos da estética *black power* no contexto brasileiro, a partir da “importação de matéria simbólica”, serviu para exprimir a angústia e a opressão racial de uma parcela de adultos jovens negros, demarcando um espaço para identificação cultural e política, de modo mais efetivo do que os elementos da cultura afro-brasileira.

A apropriação do *hip-hop* por parte dos jovens negros brasileiros oferece um modo não ambíguo de ressignificação da identidade negra. A este respeito é importante observar o processo contemporâneo que Sansone (1995), remetendo-nos a Gilroy (1993), designa como “internacionalização da cultura negra”, alavancado pelo aumento do intercâmbio simbólico entre os negros nos dois lados do Atlântico. Este intercâmbio, segundo o autor, estaria proporcionando aos negros, em várias sociedades ocidentais, a redefinição de sua diferença através de estilos jovens de alta visibilidade e da música *pop*, “estetizando-se a negritude”. Sansone diagnostica uma aproximação dos signos da identidade negra à indústria cultural e à indústria da moda, promovendo o que denomina “uma versão jovem da cultura negra”, mais espetacular e que alcançaria uma dimensão transnacional. O *hip-hop*, a *soul music* e o *reggae* seriam os elementos desta cultura negra globalizada.

O fato destes gêneros estarem associados à cultura jovem e à indústria do lazer em alguns casos encerra o que Sansone afirma ser um tipo “suave” de identidade negra, no sentido de “não explicitamente contrastiva”, permitindo aos jovens que se sintam orgulhosos de serem negros sem que isso implique deixar de ser jovem e moderno (SANSONE, 1995: 75). Ainda segundo o autor, esta “versão jovem da cultura negra” tem-se tornado mais visível e acessível aos não-negros, o que possibilitaria a transposição de fronteiras de classe e cor, com resultados positivos no combate à estigmatização.

Embora a África imaginária seja freqüentemente celebrada como fonte de inspiração cultural, a complexificação da etnicidade negra não nos autoriza a pensar o significante *negritude* como carregando um conjunto fixo de significados. Se, junto a isso, Hall nos alerta para a necessária política de “viver a identidade através da diferença”, pergunta-se: o que mantém a força e a eficácia da categoria *black* “como

foco de identificação para diferentes comunidades negras nos EUA, no Caribe, na América Latina e na África”, conformando o *Black Atlantic* ? (PIERUCCI, 1999: 157)

Pierucci, em *Ciladas da Diferença*, questiona se há algo de idêntico que possa fundamentar a representação de uma identidade negra genérica. Certamente esta não estaria referenciada na cor nem na etnicidade, pois as culturas referidas são muito diferenciadas. O que essas comunidades têm em comum é a mesma exclusão social vivida: “é a carência que define a coletividade possível” (PIERUCCI, 1999: 158). Esse autor afirma que “a possibilidade desta identificação ‘negra’ em nível planetário localiza-se na experiência da mesma *negrofobia*”, ou seja, no fato de que comunidades negras das mais diversas procedências histórico-culturais têm sido identificadas como “a mesma coisa” pela cultura ocidental dominante. A identificação comum remeteria então à mesma experiência da “discriminação com exclusão” que atinge os sujeitos da *diáspora* negra.

6. *Construindo caminhos para participação e intervenção.*

A passagem da crítica à reivindicação seria indicativa de amadurecimento político? Há no *hip-hop* um enlevo de crítica em letras de *rap* que desfiavam um rosário de questões que atingem a eles, jovens pobres em geral e bairros periféricos, sem endereçamento certo. Uma dramatização dessa vontade nas interpretações muitas vezes sérias, graves ou em tom de indignação, mesmo que as performances ocorram para os pares e amigos. Destas letras se percebe que têm uma compreensão difusa, pouco clara, das causas de seus problemas, do que leva a sua condição de vida. Mas, estão aprendendo a se aproveitar das oportunidades de interlocução que começam a surgir. Esses sentimentos e dramatizações de críticas recentemente têm sido acompanhados de reivindicações objetivas e da busca por canais onde façam valer sua condição de jovens que necessitam de políticas públicas específicas.

Se a maioria desses jovens aparece como despolitizada, abrem-se parênteses para se dizer que o são assim como a maioria da população, desmobilizada, desinformada acerca dos direitos e que não tem ou não conhece canais de participação.

Boa parte deles confere à política um valor negativo como de resto o faz o senso comum. Entendem política como a esfera da política institucional, algo distante de seu cotidiano, que envolve disputas de interesses por parte de políticos profissionais, algo não condizente com as aspirações e necessidades do povo, além da freqüente associação à corrupção. Além disso, quando mencionaram o fazer política, muitas vezes fizeram associação a se trazer melhorias para o bairro, como asfalto, saneamento básico.

“eu voto por que é preciso, mas se fosse por mim eu rasgava meu título de eleitor”-
Realidade, Extremistas MCs, Prazeres - Jabotão.

“a maioria dos políticos só faz prometer. Diz que tudo vai melhorar e que vai botar asfalto na periferia, que isso, que aquilo. Oferecendo cesta básica e um monte de coisa para conquistar o voto, então isso eu sou contra” – Alex, Extremistas MCs, Prazeres - Jaboatão.

“Bem, eu acho que política, a gente tá fazendo uma política. Eu acho que a posse é uma política. Agora, uma política correta. Em todo caso eu não quero trocar em nenhum tipo, eu não quero trocar o nome política, eu quero que eles ajam de uma maneira correta. Só isso, eu acho que a política é algo que deve existir, é um modo de organização, certo. Agora com o ideal correto não da maneira que está, essa Máfia, esse intercâmbio entre tudo né.(..) A posse é uma política devido ao trabalho social que ela vai realizar. Devido a isso que a gente vai atuar na sociedade, como a política deve atuar agindo em benefício da melhoria.”– Igor, Resistência Hip-Hop, Paratibe - Paulista.

“Política me interessa por que o rap é a política da periferia, é música de conscientização e liberdade de atitudes, é uma política por que é música que reivindica os direitos da periferia, que fala sobre as coisas certas que deveria acontecer na periferia e não acontece, como asfalto, saneamento básico e outras coisas” - Cabeça, Extremistas MCs, Prazeres - Jaboatão.

É por essa postura, que vislumbra a política como atividade especializada, distante da sociedade, da qual se tem notícia apenas nos períodos de disputas eleitorais, que surgem afirmações como “a cultura não é pra ser politizada”. Foi com essas palavras que Zé Brown justificou como conseguiu os cerca de R\$ 3.000,00 para a realização do evento Hip-Hop Recife, em setembro de 2002. Recorreu a dois candidatos de coligações partidárias concorrentes, obtendo de ambos apoios que, somados, propiciaram a realização do evento. O sentido do argumento de Brown, usado como estratégia para se abster de qualquer compromisso, torna-se mais claro quando complementa: “tem que ser malandro, tem que saber aproveitar”. Assim, quando é essa a política que chega até eles, sabem aproveitar das práticas clientelistas que comumente são apresentadas, sob o manto protetor do discurso da cultura “despolitizada”, conscientemente ou não. Vale destacar que não houve durante o evento qualquer referência aos candidatos patrocinadores.

Essa dimensão do que seja a política, além de gerar apatia e desinteresse, traz uma constante desconfiança por parte desses jovens quando da tentativa de aproximação de gestores públicos em geral. Ainda que a intenção seja a de atender às demandas por eles pleiteadas, a dúvida quanto à serem alvo de “politicagem” permanece. O que, por outro lado, não impede de se aproveitarem da situação e conquistarem espaço. “Eles tiram da gente, a gente tira deles”, foi a frase de Peu, líder da equipe Rock Boys, ao comentar o interesse da prefeitura do Recife pelo hip-hop em 2003, pois desconfia que esta age motivada pelos ganhos em termos de votação ao ter sua legenda associada ao hip-hop.

Entretanto, para além dessas colocações, já se evidenciou anteriormente que esses jovens fazem política no campo das representações. A política a que se faz referência não se restringe aos temas que são trazidos à tona por esses jovens, mas engloba a forma como lidam com os modos como são “vistos” e interpelados no social. Isso é bem evidenciado em relação ao marco étnico, pelas temáticas do orgulho negro e do preconceito, que certos grupos de rap elegem como principal.

Para qualificar o elemento político deve-se perceber a eficácia desse fenômeno em trazer a público questões pertinentes à condição de vulnerabilidade desses jovens (marginalização, estigmatização, exclusão), os quais, exigindo respostas da sociedade (gestores públicos, mídia), adentram numa disputa no campo das representações em busca de reconhecimento social. Logo o campo da cultura se torna eminentemente político, disto decorrendo que os jovens envolvidos nessa prática, dados os conteúdos que trazem à tona, mesmo sem o saber, mesmo negando qualquer interesse e rejeitando a política, fazem-na.

Além disso, parece surgir um agir conscientemente político, com discussões acerca de temáticas pertinentes ao *hip-hop*, organização de seminários e

institucionalização como mecanismo facilitador da ocupação dos espaços públicos e, conseqüentemente, ampliador da atuação desses jovens como sujeitos na elaboração das políticas públicas, as quais, seguindo uma nova tendência nas esferas governamentais, passam a surgir como fruto do exercício de gestões participativas e apontam para possibilidades de inclusão e mobilidade desses jovens.

Sujeitos com trajetórias sociais distintas vão imprimir sentidos diversos à prática no *hip-hop*. Alguns membros da rede passam a investir na perspectiva de se fazerem ouvir junto aos poderes públicos, tendência que talvez reflita a aproximação anterior desses jovens a instituições não governamentais que atuam na maior *cidadanização* da juventude (ABAD, 2003). A postura de se institucionalizar, (Coletivo Êxito de Rua e Brigada Hip-Hop), inspirada nesses contatos, acaba por propiciar um cenário favorável, no qual o poder público encontrará certa “representação” desses jovens e, diante de demandas mais bem definidas, a gestão participativa toma novo vigor.

6.1. Seminário de formação política

Movido por um ideal, Pedro indica o que “falta” no *hip-hop*:

“Eu acho que movimento social, eu penso que seja a meta final do hip-hop. Passar do estágio de movimento cultural para o de movimento social urbano. Falta organização e falta discussão política”.

Sendo esse o motor de suas ações, Pedro, editor do único fanzine local sobre *hip-hop* e *rapper* do Guajiro, em parceria com Sérgio Ricardo, dançarino de *break*, organizou o I Seminário *Hip-Hop* de Formação Política, que aconteceu nos dias 24 e 25 de agosto de 2002, na Escola João Pernambucano, Várzea, Recife.

Os idealizadores estão em contato com o *hip-hop* há algum tempo, no entanto têm trajetórias de vida diferentes das da maioria dos sujeitos estudados: são garotos de classe média com formação universitária e com passagens pelo movimento estudantil. Com maior acesso à informação e ao conhecimento, possuindo alguma experiência na organização de seminários e utilizando-se de sua rede de contatos, conseguiram realizar um evento cujo objetivo era o de trazer informações que consideravam relevantes à formação política.

Na escolha dos temas a serem debatidos, destacou-se a preocupação em trazer temas que fizessem parte do cotidiano daqueles jovens, escolhidos “a partir das necessidades do próprio *hip-hop* que não são diferentes das necessidades da população em geral”. Para Sérgio, o objetivo seria o de dar subsídios para “elevar o nível de consciência” dos participantes com relação aos problemas que os cercam.

A possibilidade de realização do seminário, segundo Sérgio, deu-se como resultado da idealização somada aos apoios da prefeitura do Recife, do diretório acadêmico de Sociologia Rural (UFRPE), da Adufepe (Associação dos Docentes da Universidade Federal de Pernambuco) e da ONG Fase.

Houve a preocupação de se passar informações relevantes, às quais, normalmente aquele público não teria acesso e cujo conteúdo não aparece com frequência nos veículos midiáticos. Ainda que o apoio da prefeitura tenha existido, não se percebeu ser um acontecimento eleitoral. Ao contrário, muitos dos debatedores se posicionaram criticamente quanto à gestão municipal, como foi o caso de opiniões acerca da coleta de lixo dentro da temática ‘noção da preservação ambiental nos centros urbanos’.

Dentre as temáticas tratadas estavam racismo e relações de gênero. Esses são temas contemporâneos no debate político atual e que “casam” com questões bastante

pertinentes ao *hip-hop*. Configurando-se num meio predominantemente masculino e até recentemente bastante refratário à participação feminina, no *hip-hop* as mulheres têm sido objeto tanto de desqualificações quanto de assédios mal intencionados, e por isso considerou-se importante trazer o tema à baila. No grupo de trabalho sobre racismo, discutiu-se qual seria o papel do *hip-hop* na luta contra a discriminação racial. O texto lido enfatizou os temas da reparação às vítimas da escravidão, da necessidade de construção de uma memória que restaure a dignidade da população negra atingida e seus descendentes, com elevação de marcos e eleição de símbolos, e da necessidade de programas de ação afirmativa. Destacou-se no debate a existência de um “racismo incubado” na sociedade brasileira e que a luta contra a opressão demandava o “resgate do passado do povo negro”, o “se fazer reconhecer a verdadeira história”, retirando-se a “máscara” que encobre a realidade das relações raciais no País.

Sobre os temas e a forma de abordá-los, Pedro esclarece:

“Têm que ser próximos da realidade deles. E isso a gente quis aproximar. Como o hip-hop pode discutir o meio ambiente? Como o hip-hop pode discutir o capitalismo? Como o capitalismo afeta o povo da periferia? Por que movimento social? Questão de gênero aplicado ao hip-hop, a gente quis puxar para ficar mais interessante por que a gente não está acostumado a esse tipo de encontro”.

Na mesa redonda, Capitalismo X Movimentos Sociais, o sistema político-econômico capitalista é apresentado como a causa da desigualdade e da miséria, e de outras mazelas que atingem a população pobre via a concentração de renda, separação da sociedade em classes e ineficácia das políticas redistributivas. O papel dos movimentos sociais foi apresentado pela coordenadora de cultura do MST em Pernambuco, que destacou ser imprescindível a mobilização da população em torno do ideal de uma sociedade mais justa, numa ordem econômica mais igualitária, menos excludente.

O ideal do *hip-hop* como um “movimento social”, convergia, segundo Pedro, ao de um movimento como o MST, o de “*construir uma nova sociedade*”. Quanto a isso complementa:

“Foi muito importante essa contribuição esse intercambio com o MST por que a gente entende que o hip-hop tem que estar junto com outros movimentos sociais que já estão mais organizados na sociedade. Essa é uma posição defendida por mim, por Sérgio, pela parte politizada do hip-hop nacional”.

Racismo, relações de gênero, violência, conservação ambiental no meio urbano e movimento social versus capitalismo foram as temáticas que ilustraram o seminário. A repercussão desses temas entre os participantes não pode ser aferida, mas podemos reconhecer o esforço dos palestrantes e debatedores em não tratar os assuntos de um modo simplificador. Durante todo o seminário foram constantes as exortações para que os jovens buscassem se mobilizar de alguma maneira em torno de questões ou problemas próximos às suas realidades, ao seu cotidiano, reconhecidas como carências de seu entorno, da rua ou do bairro. Incentivou-se essa atitude afirmando-se que mesmo atividades pontuais poderiam ser benéficas e transformadoras e alguns dos presentes relataram suas experiências principalmente atuando como transmissores de informação. Foi o caso das meninas do Núcleo Feminino Expressão Negra, que, após terem passado por uma capacitação, fazem palestras e distribuem panfletos sobre sexualidade e prevenção de DST/AIDS.

Do seminário participaram 120 jovens, público identificado pelos organizadores e pelos debatedores Galo e Chimba (ambos Êxito de Rua) como tendo sido formado por “um pessoal mais recente no movimento”, muitos egressos de oficinas ministradas por eles, parte na ONG Instituto Vida e mobilizados pelo Êxito de Rua.

“Foi um público novo, teve muita gente assim de 10 anos atrás que não participou. A turma da velha guarda do hip-hop não compareceu. Foi divulgado pra rapaziada, agora só que sempre um ficava “é”, um com o pé atrás, “comissão política, esse negócio de política... (...) A integração que tem culturalmente não tem politicamente. (...) Foi um pessoal mais jovem, que atualmente frequenta o hip-hop, que atualmente faz break, faz grafite. É um pessoal novo, não é um pessoal antigo” Chimba.

A despeito de fazer referência ao não comparecimento da “velha guarda do hip-hop”, o interlocutor, assim como Galo, faz parte desse grupo. Chimba e Galo, diferentemente de Sérgio e Pedro, não têm em seu histórico de vida uma formação acadêmica ou uma interação com movimentos estudantis e afins. Entretanto, destacam-se como um dos primeiros a se aproximarem de ONGs e, juntamente com elas, desenvolverem projetos com crianças e jovens fazendo uso das práticas do *hip-hop*, o que certamente contribuiu para sua própria formação.

Chimba, um dos primeiros dançarinos de *break* locais, com frequência escolar apenas até a sexta série ginásial, tem consciência de que sua postura atual está atrelada à sua aproximação às organizações não governamentais nas quais trabalhou. Muito mais do que um espaço para ministrar oficinas, enxerga nesse contato uma ampliação da sua percepção de mundo. Foi capacitado para trabalhar com os alunos não só o *break*, mas para fomentar discussões em torno de cidadania, meio ambiente, violência, dentre outras. Quando em atividade na ONG Pé no Chão, chegou inclusive a viajar à Suécia em nome do projeto “*Hip-hop* ao Futuro”:

“Eu fui lá dar oficinas de break dance, fui falar do hip-hop aqui, fui falar sobre o break como elemento pedagógico nessa transformação social, relacionado à criança e ao adolescente (...) Fiquei um mês e uma semana. Tinha um pessoal do “fala favela”, que é de Fortaleza e que tem um projeto chamado “cultura de rua” e que eles também desenvolvem um trabalho lá com preservação do meio ambiente, com o hip-hop, com grafite, com o break, com DJ, com rima”.

Galo atuou inicialmente na Pé no Chão, tendo ido à Suécia junto com Chimba também como representante do projeto “*Hip-hop* ao futuro”. No seminário, ele

participou como expositor do tema ‘O Movimento Alternativo *Hip-Hop*: Arte, Cidadania e Trabalhos Sociais’. Desde 2000, dá oficinas de grafite no Instituto Vida e, juntamente com outros componentes do Coletivo Êxito de Rua, vem se capacitando junto a ONG Academia do Desenvolvimento Social em cursos referentes à legislação para o terceiro setor, marketing e captação de recursos, com a finalidade de tornar o ‘coletivo’ também uma instituição não governamental.

Esse núcleo propaga o discurso do hip-hop como “instrumento de transformação social”. Demarca uma tendência ou posição se opondo aos que são difusamente identificados como a “velha escola”, ou aos que se interessam pelo hip-hop “apenas” como “arte pela arte”. Num momento inicial, representado pelo seminário, pareciam alimentar a esperança de articulação ampla integrando novos e antigos num “verdadeiro movimento”, quando lamentavam faltas significativas, nós importantes da rede: Zé Brown e Tiger, Faces do Subúrbio, Pacheco, dançarino da ‘Recife *City Break*’, Peu, da ‘*Rock Boys*’, Russo, articulador da já extinta Unidrad.

“Tem muita gente que não compareceu que eu gostaria que tivesse comparecido (...) que poderiam contribuir bastante para ter esse entendimento, fortalecer esse entendimento de formação política, de organização do hip-hop aqui”. Chimba.

“a velha escola ela e’ pessimista em relação a qualquer tipo de atividade que venha organizar o hip-hop aqui em Recife, é um pessoal que tem uma visão muito limitada que acha que o movimento é apenas uma cultura”. Sérgio.

Além disso, a presença dessas pessoas seria importante na concretização de um projeto idealizado para encerrar o seminário, que seria o de propor a criação de uma associação cultural, na tentativa de organizar o “movimento”:

“o movimento aqui em Recife se ele estiver mais organizado ele vai conquistar mais espaço, na sociedade, e efetivar alguns trabalhos sociais que é de suma importância hoje na periferia. A necessidade de organizar politicamente o hip-hop aqui em Recife é para dar um caráter mais efetivo ao movimento, porque infelizmente aqui em Recife, apesar dos 20 anos que nós temos aqui no movimento, o hip-hop aqui no recife hoje não é organizado; então existe essa necessidade e o seminário surgiu exatamente com esse propósito, de elevar o nível de consciência política das pessoas para a partir daí

a gente passar a pensar numa organização, associação, tipo um sindicato, não seria um sindicato, seria uma associação cultural, que iria congrega todo mundo, diversos grupos, equipes de break, bandas de hip-hop, pessoas que trabalham dentro do hip-hop de forma individual, independente, as pessoas que tiverem interesse em estar ligadas a essa associação elas seriam bem-vindas, serão bem vindas” Sérgio.

Em todo caso, se esse era o discurso inicial, diante da percepção de que concretizá-lo é algo bem distante da realidade do *hip-hop* local, atualmente fala-se na necessidade de existir não uma organização única, mas vários grupos que reúnem os elementos do *hip-hop* e que, assim, fortaleçam e tornem visível o “movimento”.

No fanzine mais recente, de 2003, Pedro define o que entende por fazer política, alertando para a necessidade de autonomia. Reconhece e rechaça os casos no Brasil de partidos e organizações da juventude partidarizada que se aproximam do *hip-hop* de uma forma que desrespeita a autonomia dos grupos, o que denominou de “aparelhagem”:

“Não quero dizer que o Hip-Hop deva se vincular a um partido político, muito pelo contrário, deve manter sua autonomia e independência, mas deve fazer política sim. Política é muito mais do que partidos. Fazer política é lutar contra a opressão. É exigira das prefeituras e governos que desenvolvam políticas públicas sérias voltadas para a juventude, apoiando o hip-hop. O dinheiro que está na prefeitura é nosso, veio do pagamento dos nossos impostos, logo deve retornar para nós, população através de investimentos sociais”.

É importante notar que os ideais vislumbrados por Sérgio e Pedro para o *hip-hop* local refletem uma vivência anterior do movimento estudantil e contatos com a juventude partidarizada. Já Galo e Chimba, além dos demais integrantes do Êxito de Rua, têm uma postura menos idealista e mais voltada às possibilidades de intervenção mais pragmáticas.

Quanto a se o seminário alcançara os demais objetivos propostos, Pedro afirmou que “o processo de formação política demandaria uma série de outros encontros”, mas que o seminário teria alcançado como resultado imediato a

“legitimação” da proposta de construção de um centro de cultura hip-hop no Recife. Conhecendo o projeto da Casa do Hip-Hop de Diadema (Centro Cultural Canhema), Sérgio, Pedro e Chimba “lançaram” à audiência a proposta que, em forma de manifesto ou abaixo-assinado, seria encaminhada “como proposta de ação governamental a ser desenvolvida junto à prefeitura”. Pedro assinalou que dessa forma o *hip-hop* demonstraria a esse órgão governamental que tem capacidade de organização e de efetuar demandas objetivas.

O seminário tornou evidente a esta pesquisa que esses jovens passam a se perceber demandando políticas públicas específicas, começando naquele momento a reivindicar canais de participação na elaboração daquelas.

Destaca-se que não basta uma postura de gestão democrática para que se construa esses canais. Há a necessidade de capacitação dos atores no sentido de que tenham subsídios para participar. Além da organização autônoma da juventude e de iniciativas do poder público, as entidades não governamentais desempenham relevante papel nesse sentido.

6.2. O papel das ONGs.

Os anos 90 testemunharam uma ampla visibilidade das organizações não governamentais. Com a redemocratização do país, abriram-se espaços de diálogo com o poder público e, conseqüentemente, a necessidade de se qualificar e se formalizar grupos de pressão, no sentido de terem voz ativa na formulação de políticas públicas.

“o processo de abertura de canais de interlocução da sociedade civil com o Estado foi acompanhado por um processo de ajuste estrutural que previa transferir responsabilidades do Estado para a sociedade e inserir as ONGs no projeto de colaboração em políticas compensatórias” (TEIXEIRA, 2002).

Segundo a autora, o termo “ONG”, assim posto em 1946 pela ONU, foi destinado a conceituar toda organização que não tivesse sido estabelecida por pacto intergovernamental e, inicialmente, definia no país as entidades internacionais financiadoras de projetos de organizações brasileiras.

Atualmente, sendo mais eficazes na implementação de projetos, chegando aonde o Estado não chega, aproximam-se deste na atualidade, sobremaneira no intuito de interferir nas políticas públicas de modo autônomo, funcionando também como instrumentos de capacitação para a comunidade, grupo ou segmento junto ao qual atuam na sociedade civil. É dessa forma que André, consultor do Instituto Vida, em entrevista no ‘*Hip-Hop Fanzine – PE*’ se coloca.

“A ONG pra mim é uma possibilidade que a sociedade civil tem de se organizar e de participar mais ativamente da solução dos problemas de suas cidades e de seus Estados. Um dos princípios fundamentais de uma ONG é a autonomia, que dizer, o que se faz, o que se promove dentro de uma instituição não governamental é criado pelos técnicos, pelos educadores da própria instituição, e pelos jovens que são atendidos. Nós não temos vínculo político com ninguém, a nossa proposta que tem evidentemente um contexto político, porém não no sentido partidário”.

André, falando do Instituto Vida, ONG que existe desde 1994 e funciona em Água Fria (Recife), relata que a decisão de fundar a entidade se deu pela necessidade de estruturar um suporte ao trabalho a ser desenvolvido na área de arte, educação e cultura, tendo como alvo o público infanto-juvenil da localidade, para desenvolver a expressão criativa, a iniciativa pessoal e o empreendedorismo. Utilizando-se da biodança como suporte psico-pedagógico, a ONG visa trabalhar o lado afetivo e emocional dos jovens.

A partir de 1999, a ONG inseriu o *break* e em seguida o grafite em suas atividades, tornando-se, após três anos, um pólo de agregação e difusão do *hip-hop*. As oficinas de *break*, ministradas por Zé Brown, do Faces do Subúrbio, e César, *rapper*

do Filosofia Urbana, já foi freqüentada por mais de 80 crianças e jovens: os alunos das oficinas já formaram equipes e competem nos campeonatos locais. A *Nação Break Dance*, por exemplo, alcançou o segundo lugar na batalha entre equipes do Esporte do Manguê em 2003. Oficinas de grafite orientadas por Galo formaram 200 grafiteiros e alguns deles participaram da exposição ‘Beco em Expansão – I Mostra de Graffiti do Recife’, promovida pela prefeitura do Recife dentro da programação do SPA das Artes – Semana de Artes Visuais do Recife 2003. Em outubro do ano passado pode ser vista também uma exposição no Teatro do Parque, centro do Recife, como resultado da conclusão de mais um desses cursos. Some-se a isso a oferta de oficina de discotecagem, ministrada pelo DJ Big e com apoio financeiro do Programa de Capacitação Solidária.

Desenho geométrico; matemática, através da oficina “jogos interessantes”; as atividades em torno da grife de roupas Alto Falante, como reciclagem têxtil; processos de estamparia e planejamento; desenvolvimento e lançamento de coleções; informática e oficinas de cidadania e participação comunitária formam o leque oferecido pela instituição, atualmente financiada pelo programa Petrobrás Cultural e pelo Instituto Airton Senna, dentre outros.

Para o Instituto Vida, a aposta no hip-hop se deu por se reconhecer seu potencial atrativo em relação aos jovens e por propagar uma cultura da não-violência. Paulatinamente, aos jovens atraídos pelas oficinas de *break*, foram sendo introduzidos outros conteúdos, assim como oferecidas outras atividades:

“Pô, é uma experiência muito boa. Assim, eu me sinto privilegiado, sou realizado, porque eu vim de um sistema em que a influência nociva é muito intensa, é muito forte e eu vi que eu me formei no hip-hop (...) quando eu vi que tinha esse dom de ter uma relação tipo irmão mais velho com a gurizada da comunidade, eu me dediquei a isso. Então fundei a oficina AJP break. Junto com o instituto vida a gente dá a oportunidade à gurizada de conhecer o hip-hop, de se aprofundar no assunto, e legal por que não é só a coisa da dança, do grafite, do DJ, a coisa do próprio rap, mas sim

de se formar um cidadão, de ter respeito próprio e respeitar o próximo e eu vejo que eles estão se dedicando a isso e isso me deixa mais satisfeito ainda. Então eu inserido nesse trabalho me sinto um revolucionário, um lutador, um cara que sempre pensa positivo, sempre quer ver a gurizada bem, estudando, educada, trabalhando” – Zé Brown.

Além disso, trabalhar como instrutor combina o prazer de sentir-se útil e de intervir de alguma maneira na formação desses jovens. DJ Big, falando sobre seus primeiros contatos com o Instituto Vida, faz perceber uma série de coisas que aprendeu antes de lecionar a discotecagem:

“Aprendi né, na verdade eu comecei como instrutor voluntário no curso de informática básica. Tinha feito alguns workshops, mas não tinha feito, até então, uma oficina mesmo, dado aula, tinha uma idéia mais ou menos de como seria dar uma aula, aí comecei a estudar, a ler livros, aí começou a despertar em mim mesmo o professor, o querer ensinar.(...) aprendi muita coisa, mas fez despertar mais o ser professor, aqui tô sempre entrando na internet, tô sempre pesquisando, quem tá produzindo, quem produziu o quê..” .

Essa perspectiva de inclusão que é proporcionada a quem ministra as oficinas, também permeia algumas experiências dos alunos. Tanto professores quanto pupilos acabam não só ganhando um vocabulário diferenciado, que apresentam em suas falas, como passam a ser vistos pelos seus pares de modo diferenciado. São os “jovens de projeto”. Atuar em uma ONG ou vincular-se a ela para receber aulas é uma maneira de ampliar as possibilidades de inclusão. Esta não está restrita ao aumento da escolaridade ou da capacitação, importando também em ampliação do pertencimento comunitário, da consciência étnica e de gênero, que podem auxiliar criativamente nos modos de inserção que vão buscar na sociedade (NOVAES, 2003):

“a idéia do Instituto Vida é essa, é de passar um tempo com eles, pelo tempo que eles tiverem disponível, pois chega um momento que eles vão precisar de trabalhar, vão precisar de fazer alguma coisa a gente só desperta neles o conhecer, o querer ser alguma coisa, a gente oportuniza isso” – DJ Big.

Assim absorvem certo vocabulário e aprendem com o dia-a-dia de uma organização dessa natureza, ocorrendo o que Regina Novaes identifica como a “disseminação da linguagem dos projetos”:

“Certos jargões provenientes desse discurso são utilizados pelos próprios jovens. Os jovens que fazem parte do público alvo dos projetos se (re)apropriam de idéias, palavras e expedientes, incluindo-os em suas estratégias de sobrevivência social. (...) Apropriam-se do que lhes é ensinado, inventando com criatividade expedientes para enfrentar dimensões da exclusão social (...) embora esses expedientes não estejam presentes entre os indicadores constantes nas avaliações de resultado dos projetos” (NOVAES, 2003: 124-25).

Muitos dos grafiteiros e *b-boys* egressos dessas oficinas vem buscando se inserir como instrutores em centros comunitários, em projetos de outras ONGs ou nas escolas credenciadas no Escola Aberta. Reginaldo, o Cientista Maluco, ex-aluno do Instituto Vida, candidatou-se como voluntário para ensinar as técnicas da grafitegem no Centro da Juventude do Alto do Pascoal. Pirulito, também grafiteiro e dançarino da ONG, já deu aulas num projeto do Tortura Nunca Mais. Gospel conduziu atividades na Igreja Batista de Casa Amarela e pleiteia ensinar a grafitegem na Escola Darcy Ribeiro, através do projeto Escola Aberta. Algumas dessas atividades são remuneradas.

Há outros exemplos de engajamento voluntário em atividades de ONGs ou em centros comunitários e igrejas, disseminadas e difíceis de mapear, que são indicadores da sensibilização a questões de sua comunidade e da disponibilidade para ajudar e guardam também o sentido da busca em intervir de alguma maneira, assim como são vividos como experiência de inserção, sentindo-se úteis e obtendo reconhecimento e valorização positiva na localidade onde atuam.

Outra experiência destacada de inclusão das práticas do hip-hop como instrumento pedagógico, advém da parceria entre a ONG Tortura Nunca Mais e a Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento do Estado, com financiamento do FAT,

através do projeto Capacita. Foram incluídas oficinas de grafiteagem e discotecagem numa ação que visava a profissionalização dos participantes segundo as aptidões e expectativas desses jovens da rede pública de ensino em vários pontos da região metropolitana.

Chamando atenção tanto do poder público quanto das ONGs, a Unesco, organismo de cooperação internacional, através de resultados de suas pesquisas no Brasil, apresenta as práticas do *hip-hop* como alternativa a ser inserida nos programas que tenham como foco de sua pauta a juventude, “considerando a importância cultural dessas manifestações não só no plano artístico, mas para uma cultura crítica, uma forma de fazer política e também, para muitos, de emprego” (CASTRO, 2002).

No programa Escola Aberta, por exemplo, atuação conjunta entre Unesco e Governo do Estado, 400 escolas estaduais e municipais encontram-se recebendo jovens nos finais de semana para participarem de diversas atividades. Dentre estas, são oferecidas em alguns desses locais oficinas de *break* e grafite.

Reconhece-se que o papel desempenhado por organizações não governamentais que têm os jovens como público alvo contribui tanto para sensibilizar o poder público quanto para garantir uma maior “cidadanização dos jovens”. Por este termo Miguel Abad define o desenvolvimento nos jovens da “capacidade de construir objetivos pessoais e coletivos, de comunicar e defender publicamente seus interesses e necessidades e de atuar com a plena consciência de seus direitos” (ABAD, 2003: 30).

6.3. Coletivo *Êxito de Rua*

“Galo tira a agenda da bolsa. Precisa definir uma hora para fazermos a entrevista. As anotações na agenda demonstram atividade. Entrevejo numa quinta-feira chamada para passeata promovida pelo Tortura Nunca Mais. Suas tardes, três dias por semana, estão ocupadas em aulas na FUNDAC da cidade do Cabo. O encontrei no Instituto Vida, conectato à internet, precisava mandar um email. Não teria tempo

para mim naquele horário, pois precisava ir ao Fórum “resolver uma bronca com a justiça”. No curto espaço de tempo que dispomos, me mostra alguns impressos: o folder, em Sueco, com a programação das atividades da qual participou em viagem com o Êxito de Rua (depois soube que somente ele e Chimba viajaram). O panfleto do evento patrocinado pela BCP, o ‘Pernambuco Mix’, cuja foto mostrava o pano de fundo do palco com um grafite de sua autoria. No cartão postal da exposição em cartaz naquele momento da turma da oficina de grafite, lia-se: ‘Cédula: Documento padronizado, cópia xerocada, palavra sem liberdade, o transferível. Identidade: Documento de vida escrito de várias formas, linhas periféricas, dialeto suburbano’. “Tem muita coisa acontecendo” diz, marcando a entrevista para a semana seguinte. A bronca com a justiça era uma audiência à qual foi convocado a comparecer, pois num episódio anterior havia assumido ser sua uma pequena quantidade de maconha para proteger um amigo em condicional. Estava tranqüilo: trazia a bolsa cheia de papéis, como disse, referindo-se aos comprovantes das atividades que lhe serviriam de salvo-conduto, demonstrando boa conduta e idoneidade. Sobre a possibilidade de ser aplicada pena alternativa de prestação de serviços à comunidade, retrucou, “isso eu já faço” - Impressões de campo / setembro de 2003.

No Instituto vida, os jovens têm contato com o *modus operandi* de uma organização não governamental. Os instrutores participam no planejamento das atividades, elaboram material a ser utilizado nas oficinas, contribuem na organização de eventos, apreendem um vocabulário específico, assim como recebem alguma informação sobre as necessidades de uma entidade dessa natureza..

Vanessa, Galo e Hamilton se conheceram através do Instituto Vida. Oficineiros de Galo, como Mago, Ricardo e Pirulito, incorporaram-se ao Coletivo Êxito de Rua que, com *release* já pronto para inspirar um estatuto, trilha rumo a uma existência formal: pretendem “ser” uma ONG.

A partir de janeiro de 2003, Galo começou a freqüentar cursos em outra instituição não governamental: a Academia do Desenvolvimento Social. O projeto de uma Casa do Hip-Hop foi escolhido para participar da Incubadora Social de Ação Jovem, programa da ONG que visa a que “grupos juvenis tenham a chance de iniciar ou expandir suas propostas de intervenção social, cultural ou ambiental construídas a partir de uma base de legitimidade com o público alvo (...) a fim de que possam

canalizar esforços em busca de provocar ciclos de mudanças sociais locais”. No segundo semestre, outros integrantes do Êxito de Rua puderam participar dos cursos que versam sobre planejamento de projetos, marketing social, estratégias de comunicação, captação de recursos e democracia e políticas públicas. A ONG disponibilizou estrutura física e bolsa de ajuda de custos para o incubado.

A existência de canais de participação, que se amplia na esfera municipal e que será tratada adiante, canais estes que surgem também como fruto de grupos de pressão da sociedade civil, a exemplo das ONGs, tem nestas um facilitador quando a meta é formular políticas públicas eficazes. Como já se destacou, chegam aonde o poder instituído tem mais dificuldade. Só que essa chegada não é de modo neutro, provoca também um despertar no público alvo, cujo próximo passo é multiplicar essa experiência.

É nesse espírito que se move o grupo de jovens do ‘coletivo’. Tendo como pano de fundo o hip-hop como instrumento de intervenção social, vislumbram poder ter uma atuação eficaz e autônoma na concepção e execução de seus “projetos”. A missão, segundo definição própria, é a de “despertar o indivíduo utilizando a arte para a sua consciência individual e coletiva na construção do bem comum. Despertar o indivíduo: oferecer meios para seu auto-conhecimento; arte: ferramenta social, política, pedagógica, ideológica e filosófica; bem comum: reconhecimento das necessidades para o desenvolvimento de potencialidades individuais e coletivas”.

Dentre as linhas de atuação que colocam para o grupo, destaca-se a participação/articulação política, apontando como estratégias de ação, além de oficinas, produções independentes, intervenções urbanas, seminários e encontros. Falando sobre as atividades na incubadora, Vanessa se refere às informações

disponibilizadas como complicadas, porém necessárias para que o Êxito se torne uma organização:

“a própria formação, formação administrativa e metodológica, como proceder em algumas situações como legislação para o terceiro setor, como captar recursos e a formação em si de uma ONG que era uma das necessidades do Êxito. Porque as ações continuam sendo as mesmas, os meios de trabalho continuam sendo os mesmos, mas a organização em si consegue conduzir isso melhor, então era uma coisa que a gente já tinha necessidade. Com a Academia você consegue dar melhor encaminhamento até porque as pessoas já são formadas conseguem esclarecer melhor, ir direto às necessidades do Êxito.” Vanessa – Êxito de Rua.

Muitas foram as realizações do ‘coletivo’. O grupo se utiliza de um expediente para aumentar sua visibilidade: a marca do coletivo sobressai mesmo quando alguma atividade tenha sido conduzida por apenas um de seus membros. A marca ‘ÊR’ é propagada por grafiteiros que participaram das oficinas de Galo, mesmo que não façam parte do núcleo que agora tem a intenção de se formalizar. No segundo semestre de 2003, além das ações voltadas para as atividades artísticas, como o projeto para a mostra de grafite; ou a viagem do grupo de rap do Êxito para participar de evento em São Paulo, o Hutús; os integrantes do grupo orgulham-se de terem proposto e executado o projeto de oficinas integradas sobre os elementos do hip-hop na FUNDAC – Centro de Atendimento Sócio – Educativo, no município do Cabo, local onde jovens cumprem medidas sócio-educativas pelo cometimento de infrações.

Nesse projeto, as oficinas de grafite, discotecagem, *break* e rima foram oferecidas a um público bastante singular, os recolhidos, o que os deixava entusiasmados. Orgulhavam-se da recepção ter sido das mais favoráveis e de terem de imediato conseguido resolver as brigas entre os pavilhões. No início cada um dos três pavilhões era atendido separadamente. Depois os internos pediram para que todos tivessem acesso às oficinas três vezes por semana.

Importa a esta pesquisa perceber não só esse novo rumo tomado pelo grupo, que, como se colocou anteriormente, é integrado por componentes significativos da rede local, mas como uma promessa articulada de atuação nos canais públicos oferecidos atualmente pela gestão municipal participativa, sobremaneira quando o tema for política pública para juventude.

Além de serem amplificadores da difusão do *hip-hop* local, tendem a formar novos agentes multiplicadores, de modo semelhante ao que se deu com os integrantes do grupo, já multiplicadores de uma experiência anterior. Esta ‘célula’ do *hip-hop* local se destaca por sua proposta gregária, num momento favorável a esse tipo de iniciativa e certamente terá voz nos canais de participação.

6.4. Hip-hop como foco de políticas públicas na cidade do Recife.

Se inicialmente causou surpresa o *hip-hop* local aparecer nas ‘pautas’ municipais em Recife, percebe-se, do que se viu até então, que uma convergência de fatores fomentou essa aproximação. O reconhecimento anterior das ONGs, que passaram a utilizar as práticas do *hip-hop* como instrumento, ao mesmo tempo em que capacitavam jovens para atuar nos canais institucionais. Iniciativas nascidas no seio do *hip-hop* local, como foi o caso do seminário de formação política. Demandas por financiamentos de projetos apresentados a secretarias municipais, tendo por exemplo a proposta da exposição de grafite do Êxito de Rua em 2003 incluída pela gestão municipal no ‘SPA das Artes’. O início de uma gestão municipal mais sensível à demandas do segmento juvenil, abrindo espaço para uma concepção de política pública que dá voz ao jovem. Todas essas facetas funcionam como catalisadores desse momento.

É de se destacar a importância dos canais institucionais de participação que, a partir de 2001, sobretudo nos grandes centros urbanos, com o início das gestões municipais em atuação no país, passaram por um processo de ampliação e têm dado destacada atenção à juventude.

Os municípios, a partir da Constituição de 1988, passam ao *status* de entes da federação em gozo de autonomia administrativa e financeira. A importância de lhes confiar a solução dos problemas que estão em seus territórios é evidente quando na previsão de sua competência legislativa destaca-se a expressão “interesse local”. Desde então, o município tem sido o palco privilegiado para lidar com as demandas e pressões da população. No contexto urbano,

“o poder municipal aparece como interlocutor próximo dos grupos organizados, sobretudo quando as demandas giram em torno de transformações da qualidade de vida e de novas apropriações do espaço citadino. Por outro lado, é exatamente nesse plano que as políticas públicas no Brasil têm mais ousado na inovação, sobretudo nas administrações de caráter progressista sob a responsabilidade de partidos de esquerda ou de centro esquerda” (CARRANO & SPOSITO, 2003: 24).

É válido ressaltar, inclusive pelo que já se expôs, que as experiências desenvolvidas pelas ONGs têm funcionado como fonte relevante de novas idéias para a atuação da esfera municipal na formulação de políticas públicas para juventude.

Estas têm que lidar com uma diversidade de demandas, que na atualidade transitam desde a garantia dos direitos sociais básicos de caráter universal (educação, saúde, emprego), até os anseios contemporâneos relacionados a afirmação identitária e formas de sociabilidade diversificadas. Ao mesmo tempo em que o país não conseguiu universalizar o acesso a um sistema educacional de qualidade, não pode prescindir de políticas que envolvam preservação de meio-ambiente, áreas de expressão para cultura e lazer, respeito às minorias, dentre outras. Assim “vivemos, no campo das políticas de juventude, tempos sociais simultâneos” (SPOSITO, 2003:58).

Mesmo que atualmente haja um consenso em se ter o jovem como alvo de políticas públicas, existem disputas tanto nos modos de praticar as ações, quanto entre concepções diferenciadas do que sejam as necessidades desse segmento.

“Qualquer ação destinada aos jovens exprime parte das representações normativas correntes sobre a idade e os atores jovens que uma determinada sociedade constrói”
CARRANO & SPOSITO, 2003:05)

Quanto à forma de implementá-las, o embate se dá entre assumir modelos participativos, mais democráticos e abrindo canais de comunicação com os atores/público alvo, ou adotar formas tradicionais de assistência e controle do Estado sobre a sociedade, nos quais o jovem aparece apenas como usuário ou beneficiário. No campo das representações, os entes estatais muitas vezes estão permeados de orientações múltiplas: ora os jovens são vistos como uma ameaça que necessita de políticas de controle e ocupação do tempo livre, ora são representados como vítimas dos problemas sociais.

A atual gestão do Recife encontra-se experimentando o modelo participativo e opta por canais de interlocução com a sociedade. É o caso do orçamento participativo, que é votado em plenárias nas micro regiões do Recife, pelos moradores daquelas localidades. Especificamente no tocante aos jovens, a partir de 2002, a prefeitura incluiu uma plenária temática da juventude no orçamento participativo, embora as demais plenárias temáticas, destacadamente as de cultura, política de assistência social e educação, incluam em suas propostas projetos focalizados aos jovens.

As plenárias são uma maneira da prefeitura informar a população dos serviços desenvolvidos pelas diversas secretarias e nas dezoito micro regiões que compõem a cidade e tentar envolver a população chamando-a a escolher as prioridades para aquela área dentre um conjunto de projetos propostos. Nessas plenárias são decididos os

investimentos a serem feitos, sendo eleitos representantes que irão compor Fóruns de Delegados e Comissões de Acompanhamento de Obras, constituindo um Conselho Municipal de Gestão do Orçamento Público.

“Um barulho generalizado, todos conversavam. Em alguns momentos, exaltações eram feitas com batidas de skate sobre as bancas. Alguns se impunham trajando seus padrões esportivos do time pelo qual jogavam. Naquela plenária feita para eles, não se podia esperar termos técnicos e racionalidade burocrática cerrada. Os gestores se esforçavam para repassar propostas, recebidas a apupos e gritos em alguns momentos, e em outros sequer despertavam o interesse daqueles jovens que batiam papo com os seus pares. Como não conceber nessa postura de participação o desafio de experimentar diferentes formas de linguagem, pois esse espaço de interlocução com a juventude, longe da sisudez tradicional, deve ser aberto às mais variadas maneiras de linguagem e expressão” Impressão de campo /maio de 2003.

A plenária temática da juventude no orçamento participativo em 2003 reuniu representantes das secretárias de saúde, política de assistência social, educação e cultura, turismo e esportes e desenvolvimento econômico, a fim de que esses apresentassem seus programas e projetos voltados para o segmento juvenil, para que ao final fossem escolhidas três áreas e obras como prioridade de execução. As secretarias de turismo e esportes e de política de assistência social conseguiram mobilizar grande número de jovens provenientes de seus programas, para naquela plenária votarem a favor de seus projetos. Também naquela assembleia, as associações e grupos presentes indicaram e votaram em representantes para assumir o posto de delegados do Fórum da Juventude, a fim de participarem de reuniões em outras instâncias da prefeitura, fiscalizando as prioridades previamente estabelecidas na plenária. Banzai, componente do Êxito de Rua, foi um dos eleitos para delegado do Fórum da Juventude.

O reconhecimento dos jovens como sujeitos de direitos e a identificação das demandas específicas, e ao mesmo tempo diversificadas desse público, são os pressupostos de uma política pública eficiente para o segmento juvenil. Nesse sentido a existência de grupos já constituídos facilita o trabalho de identificação de demandas e a

interlocução com os sujeitos por parte da gestão pública, possibilitando respostas mais acertadas. Um complemento à sensibilização da gestão às demandas do seguimento seria a identificação dos jovens com a cidade e seus gestores e o aprendizado dos espaços de participação e reivindicação. Esses são os pressupostos que a gestão municipal atual tenta assegurar com ações tais como a inclusão da plenária temática da juventude no orçamento participativo.

A prefeitura, fugindo aos convencionais canais burocratizados de interlocução, tem experimentado formas variadas de trazer o jovem à participação, combinando eventos e discussões, assim colocadas de modo mais atraente ao público. No Esporte do Mangue, por exemplo, ocorreram o campeonato de *skate*, a batalha entre equipes de *break*, três dias de *shows* e as oficinas, nas quais, ao final, buscou-se estimular que os participantes expressassem suas opiniões e demandas. Na oficina direcionada aos *skatistas*, os participantes foram envolvidos na atividade de construir maquetes com os equipamentos necessários às pistas, os *skate*-parque que tanto reivindicam. Na de *hip-hop*, a conversa mediada por Nino Brown e Nelson Triunfo levou a serem enumeradas uma série de propostas: espaço para realização de eventos e oficinas, apoio para a divulgação dos trabalhos, museu musical e biblioteca do hip-hop, incluindo informações sobre líderes negros e movimentos de resistência, dentre outras.

Outra ação que se sobressaiu nesse sentido foi a realização de um seminário sobre políticas públicas para a juventude em setembro de 2003, ação integrada das secretarias de política e assistência social, de desenvolvimento econômico, de turismo e esportes, de cultura, de educação e de orçamento participativo, evento no qual os gestores pretendiam discutir com uma platéia juvenil políticas públicas e ações voltadas para o interesse desse público, sendo tal intenção perseguida através não só de palestras, mas a partir de oficinas das mais diversas. Com 750 inscritos, na faixa etária

entre 14 e 29 anos, discutiram e colocaram propostas que se propunham a compor uma cartilha de políticas públicas para a juventude.

Dentre os programas voltados para o segmento juvenil nas secretarias municipais, as secretarias de turismo e esporte e a de política de assistência social têm conseguido emplacar os de maior receptividade entre os jovens. Entre estes se destaca o evento Esporte do Mangue, ao qual já se fez breve referência. Desenvolvido pela diretoria de esporte e lazer, incluiu como público alvo os “praticantes da cultura *hip-hop*”. Este evento foi pensado para contemplar os adeptos dos chamados esportes radicais, skatistas, patinadores, praticantes de bicicross e os adeptos da cultura *hip-hop*, promovendo “batalhas” de b-boys, oficinas, e apresentações de grupos de rap e dança de rua em sua programação.

No discurso dos agentes da administração municipal, em particular da diretoria de esporte e lazer, destaca-se a afirmação de que não é só do gestor a responsabilidade por fazer acontecer políticas nessa área, competindo também aos jovens a mobilização e a reivindicação exigindo a resposta a suas demandas e de seus grupos. A prefeitura tem buscado a aproximação a fim de identificar as demandas e com isso poder responder a estas de modo mais eficiente. Numa das reuniões preparatórias do Esporte do Mangue, esta intenção ficou explicitada na fala do secretário adjunto de esporte e lazer para uma platéia de adolescentes skatistas, ao citar que os espaços construídos para aquele público, noutras gestões, não vêm sendo usados por que necessitam de qualificação. Na fala didática, citou a pista de skate da Vila da Sudene construída de modo que não houve quem pudesse executar as manobras. Erro de projeto que ocorreu por que os gestores fizeram “da cabeça deles”, sem escutar os principais interessados: os skatistas.

O destaque dado à necessidade da mobilização juvenil é evidente na proposição do tema para o encontro Esporte do Mangue: além dos campeonatos, a prefeitura queria estimular o debate em torno do tema “O Recife é da juventude?” que nomeou o encontro. Ainda menos organizados que os rappers e b-boys, os skatistas mereceram uma atenção especial e fica claro o esforço dos representantes da prefeitura em tentar acordá-los à necessidade de articulação. O gestor cita o projeto da “requalificação” da orla de Brasília Teimosa onde está prevista a construção de uma pista de skate e chama a atenção para o fato de que a administração precisa saber deles como ocupar o espaço de 13x7 metros destinado aos obstáculos de skate, para que não haja desperdício e os espaços sirvam às suas práticas. Nas reuniões preparatórias para o Esporte do Mangue, onde existiram eliminatórias dos campeonatos e definição das regras para a final, também foram convidados a participar os adeptos da cultura *hip-hop* das seis regiões político-administrativas (RPAs) do Recife, a fim de discutir as deliberações da comissão gestora do Pólo Hip-Hop, que seria lançado juntamente com o Esporte do Mangue.

O Pólo Hip-Hop foi a resposta da prefeitura à reivindicação de um espaço inspirado na casa do *hip-hop* de Diadema, o Centro Cultural Canhema, no Estado de São Paulo, que incorpora e sintetiza algumas demandas: querem um local, uma estrutura que seja provida pelo poder público e gerenciada pelo *hip-hop*, onde seriam realizados encontros, oficinas, *workshops*, bailes e *shows*. Através deste espaço, alguns deles esperam alcançar um modo de inserção mais duradouro, emprego através da realização das oficinas e acreditam que o local poderá trazer maior visibilidade, além de novos adeptos à cultura e conseqüente aumento de público para o *hip-hop* local.

Em resposta as reivindicações do *hip-hop*, identificadas como sendo espaços para a realização de oficinas e maior inserção das expressões artísticas do *hip-hop* na

cena cultural da cidade, a prefeitura respondeu com a proposta de viabilizar o Pólo Hip-Hop, que a princípio aconteceria durante os meses de novembro e dezembro de 2003 em encontros quinzenais na Rua da Moeda. Este funcionaria como um laboratório em que seria avaliada a capacidade dos sujeitos em assumir a gerência de um centro cultural voltado para as práticas da cultura *hip-hop*. O projeto do Pólo previa a realização de oficinas dos 4 elementos do *hip-hop* (break, discotecaem, grafite e rima) a realização de debates e palestras sobre temas variados e a provisão da aparelhagem para apresentações de *break* e dos *shows* de *rap*.

Em uma reunião organizada pela prefeitura, propôs-se a formação de uma comissão de representantes do *hip-hop*, que junto aos representantes da administração pensariam e decidiriam sobre a organização do Pólo. Percebeu-se o cuidado dos gestores em tornar o processo acessível a todos, para que um único grupo de representantes não “tomasse conta” do Pólo. A proposta foi a de se ter uma comissão gestora rotativa e composta por *b-boys* e *rappers* de todas as RPAs. O Pólo Hip-Hop, previsto para ser lançado no Encontro Esporte do Mangue, em outubro, iniciou suas atividades em novembro.

Apesar de se reconhecer a existência de várias outras tentativas de aproximação com a juventude feita por muitas das secretarias municipais, a pesquisa se deteve na observação das ações que incluíram o *hip-hop* no ano de 2003, em especial as reuniões preparatórias para o Esporte do Mangue e para o Pólo Hip-Hop.

6.4.1. Pólo Hip-Hop

A experiência da Casa de Cultura Hip-Hop de Diadema foi trazida por Nelson Triunfo, natural da cidade pernambucana que lhe empresta a alcunha e um dos expoentes mais respeitados do *hip-hop* no Brasil, que participou a convite da prefeitura

do Recife do primeiro encontro Esporte do Mangue em 2002. A idéia de um centro de cultura, como denominam, gerenciado pelo *hip-hop* local ecoou a partir de então, tanto entre os adeptos da cultura que participaram daquele encontro quanto entre os gestores envolvidos.

A primeira iniciativa autônoma do *hip-hop* em que se divulgou o interesse em se buscar um espaço como aquele de Diadema foi o Seminário de Formação Política. Os organizadores deste, ao final das atividades, recolheram nomes e endereços de interessados em participar de conversas acerca da constituição de um centro. Essa tentativa de articulação não logrou resultados, mas a reivindicação do centro chegou aos ouvidos de gestores municipais atentos aos sinais das iniciativas juvenis.

Ante a demanda da casa do *hip-hop*, ou centro de cultura *hip-hop*, a diretoria resolveu encampar a idéia, mas pôs em questão a capacidade do *hip-hop* em assumir a gerência de tal centro. Coerente com o objetivo e pautando-se na experiência com skatistas, os gestores propuseram a organização do Pólo Hip-Hop como um modo de avaliar a viabilidade do centro de cultura e para estimular a articulação do “movimento”, que reconheciam como imaturo para assumir a responsabilidade. Em parceria entre a diretoria de esporte e lazer e mais duas diretorias ligadas às secretarias de educação e cultura, o Pólo surge como contraproposta, cujo intuito não seria apenas o de viabilizar um palco para apresentações:

“O trabalho que a Diretoria de Esporte e Lazer vem construindo é no sentido de literalmente articular a juventude, a gente não vai lá e oferece alguma coisa em troca da presença deles, a gente vai construir com eles o que é do direito deles. A gente não queria simplesmente montar o palco e dizer pronto, aí está o palco, vocês sobem, cantam, divulgam o trabalho de vocês e depois vão embora, a gente quer que eles sejam co-gestores desse espaço, basicamente a gente vai entrar com o financeiro e com algum tipo de orientação para que as coisas funcionem num molde de política pública, mas eles é que vão ter a responsabilidade intelectual de estar organizando, distribuindo as tarefas se articulando com os outros, construindo alianças” - Fabiane, Diretoria de Esporte e Lazer.

Tendo em vista a complexidade de se propor uma gestão coletiva do espaço a ser criado frente a incipiente organização do *hip-hop* local, diagnosticou-se, por parte dos administradores, a imaturidade e a desarticulação. Da experiência das assembléias com *rappers* e *b-boys* e da constituição de uma comissão com representantes da prefeitura e do *hip-hop* para organizar o Pólo, foram se confirmando algumas características deste público, a ponto de se questionar o sentido da denominação “movimento”. “Eles se dizem movimento mais não são um”, afirma a representante da diretoria de esporte e lazer, a quem cabe encaminhar as discussões e decisões da comissão. Essa afirmação denota que falta ainda ao gestor público um pleno reconhecimento de que esses novos agenciamentos da ação coletiva juvenil não se apresentam nas formas organizativas tradicionais.

O fato é que mesmo entre aqueles que se disponibilizaram a participar da comissão de organização do Pólo, não estava evidente, até bem próximo ao dia de lançamento deste, que tinham a clareza de que ali estavam para chegar a um consenso acerca de algo para o coletivo. Eles mesmos reconheceram que as lealdades aos grupos de *rap*, os interesses de cada grupo, apareciam mais que a noção de que estavam ali para representar algo mais do que suas próprias iniciativas artísticas. A rivalidade entre grupos, as disputas pessoais, os interesses que aparecem mesmo num pequeno grupo de representantes das RPAs, põem em questão a viabilidade.

Nos limites deste trabalho não poderemos observar a constituição e funcionamento do centro, mas podemos pensar sobre as condições das quais dependeria a viabilidade de uma iniciativa a ser gerida pelos sujeitos participantes do *hip-hop*. Seria preciso que a demanda pelo centro, mesmo partindo de um número restrito de pessoas, encontrasse eco entre um número significativo de adeptos. Mesmo que não esteja em questão a necessidade de um consenso entre os produtores da cultura

hip-hop local, podendo-se vislumbrar que o centro venha a ser gerido por um conjunto pequeno de sujeitos que se propunham à função, ainda assim se a administração não reconhecer que há ressonância da proposta entre os participantes do *hip-hop*, o projeto perde força.

Os “representantes legítimos” seriam aqueles que em cada localidade ou agrupamento parcial na rede deteria admiração e credibilidade dos outros. A proposta da rotatividade da comissão que organizou o Pólo, tentou garantir o espaço de participação e, por conseguinte, a confiança na comissão e na lisura da administração, pois seria desastrosa a percepção de que haveria favorecimento aos que se envolvessem mais no processo de organização. Ficou decidido que a escolha dos grupos que se apresentariam no Pólo se daria por sorteio e datas limite para a inscrição dos grupos foram divulgadas, vinculadas às reuniões preparatórias do Encontro Esporte do Mangue, quando também ocorreram eliminatórias do campeonato de skate.

A comunicação é essencial para que se construa a confiança em que se baseia a mobilização coletiva. Se aos *rappers* e *b-boys* não chegar a notícia de que algo interessante está acontecendo e de que necessita de maior participação para que tenha continuidade, nada perdurará. A falta de contato frequente, a dificuldade de comunicação, a competitividade entre grupos ou entre “gerações” de adeptos, como as distinções entre os “das antigas” e os “de agora”, as cisões que emergem a partir de brigas ou rixas pessoais, que se apresentam como frequentes nas falas dos sujeitos entrevistados, teriam de ser transpostas ou ao menos amenizadas para que uma realidade de maior articulação se apresentasse.

Para garantir a comunicação efetiva com o *hip-hop*, a diretoria conta com Sérgio e Tiger, dos quais se espera a contribuição para estabelecer os contatos, a ajuda

em manter a comunicação com a rede e a mobilização dos jovens chamados a participação.

Há que se considerar a rejeição que parte deste público tem à política, às ações que partam de instâncias governamentais, por desconfiança de que sejam mera propaganda ou tentativa de cooptação, ou mesmo o descrédito a qualquer ação que parta de um ambiente institucionalizado e que pareça significar perda de autonomia.

O que se propõe, se não partisse do poder público, ou de alguma outra instituição com capacidade de organização, o *hip-hop* hoje, sozinho, não teria condições de desenvolver. Por outro lado, também não ocorreria sustentação a esse projeto se não houvesse o tipo de trabalho que a diretoria de esporte e lazer desenvolve junto aos participantes da comissão está propondo: criar um espaço onde possa ocorrer o contato entre os adeptos da cultura *hip-hop* para que a partir daí se possa construir algo coletivo.

Como foi abordado no capítulo referente ao padrão de relações, o que aparece nas falas como falta de organização, ou de união, do *hip-hop* local, ou falta de articulação, como diz a prefeitura, podem ser demonstrações de frouxidão na rede, de baixa eficácia na comunicação e pouca força nas conexões. Além disso, atestou-se a preponderância dos interesses individuais (dos grupos de *rap*) quando houve a possibilidade de ganhos, sejam estes pecuniários ou em termos de visibilidade para as bandas, donde pôde-se constatar o aumento da competitividade no mesmo momento em que houve maior possibilidade de comunicação. Disto se deduz que a conectividade por si mesma não garante que os laços sejam aproveitados para o favorecimento de iniciativas coletivas ou que perdurem por tempo suficiente para que aquelas ocorram.

Todo esse investimento não parece ser apenas um “toma lá dá cá” da prefeitura em busca de base de apoio entre estas turmas de jovens para as eleições municipais que se avizinham. Não se pode dizer que o tipo de atuação não tenha sido cuidadoso. Haveria soluções mais fáceis e rápidas se a intenção fosse meramente eleitoreira. Promover a conscientização, para que jovens, envolvidos em suas atividades frequentes no espaço do lazer, entendam que são sujeitos de direitos e que devem reivindicá-los não é a maneira usual de se pedir votos.

O *hip-hop* chama atenção do gestor local não só pelo que representa aqui em termos de mobilização e expressividade. Indicativos como o reconhecimento da Unesco de várias experiências positivas que utilizam o *hip-hop* junto aos jovens, experiências de contato entre o *hip-hop* e outras administrações municipais no Brasil, como acontece em São Paulo e em Porto Alegre, assim como a inclusão dessas práticas em programas de ONGs locais (Tortura Nunca Mais, Instituto Vida e Pé no Chão), alguns destes financiados por verbas governamentais, tudo isso perfaz um conjunto de indícios que não poderia passar despercebido pela atual administração da cidade do Recife.

O Pólo Hip-Hop, que conseguiu reunir em suas quatro edições grupos de *rap* e dançarinos de toda a região metropolitana, funcionou suprimindo a carência de um ponto de encontro para as várias turmas que compõem a rede do *hip-hop* local, e sinalizou à gestão do município que, apesar das dificuldades de mobilização, existe público para um projeto permanente nesse sentido.

Por fim, alguns apontamentos sobre as tendências em políticas públicas para a juventude, nos ajudam a situar a postura da gestão municipal. Carrano, citando Miguel Abad, resume em linhas gerais as orientações de políticas públicas para os jovens, na América Latina, cuja tônica tem sido a de implementar processos de integração ao

mundo adulto. Na década de 50 estas inauguram ações voltadas à incorporação dos jovens nos processos de modernização por meio de políticas educativas. Nas décadas de 60 e 70, sobrepostas às iniciais, prevaleceram as políticas de controle dos jovens mobilizados. Na década de 80, a crise econômica, o acirramento das desigualdades e o aumento da visibilidade de grupos juvenis envolvidos em atividades tidas como infracionais fizeram prevalecer as políticas compensatórias de enfrentamento à pobreza e às de prevenção ao delito. Estas combinam-se hoje com as que visam a inserção de jovens excluídos, através da capacitação para o mercado de trabalho (CARRANO & SPOSITO, 2003; JANGO, 2003).

Acompanhando as concepções hegemônicas da condição juvenil, a cada momento histórico muitas dessas políticas contribuíram para reforçar a imagem da juventude como “problema”, resposta dos setores integrados ao caráter muitas vezes disruptivo das manifestações juvenis engendradas nos conflitos ético-políticos da contracultura e na luta contra os regimes antidemocráticos; assim como reforçaram o estigma do jovem pobre como delinqüente.

Em sua crítica política das políticas públicas para juventude, Miguel Abad defende que as ações de integração dos jovens na sociedade, foco dos maiores esforços nestas políticas específicas, não de ser complementadas com um impulso “às ações autovalorizadoras dos jovens na sociedade, que leve em conta em primeiro lugar os interesses dos mesmos, em especial os mais pobres” (ABAD, 2003:30).

Além das diversas ações focalizadas na juventude em todas as secretarias a prefeitura vem conferindo papel destacado ao jovem como proponente de ações. O que se percebe do observado é que esta se filia ao que há de mais atual em políticas para juventude, embora lidando com todas as dificuldades usuais do poder público, tais como escassez de recursos, receios quanto a descontinuidade administrativa, disputas

internas. Na secretaria de turismo e esporte, com a qual se teve maior contato, especificamente na diretoria de esporte e lazer, houve uma opção por fomentar a autovalorização a partir de práticas já vivenciadas por esses jovens, subsidiando atividades que lhe são familiares e prazerosas, às quais foram adicionados outros conteúdos, principalmente os voltados ao aprendizado dos canais de interlocução junto ao poder público.

Destaca-se o valor dado à cultura como bem em si, mas que não se coloca como algo diverso do desenvolvimento social. As manifestações culturais aparecem com instrumento para a consecução de outros benefícios, como difusão de informação e descentralização de conhecimento e que também gera dividendos. Na atenção às formas de expressão e sociabilidades juvenis percebe-se o reconhecimento da diversidade das demandas alvo das políticas focais. O direito de acesso ao acervo cultural da humanidade abrange um dos aspectos da cidadania, que não deve estar restrita à efetivação de direitos políticos e sociais. E, numa concepção ampliada do que caracteriza a inclusão, investir em cultura, ainda que não seja suficiente, é válido para um conjunto de ações voltadas a esse fim.

Nesse sentido, um dos efeitos dessas ações voltadas para grupos juvenis, em especial para os que agregam majoritariamente jovens de setores populares, está em poder provocar alterações nas imagens dominantes que a sociedade constrói sobre esses jovens, contribuindo positivamente na reformulação dessas imagens. Se as práticas de uma roda de *break* suscitam estranheza por parte de agentes estatais que vislumbram ali possíveis delinquentes, quando passam a ser promovidas no próprio seio estatal possibilita que uma nova representação ganhe corpo, contribuindo desta forma para derrubar certos estigmas que marcam essa juventude que ousa ocupar a

cena da cidade, os espaços públicos citadinos, com suas formas performáticas de expressão.

Conclusão

Na *cena cultural* da cidade o *hip-hop* tem alcançado visibilidade principalmente através do *rap*. Alguns grupos já tocaram nos principais festivais comprometidos em promover a produção musical local. Faces do Subúrbio, Spider e Incógnita Rap, Sistema X já estiveram nos palcos do *Abril pro Rock* e *Soul do Manguê*. O *Pé no Rock* também abriu espaço para o *rap* e como os citados acima inspirou-se na propalada diversidade da *cena*. O *rap* foi tido como exemplar da profusão de estilos que se destacaram na efervescência *manguebeat*. Os grupos de *rap* também vêm tendo acesso a pólos de animação cultural promovidos pela Prefeitura do Recife que visam a divulgação dos artistas locais, com destaque para a Terça Negra e o Sábado Manguê, ambos no Pátio de São Pedro. Quando há um grupo de *rap* se apresentando estes pólos se tornam territórios temporários para onde a rede converge.

Para o jovem das classes populares o tempo livre muitas vezes se trata do vazio deixado pela falta de escola e trabalho. Não é um tempo socialmente valorizado, mas sim “o tempo da angústia e da impotência, o tempo da estigmatização social” (ABAD, 2003), que quando vivido na rua os expõem aos agentes da marginalidade ou da limpeza social. As práticas no *hip-hop* têm representado para muitos, ao menos, a possibilidade de preencher o tempo livre com algo criativo e enriquecedor.

Quanto ao trabalho, sempre intermitente, para os que não sustentam uma família é o que permite viver a condição juvenil. O que sobra para consumo próprio é gasto com CDs, roupas, ou poupado para conseguir gravar o CD independente. As colocações são as mais variadas e muitas vezes informais. Peú, o mantenedor da *Rock Boys* e que viabiliza, todos os domingos, o baile em Prazeres é vendedor em uma sapataria no *Shopping*. Minho, grafiteiro, trabalha numa lanchonete, Moisés, do Voz

Ativa NE é cozinheiro em um restaurante. Entregador de água, servente em um lava-jato, ajudante de pedreiro, vendedor na praia, operador de máquina, protético, técnico em eletrônica, foram outras as ocupações.

Localizados mais para dentro das tramas do social, a partir da vivência no *hip-hop*, os jovens estudados dão indicações de comprometimento social; podem servir de mediadores entre grupos organizados, detentores da informação de que necessitam, e seus pares; podendo servir como transmissores de informação relevante, procurando alcançar jovens “de fora” do movimento; mostram-se mais disponíveis à articulação com outras associações no contexto local e ONGs; tornam-se menos resistentes a buscar parcerias também com instituições públicas (secretarias estaduais, prefeituras, escolas do bairro). Mesmo quando o interesse maior está em organizar shows ou eventos no bairro, a mobilização coletiva na busca de contato com outros jovens e do apoio dos comerciantes do bairro, pode ser vista como contribuição à constituição da esfera pública no âmbito dos *espaços comunicativos primários* e à construção ou manutenção de redes de solidariedade e das relações vicinais nas comunidades onde moram.

Num país com desigualdades sociais extremadas, as classes menos favorecidas, além da exclusão social vivida relacionada à injustiça distributiva, vêm a sofrer também com o mecanismo de exclusão simbólica, por meio do qual sua presença como o “outro” social passa a ser vista como ameaçadora por parte dos setores mais abastados da sociedade, aprofundando o distanciamento.

Concorrendo com o processo de estigmatização dos setores menos favorecidos, sem diminuir a complexidade do problema da violência no Brasil, tem-se a criação de uma “atmosfera de medo” (HERSCHMANN, 1997), ou um “sentimento generalizado de insegurança” (PIERUCCI, 1999). A problemática da violência inclui a narrativa

dos fatos da violência. Essas narrativas construídas em torno dos fatos têm alta dose de imaginário e contribuem para a generalização da insegurança em todos os lugares do social. O medo e a insegurança têm engendrado discursos cognitivos explicativos sobre os acontecimentos pautados em interpretações redutoras e homogeneizantes e nos quais se expressa preconceito social e racial. Esse fenômeno, em grande parte gerado por uma amplificação/fabricação da violência pelo campo midiático, representa a violência, em boa medida, como associada à pobreza, à imigração e como proveniente dos bairros periféricos.

No jovem pobre, além da proscrição e racismo (no caso dos negros) provenientes das representações hegemônicas, incide a estigmatização presente em seu próprio meio social. Os moradores do bairro e familiares, muitas vezes reacionários e também redutores, associam a adesão a um estilo às práticas expostas a condenação moral.

Os *rappers*, *b-boys*, dançarinos e grafiteiros inscrevem uma nova voz, uma nova presença no social. Constroem e contam para si narrativas de identidade a partir da vivência no *hip-hop*, postas como uma alternativa a narrativas públicas hegemônicas nas quais são representados de modo estigmatizado, condenatório. Em seu discurso, representam a adesão ao estilo como a aceitação de uma “filosofia de vida” que instaura um comprometimento, pois se sentem como que investidos de uma missão.

Especialmente no *rap*, a apresentação pública é agressiva, raivosa. Geralmente há de ser grave, angustiada, e indignada nos vocais e na performance corporal. O conteúdo tematiza principalmente a situação de opressão em que se percebem os jovens envolvidos, as tensões referentes à experiência de ser jovem na pobreza e a visão que têm da sociedade e do lugar que ocupam nesta. Outros temas recorrentes

estão relacionados aos problemas que assolam a população dos bairros pobres: a miséria, o desemprego ou a insegurança econômica, a violência, o abuso policial, o racismo, o descaso dos governantes e o abandono da sociedade. Esta última é representada como estando cindida, como sendo racista e excludente.

As tensões bastante presentes na vida do jovem no contexto social de baixa renda são freqüentemente geradas a partir da escassez de emprego ou da situação de desocupação, da precariedade econômica da família e da insegurança quanto ao futuro. Junto a estas, somam-se ressentimentos pela falta de uma formação escolar ou profissional adequada, o tédio de um cotidiano marcado pelo “não ter o que fazer” – mas grave quando indica um sentimento de inutilidade associado ao desemprego – e pela falta de alternativas de lazer e diversão no bairro. O difícil acesso aos bens materiais de consumo juvenil propagandeados pela mídia junto ao aprisionamento no desejo de tê-los também marca a experiência de ser jovem na pobreza.

Condição para a democracia é o reconhecimento do outro como parte da mesma comunidade social e política. Podemos dizer que o *hip-hop* é produtor de *diferença*, traz à tona o conflito. Por meio dele ganha visibilidade uma representação da nossa sociedade como fragmentada, cindida, hierarquizada e excludente. No que diz respeito à questão racial, o discurso do *hip-hop* nega de forma contundente a imagem do Brasil como uma “democracia racial”, ainda bastante presente no nosso imaginário social.

O outro social que emerge à visibilidade pública através do *hip-hop* quer falar e ser ouvido, quer ser reconhecido como cidadão pela “parte da sociedade” que o estigmatiza e exclui. Falando a partir do mundo da exclusão, para além da problemática racial, os *rappers* e *b-boys* contribuem para a diminuição das distâncias sociais, dando visibilidade e voz aos que estão à margem, transpondo fronteiras

espaciais e culturais, promovendo a comunicação. Não se negam ao diálogo e buscam o caminho da integração, clamando por direitos e por uma sociedade mais democrática.

Este trabalho, longe de esgotar seu objeto, teve o intuito de chamar a atenção de outros pesquisadores para esse fenômeno rico e multifacetado que reflete questões prementes da nossa realidade social.

Bibliografia

ABAD, Miguel. (2003), "Crítica política das políticas de juventude" in M. V. de Freitas & F. Papa (org.), *Políticas públicas: juventude em pauta*. São Paulo, Cortez/ Ação Educativa.

ABRAMO, Helena. (1994), *Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, Página Aberta.

_____. (2003), "Espaços de juventude", in M. V. de Freitas & F. Papa (org.), *Políticas públicas: juventude em pauta*. São Paulo, Cortez/ Ação Educativa.

ALLEN, Ernest. (1996), "Making the strong survive: the contours and contradiction of message rap", in W. Perkins (ed.). *Droppin' Science: critical essays on rap music and hip-hop culture*. Philadelphia, Temple University Press, pp. 236-257.

ALEXANDER, Jeffrey. (1988), "O novo movimento teórico". *RBCS*, no. 2.

ARCE, Jose Valenzuela. (1997), "O Funk Carioca", In M. Herschmann. *Abalando os anos 90: Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco.

ASSEF, Cláudia. (2003), *Todo DJ já Sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo, Conrad.

BANGO, Julio. (2003), "Políticas de Juventude na America Latina: indicando desafios", in M. V. de Freitas & F. Papa (org.), *Políticas públicas: juventude em pauta*. São Paulo, Cortez/ Ação Educativa.

BAUMAN, Zigmund. (1998), *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

BOURDIEU, Pierre. (1989), *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Difel.

BURITY, Joanildo. (1997), *Identidade e política no campo religioso*. Recife, Editora Universitária da UFPE

CAIAFA, Janice. (1989), *O Movimento Punk na Cidade*. Rio de Janeiro, Zahar.

CALHOUN, Craig. (1994), *Social Theory and the Politics of Identity*. Cambridge, Blackwell.

CANCLINI, Néstor Garcia. (1997), *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 3ª edição, Rio de Janeiro, ed. UFRJ.

_____. (1997), *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Cintrão. São Paulo, EDUSP.

CARRANO, Paulo & SPOSITO, Marília Pontes. (2003), “Juventude e políticas públicas no Brasil”, in O. Leon (org), *Políticas Publicas de Juventud en America Latina: Políticas Nacionales*. Viña Del mar, ediciones CIDPA.

CASTRO, Mary Garcia. (2002), “O que dizem as pesquisas da UNESCO sobre juventudes no Brasil: leituras singulares”, in R. Novaes, M. Ponte & R, Henriques (org.), *Juventude, cultura e cidadania*. ISER, edição especial: 63-90.

CLARKE, Jonh. (1996), “Style”, in HALL, Stuart; JEFFERSON, Tonny (ed.), *Resistence through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London, Routledge.

CONNOLLY. William E.(1992). *Democracy and Distance- Democratic negotiation of Political Paradox*. Ithaca, London.

COSTA, Sérgio; WERLW, Denilson. (1997) “Liberais, Comunitaristas e as relações raciais no Brasil”. *Novos estudos*, 49: 159-178.

DEMO, Pedro. (1998) *Charme da exclusão social*. Campinas, SP: Autores Associados.

EISENSTADT, S. N. (1976) *De geração a geração*. São Paulo, Perspectiva.

FEATHERSTONE, Mike (1995). *Undoing culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. London, Sage Publications

FERREIRA LIMA, Marco H (1994). *Uma lata na mão, uma pichação no muro; um estudo sobre galeras de pichadores*. Recife, UFPE. (Dissertação de Mestrado)

FRITH, Simon.(1980) *A Sociologia del Rock*. Madri, ediciones Jucar.

_____.(1984) *The Sociology of Youth*. Lancashire, Causeway Book.

_____. (1996) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Harvard University Press.

GEERTZ, Clifford.(1978) *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar.

GILROY, Paul. (1999), “Jewels brought from bondage: black music and the politics of authenticity”, in *The black Atlantic: modernity and double counsciousness*.3a edição. London, Verso.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. (1999), *Racismo e Anti-racismo no Brasil*. São Paulo, Ed. 34.

GOMES, Renato Cordeiro. (2003), “Imagens de uma metrópole do século: Rio diverso, múltiplo”. Anais da XII Reunião Anual da Associação de pós-graduação em Comunicação.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tonny (ed.). (1996), *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London, Routledge.

HALL, Stuart. (1991), "Old and New Identities, old and new Ethnicities", in A D. King (ed.). *Culture, globalization, and the World System. Contemporary conditions for the representations of Identity*. Binghamton, Macmillan/ State University of New York.

_____ (2001), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomas Tadeu da Silva. 6ª edição, Rio de Janeiro, DP&A.

_____ (2000), "Quem precisa da identidade?", in T.T. da Silva (org.), *Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis, Vozes.

_____ (2003), "Que negro é esse na cultura negra?", in L. Sovick (org.), *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, UFMG; Brasília, UNESCO.

HERSCHMANN, Micael. (1997), "Na trilha do Brasil contemporâneo", In M. Herschmann. *Abalando os anos 90: Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco.

_____ . (2000), *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ.

_____ . (2003), "Articulação entre o campo da política, da cultura e da comunicação", in M. V. de Freitas & F. Papa (org.), *Políticas públicas: juventude em pauta*. São Paulo, Cortez/ Ação Educativa.

KANE, Anne. "Cultural Analysis in historical Sociology: the analytic and concrete forms of the autonomy of culture". *Sociological theory*, 9, 1: 53-69.

KEMP, Kênia. (1993) *Os grupos de estilo jovem: o rock underground e as práticas contraculturais dos grupos punk e thrash de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, UNB.

KRISCHKE, Paulo J. (1997), "Cultura política e escolha racional na América Latina: interfaces nos estudos de democratização". *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 43, 103-126

LASH, Scott & FRIEDMAN, Jonathan (org.)(1996) *Modernity and Identity*. Cambridge, Blackwell.

LINS, Daniel (org.) (1997), *Cultura e Subjetividade*. Campinas, Papirus

MANNHEIM, Karl. (1968), "O problema da juventude na sociedade moderna" in, S. Britto (org.). *Sociologia da Juventude I*, Rio de Janeiro, Zahar.

MAFFESOLI, Michel. (1987), *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária.

_____ (1992), “Da Identidade à Identificação”, *No Fundo das Aparências*. Petrópolis, Vozes.

MELUCCI, Alberto. (1989) *Nomads of the present: social movements and individual needs in contemporary society*. London: Hutchinson Radius,.

LARAÑA, E. et all. (1994), *Los Nuevos Movimientos Sociales: da ideologia a la identidade*. CIS: Centro de Investigaciones Sociológicas.

MOUFFE, Chantal. (1996), “Introdução: Para um pluralismo Combativo”. *O regresso do Político*. Lisboa, Gradiva, pp.11-19.

MUGGIATI, Roberto. (1985), *O que é Jazz*. São Paulo, Brasiliense.

MUNANGA, Kabenguele. (1999), *Redescobrimo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes.

NOVAES, Regina. (2003), “Juventude, exclusão e inclusão, aspectos e controvérsias de um debate em curso”, in M. V. de Freitas & F. Papa (org.), *Políticas públicas: juventude em pauta*. São Paulo, Cortez/ Ação Educativa.

_____. (2000), “Juventude e participação social: apontamentos sobre a reinvenção da política” in H. Abramo; M.V. de Freitas; M. Sposito (orgs.), *Juventude em debate*, São Paulo, Cortez.

_____. (1997), “Juventudes Cariocas: mediações, conflitos e encontros culturais”, in *Galerias Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

OLIVEIRA, Luciano. (1997), “Os excluídos ‘existem’?: notas para a elaboração de um novo conceito” in M. A.Oliveira (org.), *Política e Contemporaneidade no Brasil*. Recife, UFPE.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e Leitura*. São Paulo, Cortez.

ORTIZ, Renato. (1994), *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense.

PENNA, Maura. (1994), *O que faz ser nordestino*. São Paulo, Cortez.

PIERUCCI, Antônio Flávio. (1999), *Ciladas da Diferença*. São Paulo, Ed. 34

POTTER, Russel. (1995), *Spectacular Vernaculares: Hip-hop and the politics of postmodernism*. Albany, State University of New York Press.

PERKINS, Willian (org.) (1996), "The rap attack: an introducion", *In M. Herschmann. Abalando os anos 90: Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco.

RAMOS, Silvia (org.) (2002), *Mídia e racismo*. Rio de Janeiro, Pallas.

RICHARDSON, Roberto et all. (1989). *Pesquisa Social, Métodos e técnicas*. São Paulo, Atlas.

ROCHA, Janáina et all. (2001), *Hip-Hop: a periferia grita*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

ROLNIK, Suely. "Cidadania e alteridade: o psicólogo, o homem da ética e a reinvenção da democracia". SPINK, Mary J. P. *A Cidadania em construção*.

ROSE, Tricia. "Hidden Politics: discursive and institucional policing of rap music", *in W. Perkins (ed.). Droppin' Science: critical essays on rap music and hip-hop culture*. Philadelphia, Temple University Press, 1996. pp. 236-257.

_____. "Hip-hop: um estilo que ninguém segura. Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop", *in M. Herschmann. Abalando os anos 90: Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco.

SANTOS, Boaventura de Souza (1997), *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo, Cortez.

SANSONE, Lívio. (1995), "O local e o global na afro-Bahia contemporânea", *RBCS*, 29, 65-84.

SOUTO, Jane. (1997), O outro lado do *Funk* carioca. In: VIANNA, Hermano (org). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, p. 59-93.

SPOSITO, Marília Pontes. (1994), "A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade". *Tempo Social*, 5, pp 161-178.

_____. (2003), "Trajetórias na constituição de políticas públicas de juventude no Brasil", *in M. V. de Freitas & F. Papa (org.)*, *Políticas públicas: juventude em pauta*. São Paulo, Cortez/ Ação Educativa.

TEIXEIRA, Ana Cláudia. (2002), "A atuação da organização não-governamental entre o estado e o conjunto da sociedade", *in E. Pagnino (org)*, *Sociedade civil e espaço público no Brasil*, São Paulo, Paz e Terra.

VELHO, Gilberto. (1994), *Projeto e Metamorfose: a antropologia nas sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Zahar.

VIANNA, Hermano (1988). *O mundo Funk carioca*. Rio de Janeiro, Zahar.

_____. (1995), *O mistério do Samba*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Zahar/UFRJ

_____. (1997), *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

WACQUANT, Loïc. (2001), *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada*. Tradução de João Martins Filho. Rio de Janeiro, Revan.

WELLMAN, Barry (1999). *Networks in the global village: life in contemporary communities*. Boulder, Westview Press

WELLMAN, Bary & MILENA, Gulia. *Net Surfers don't ride alone: Virtual communities as communities*, 1996. Prepared for *Communities in Cyberspace*, edited by Peter Kollock and Marc Smith, Berkeley, University of California Press.

ZALUAR, Alba. (1994), *Cidadãos não vão ao paraíso*. Campinas, Ed. UNICAMP.

_____. (1995), "Exclusão e políticas públicas: dilemas teóricos e alternativas políticas". *RBCS*, V. 12, n. 25, pp. 29-48

_____. (1997). Guangues, Galeras e Quadrilhas: globalização, juventude e violência, in H. Vianna (org). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.