

30º Encontro Anual da ANPOCS
24 a 28 de outubro de 2006.

Seminário Temático 02: Culturas jovens urbanas e novas configurações subjetivas.

Coordenador(es): Maria Isabel Mendes de Almeida (Puc-Rio) , Fernanda Eugenio (UFRJ) , Maria Claudia Coelho (UERJ)

Título: Hip Hop em processo: identidade, territorialidade e ritual

Nome da autora: Carmela Zigoni
PPGAS/UNB

Brasília, agosto de 2006.

Hip Hop em processo: identidade, territorialidade e ritual.¹

Palavras-chave: Hip Hop, identidade negra, territorialidade, ritual.

1. Introdução

Este artigo tem por objetivo destacar a territorialidade como um dos aspectos constitutivos da identidade negra dos jovens pertencentes ao Movimento Hip Hop no Brasil. Como exemplo de forma de atualização desta identidade, destaco, ainda, uma prática de ocupação dos espaços públicos da cidade, que tem na corporalidade suas principais técnicas de produção de efeitos rituais: a *batalha de break*.

O presente trabalho é produto de duas etnografias feitas em Belo Horizonte (2003) e Brasília (2005), sendo um exercício menos comparativo, e mais de dar visibilidade a elementos que constituem o entendimento/pertencimento ao Movimento Hip Hop nestas duas cidades. Sabe-se que, embora tendo manifestações diferenciadas em cidades distintas do Brasil (e do mundo), este grupo possui características sociológicas e nativas comuns, e o interesse aqui é apontar os aspectos essenciais da constituição da identidade negra no Hip Hop enquanto grupo jovem.

2. Juventude e Hip Hop como temas nas Ciências Sociais

Considerar a juventude como categoria de análise implica em perceber o debate sobre o tema como processual e dinâmico, já que os estudos neste campo têm se multiplicado nos últimos anos, com perspectivas e abordagens diversas.

O fenômeno “juventude” surge como questão sociológica a partir dos anos 20, com interpretações que utilizavam conceitos como “desvio”, “sub-cultura” e “delinqüência”. Em um segundo momento, os movimentos estudantis e chamados “contra-culturais” consolidaram idéias em torno do jovem como questionador da ordem social (Silva, 1998). Nos últimos anos, os estudos remetem para questões de natureza simbólica, relacionadas ao estilo, música, etnicidade e religião (Cardoso & Sampaio, 1995 *apud* Silva, 1998), além de aspectos relacionados à internacionalização de elementos culturais, transformações tecnológicas e segregação urbana, que afetam diretamente a experiência juvenil.

¹ Artigo dedicado a Josivan, o Gordinho, da *crew* Black Spin, morto em Brasília, em 2005.

As pesquisas contemporâneas, apesar de situadas localmente, referem-se a práticas inscritas em uma ordem internacionalizada. Considera-se que as novas tecnologias de comunicação e os bens simbólicos relacionados ao mercado de consumo desempenham um papel fundamental no processo de construção de identidades juvenis (Canclini, 1996, Sansone, 1996 *apud* Silva 1998; Herschmann, 1997; Calazans, 2000).

O tema juventude possui, neste sentido, duas dimensões: a primeira, inscrita na ordem globalizada, com características comuns da concepção do “ser jovem” como uma etapa específica (transformações do corpo, posições e papéis sociais, consumo de bens materiais e simbólicos comuns etc.); a segunda, que diz respeito ao local e à redes de relações em que o jovem está inserido (nacionalidade, classe social, etnia, família, religião etc.), que faz com que existam inúmeras “juventudes”, em sentido mesmo cultural.

É necessário, pois, localizar este conceito histórica e culturalmente, a fim de não cometer prejulgamentos ou incorrer em estereótipos e, além disto, considerar o sentido relacional do “ser jovem”. Certos marcos que constituem a vida adulta, como a inserção definitiva no mercado de trabalho, após um período de preparação no sistema de ensino, ou da constituição de uma família e a geração de filhos, deixam de ser fatores determinantes para a qualificação de um indivíduo enquanto adulto, uma vez que tais vivências são adiadas ou vivenciadas na própria juventude ou adolescência². Para o presente trabalho, juventude e adolescência estarão contempladas na mesma categoria *juventude*, definida aqui, não pela faixa etária, mas pela percepção nativa de que o Hip Hop é um grupo jovem, pois compartilha bens simbólicos considerados “jovens”. O Hip Hop tem participantes de diferentes idades, os quais põem em prática esta noção de juventude como relacional nas relações estabelecidas internamente ao grupo, a exemplo da caracterização de alguns de seus membros como “old school”.

Embora a definição em termos relacionais permita flexibilizar os limites etários inferiores e superiores, pois se é jovem sempre em função de uma peculiar relação com

² É necessário, ainda, clarear os significados e usos das categorias *adolescência* e *juventude* em diferentes áreas do conhecimento ou da pesquisa. Segundo Calazans (2000), a princípio, os usos destes termos tem a ver com a matriz disciplinar na qual um estudo se insere. De modo geral, o termo adolescência se associa a estudos ligados à Psicologia, e juventude aos ligados à Sociologia. Menos clara é a apropriação feita destes conceitos por estudos na área de saúde, na qual se encontram trabalhos filiados a diversas matrizes disciplinares, bem como estudos que adotam perspectivas interdisciplinares, associando abordagens psicológicas, sociológicas, demográficas, biomédicas e epidemiológicas.

o mundo adulto e infantil, há um consenso de que a juventude não deve ser entendida como categoria de *status* intermediário, na medida em que o caráter transitório, associado à ambigüidade e indeterminação, implica em um “não ser” que não condiz com a juventude enquanto grupo social que consome, compete por espaços e se afirma na sociedade de múltiplas formas.

Observa-se que o “ser jovem” está associado à constituição de grupos de pares como forma de constituição de identidades pessoais e sociais. Portanto, a formação de um grupo como o *Movimento Hip Hop*, ideologicamente orientado em torno de uma “identidade negra”, gera uma rede de identificação particular, na qual o sentimento de pertença se associa a determinadas leituras da sociedade e a práticas (discursivas, artísticas, cotidianas) politicamente engajadas.

Importante ressaltar que, para além do recorte temático, que vai de encontro aos estudos demográficos e sociológicos (e que repercutem nas políticas públicas), a juventude é, hoje, um valor, um fim desejado por atores os mais diversos, sendo, em alguma medida, uma categoria *omnibus*, dados os inúmeros usos e percepções do termo.

Quanto aos estudos de Hip Hop, estes têm se multiplicado, principalmente nos anos 90, na medida em que aumenta a visibilidade deste grupo nos âmbitos societário, midiático e acadêmico, e que se desenvolve o entendimento dos seus componentes ideológicos como um corpo organizado de pressupostos e ações.

Neste sentido, excelentes pesquisas têm sido produzidas, levando em consideração, essencialmente, a dimensão de sociabilidades alternativas acionadas por jovens pobres (Herschmann, 1997, 2000; Dayrell, 2001; Abramovay et al., 2004). No entanto, esta perspectiva de análise peca pela demasiada ênfase na “falta” (de perspectivas, de políticas públicas etc), dimensão que pode obscurecer os potenciais artísticos e críticos destes sujeitos. Além disto, têm-se repetidamente elaborado trabalhos comparativos, por exemplo, os que associam o Hip Hop aos grupos articulados em torno do Funk (Dayrell, 2001; Herschmann, 1997, 2000). Esta estratégia muitas vezes se mostra insatisfatória, por alinhar duas manifestações jovens que nem sempre se reconhecem de maneira positiva, e que por vezes se criticam mutuamente, levando às análises voltadas para semelhanças inscritas na classe social e na raça/cor de tais jovens, homogeneização que faz escapar uma série de particularidades fundamentais.

Diferentemente, optei por considerar os elementos definidos pelo próprio grupo como centrais enquanto constituintes das semelhanças – a exemplo da prática dos Elementos do Hip Hop – e das conseqüentes oposições a outros grupos, como os “funkeiros”, os “roqueiros”, os “branquelos”, os “playboys”. Para tanto, escolhi como método entrevistas semi-estruturadas (Belo Horizonte) e incursões a espaços (territórios) em que o grupo se realiza enquanto tal (Belo Horizonte e Brasília). Embora não possam ser definidas como histórias de vida, as entrevistas foram longas, e a referência à história pessoal de cada jovem esteve fortemente presente. É importante enfatizar que não se trata de uma análise minuciosa dos discursos, mas da utilização da fala e dos atos nativos para descrever quem são e como vêem o mundo³.

3. Os elementos e Elementos do Movimento Hip Hop

Experiências em torno do Hip Hop têm se manifestado em diferentes metrópoles brasileiras. Nelas, o Hip Hop tem se apresentado como expressão de segmentos juvenis pertencentes às camadas populares, localidades denominadas como periferias e favelas. Embora haja diferenças, dentro do Movimento e nos estudos sobre ele, de quais são os Elementos do Hip Hop – fala-se em três, quatro e até cinco⁴ - em geral, eles seriam o *rap*⁵ (com o *DJ*⁶ e o *MC*⁷), o *break*⁸ e o *grafite*⁹.

O Movimento Hip Hop é assim chamado por seus integrantes por ser um movimento – no sentido de grupo de pessoas que compartilham determinado conjunto de idéias – essencialmente cultural, mas com forte cunho político. O que não significa que se pode chamá-lo, ainda, de “movimento social”, enquanto uma sessão dos estudos

³ Ressalto que recorri a dados quantitativos já existentes a fim de obter informações que pudessem me dar um panorama da situação do jovem negro no Brasil, embora tais dados não tenham sido contemplados diretamente no texto (Lima, 2002; Madeira, 1998; Sabóia, 1998; Castro e Abramovay, 1998; Rua, 1998).

⁴ Em 2003, no Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN), houve um *Fórum de Hip Hop*, com a presença de Afrika Bambaataa, no qual uma das mesas de debate se intitulava “Hip Hop e o 5º elemento: consciência e ideologia”. O quinto elemento, neste caso, seria o “Conhecimento”.

⁵ O rap, a música, palavra formada pelas iniciais da expressão *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Os pesquisadores (Hershmann, 1997, 2000; Rose, 1994; Silva, 1998; Vianna, 1988) confirmam que no rap ecoam elementos inscritos na tradição africana – música rítmica e oralidade – reelaborados na diáspora.

⁶ O que opera o equipamento de som. Pode tocar músicas, mas também dar as bases sonoras para o rapper.

⁷ MC: *mestre de cerimônias*. Aquele que comanda as festas ou participa nas músicas, ao lado do rapper, o cantor.

⁸ A *breakdance* surge como reação à *discoteque*. Acredita-se que os movimentos iniciais da dança relacionam-se com as performances introduzidas no palco por James Brown. Segundo Tricia Rose (1996), no break localiza-se uma série de movimentos relacionados à dança de tradição afro-americana, e pode-se perceber a sua semelhança com a capoeira brasileira. Movimentos inspirados nas artes marciais popularizados pelo cinema nos anos 70, já foram mencionados como inspirações para o break. Outra leitura acerca dos passos, é que os mesmos se remeteriam a percepções acerca da guerra do Vietnã - passos inspirados em movimentos de hélices e na mutilação dos soldados (ver *O livro Vermelho do Hip Hop*, Pimentel, 1997, *apud* Bruno Zeni, 2004).

⁹ O grafite inicia-se com a inscrição, por parte de jovens dos guetos que trabalhavam como mensageiros, de assinaturas (*tags*) em metrô e outros espaços públicos da cidade. Se os brancos nova-iorquinos se negavam a visitar

sócio-políticos, como o Movimento Negro Unificado (MNU) ou o Movimento dos Sem Terra (MST) ¹⁰.

Sua articulação enquanto grupo privilegia o lúdico, e a possibilidade de através da música, da dança e de um tipo de arte plástica, colocar-se criticamente frente à sociedade dominante, criando um campo de disputa que envolve um discurso político engajado e a ocupação de espaços públicos da cidade – diferentemente de manifestações que envolvem violência direta como *gangues*¹¹ rivais articuladas em torno de territórios (e que cometem pequenos delitos), ou ligadas ao tráfico de drogas.

Sobrevôo Histórico

Em termos históricos, o Movimento Hip Hop¹² surge como experiência cultural juvenil relacionada às transformações socioeconômicas que atingiram a juventude no Bronx nova-iorquino, a partir dos anos 70. É neste momento que experiências estéticas diferenciadas, o *rap*, o *grafite* e o *break*, que tinham em comum a reapropriação do espaço urbano por meio da arte, somaram-se na construção de um movimento integrado.

O Hip Hop chega ao Brasil através dos meios de comunicação de massa, das importadoras de discos e das casas noturnas de periferia, pioneiras na divulgação de gêneros relacionados à *soul music* e ao *funk*. Nos anos 70, os bailes *black* mobilizavam a juventude pobre de São Paulo e contavam com eventuais apresentações da *black music* nacional: Tim Maia, Jorge Ben, Tony Tornado, Cassiano, entre outros. No início dos anos 80, o rap importado dos EUA era tocado nestes bailes com o nome de “balanço”, e o break já era dançado na Estação São Bento do metrô¹³.

O Hip Hop nacional se baseou inicialmente na interpretação, no plano local, do Hip Hop norte-americano, a partir de uma identificação que os aproximava enquanto

os espaços negros e hispânicos da cidade, de certa forma o grafite era uma forma de visitá-los (Toop, 1991 *apud* Silva, 1998).

¹⁰ Em geral, o Hip Hop não possui um caráter reivindicatório no sentido de se organizar para cobrar formalmente das instituições, embora haja casos em que se associe a instâncias políticas formais, como ONGs e o próprio MNU, a fim de reivindicar, junto ao poder público, equipamentos sociais para a juventude e suas comunidades, ou mesmo patrocínio para oficinas de dança e gravação de CDs. Por outro lado, sua história demonstra que sempre esteve articulado em alguma medida a movimentos sociais – nos EUA, ao movimento pelos direitos civis, no Brasil, aos movimentos negros. A opção por não defini-lo como um movimento social foi baseada, aqui, nas reflexões de Gohn, 2000.

¹¹ Para a problematização dos conceitos de gangues e galeras, ver Abramovay et al. (2004).

¹² O termo Hip Hop teria sido criado em meados de 1968, pelo DJ Afrika Bambaataa – figura que teria verbalizado as várias manifestações juvenis de rua que ocorriam na época, nos EUA, como um “movimento cultural pacifista de rua, composto de 4 elementos”.

¹³ A importância do movimento *black power* nesta cidade é apontada por Silva (1998) como um dos fatores do desenvolvimento do Hip Hop e do *rap* paulistanos.

afrodescendentes. Nesta reelaboração localizada buscaram-se internamente os símbolos de referência, como a figura de Zumbi dos Palmares e personalidades negras de destaque, como as envolvidas no movimento *black power*¹⁴. Musicalmente, integraram-se sonoridades nacionais à construção das músicas, como o maracatu e o samba.

Em Belo Horizonte, os bailes *black* também surgiram nos anos 80, e hoje o Baile da Saudade, realizado no bairro Venda Nova, ainda reúne antigos frequentadores, que dividem espaço com jovens do Hip Hop. Nos anos 90, multiplicaram-se os grupos de rap¹⁵, bem como os territórios do grupo na cidade (Galeria Praça Sete, Estrela Night Clube, pistas de skate, e outros). Muitos dos grupos de rap se desfizeram ou trocaram de integrantes, permanecendo muito poucos do início do Movimento, como o grupo Raiz Negra, formado em 1990 (Dayrell, 2001). Em Brasília, o *break*¹⁶ e o *rap* surgem também na década de 80, o primeiro no Guará, Sobradinho e Plano Piloto, o segundo, na extinta rádio Atlântida FM (Magalhães, 2003). Os *b-boys* – ou *breaking boys*, os dançarinos de break – pioneiros da cidade foram também os primeiros a formar grupos de rap¹⁷.

Quanto à música, existem dois estilos de rap no Brasil que aparecem sob rótulos aceitos pelo grupo, o rap “gospel” e o rap “gangster”. Ambos destacam os problemas sociais e o cotidiano dos jovens de periferia, bem como maneiras de se posicionar frente a eles, mas de formas distintas. O rap “gospel” propõe saídas pacíficas, ligadas à conquista da cidadania através da conscientização acerca das dinâmicas sociais, a busca por um trabalho honesto e o não envolvimento com as drogas e o tráfico, além de apelo religioso ligado ao eventual pertencimento às igrejas evangélicas. O rap “gangster” propõe o armamento do jovem de periferia e o trabalho no crime como a única forma de se livrar da opressão gerada pela sociedade, bem como de conquistar o respeito da mesma. É fortemente inspirado no “*gangsta rap*” americano, cujos integrantes

¹⁴ Nos EUA, as personalidades-referência eram Malcolm X, Martin Luther King Jr., os Panteras Negras, entre outros.

¹⁵ Grupos Registrados no Fan/2003, por ordem alfabética, em número de 53: A Corja, A Máfia NUS, Aliados, Apologia X, APR, Artigo 607, Arizona, Base Leste, Black soul, Cavaleiros de Cristo, CDA, Clã, Código Racional, Creta, Cultura Rap, Dejavu, Dinastia Hip Hop, Divisão de Apoio, Efésios, Escória, Estado de Choque, Ex Detento 999, FAT, Fator R, Fhossyo Rap, Fulga, Irmão de Sangue, Julgamento, Karaokã, Kontraste, Mantra, MDA, Mensagem Positiva, NCS, Nossa Arte, NUC, ODR, Origem Guetto, Prisioneiros, Projeto Psicogênicos, Rap em Fator, Realista MCs, Retrato Radical, SRE, Sobreviventes, SOS Periferia, TU, Voz da Periferia, Vulto Negro, Veroz Varonil, Vozes do Gueto; 1 Dois Rima, 16 A 12.

¹⁶ Registra-se que os grupos pioneiros a dançar o break em Brasília foram os “Magrelos” e “Eletric Bugaloo. (Magalhães, 2003).

¹⁷ Os grupos pioneiros foram o Câmbio Negro, com o cd “Sub-Raça”, e o GOG. Uma particularidade do rap brasileiro é sua forte tendência ao gangsta rap, enquanto o break segue a linha gospel, se opondo em alguma medida, a esta tradição do rap local.

freqüentemente aparecem na mídia envolvidos em casos de porte de drogas, escândalos sexuais e brigas de gangues que levam a crimes de morte e vingança. Os integrantes destes grupos nos EUA geralmente ostentam roupas caras e carros importados, e aparecem mais nos grandes meios de comunicação. No Brasil, o rap gangster é bastante criticado, dentro e fora do Movimento, por ser considerado apologia à violência.

4. Belo Horizonte: o Hip Hop como pólo articulador de um tipo de identidade negra

Em Belo Horizonte, a coleta das informações em campo se deu entre jovens moradores de diversas favelas da cidade (Alto Vera Cruz, Taquaril, João Pinheiro, Cafezal, entre outras), praticantes (grafiteiros, rappers, e b-boys/girls) ou consumidores dos Elementos do Hip Hop. Também foram feitas abordagens em instâncias artísticas ou políticas onde o Hip Hop era uma temática para debate, como por exemplo o Festival de Arte Negra de Belo Horizonte ocorrido em 2003.

Neste momento, analisei, mais detidamente, como se constrói e articula a identidade negra dos jovens pertencentes ao Movimento Hip Hop à luz de teorias da etnicidade¹⁸ e territorialidade¹⁹. Entendendo a etnicidade como forma de organização política, e a raça como *retórica*, (Rezende & Maggie, 2002), mas principalmente como *signo* (Segato, 2005), podem ser destacados os seguintes aspectos desta identidade: percepções de raça/cor e racismo e identificações de classe social; fragmentos de discursos negros hegemônicos (movimentos negros)²⁰; mitos de origem baseados em um passado comum em África e da existência conseqüente de uma “população negra brasileira”, originalmente escrava, opondo-se a uma população *branca e rica*; “origens” do Hip Hop nos EUA (gangues organizadas territorialmente que se associaram ao eleger o branco como inimigo comum, a fim de lutar pelos direitos civis naquele país); aspecto estético em que signos diversos são escolhidos para compor uma negritude; por fim, uma territorialidade particular.

“Tem várias versões do que é o rap. Uns falam que veio da África, e tem um livro aí agora que tem uma teoria que é a que eu acredito ser a mais correta: na África a gente tinha um ritual religioso que o pessoal vai tocando e vai contando as histórias e suas crenças e suas rezas e vão andando como se fosse uma procissão. Aí dentro disso daí,

¹⁸ Poutgnat et al, 1998; Carneiro da Cunha, 1986; Cardoso de Oliveira, 1976; Brandão, 1985; O’Dwyer 1993.

¹⁹ Leite, 1991; O’Dwyer, 1993, 1995; Little, 2002.

²⁰ Para histórico dos movimentos negros brasileiros, ver Gomes da Cunha, 2000.

*um DJ foi na África e viu isso, e quando ele veio pros Estados Unidos ele levou esse ritual pros guetos norte-americanos e lá ele começou a agregar com algumas outras fitas e o que colava no gueto, e aí ele começou a agregar esses outros valores, começou a encontrar com a embolada, que é meio parecido com o **repente** que tem aqui. E aí ficava batendo, fazendo as **percussões, e violão, batia na lata, e os caras contavam as histórias que rolavam**. E daí começam a ter essas experiências, começa a casar o DJ com essas outras tendências, daí sai o free-style, a rolar esse esquema do gueto e tal, e o Hip Hop começou a ter cunho político, começou a ter desenvoltura pra esse lado, a questão racial.” (Flavio Renegado, MC do grupo Nuc).*

*“Teve uma mulher que ela escrevia pros caras e os caras interpretavam o bagulho. Ela que deu o pontapé pros caras fazerem; isso até então eu não sabia, porque até então era uma fita muito machista, o Hip Hop é os cara que faz, e quem começou o barato todo foi uma mulher... como sempre né?! **Eu acho que o rap não nasceu lá na Jamaica** e veio pronto e acabado, é como em cada lugar que vai. Você pega o rap produzido no mundo inteiro ele não tem o mesmo cunho político, as letras, a composição.” (Flavio Renegado, MC do grupo Nuc).*

Os mitos de origem baseados num passado comum como escravos já haviam sido extensamente analisados em estudos sobre campesinato e remanescentes de quilombos, mas no espaço urbano, a questão pouco aparece elaborada desta forma. Em seu estudo sobre os remanescentes de quilombos na fronteira amazônica, O’Dwyer (1995) identifica a *metáfora do quilombo*, como a forma encontrada pela comunidade do Trombetas para compreender a situação de opressão em que se encontravam e se posicionar dentro dos conflitos territoriais em curso. Os elementos identificados pela autora como determinantes das identidades dos remanescentes de quilombos são semelhantes aos da identidade dos jovens do Movimento Hip Hop, por exemplo, “*a auto-atribuição de uma identidade básica e mais geral, que, no caso das comunidades negras rurais, costuma ser determinada por sua origem comum e formação no sistema escravocrata.*” (O’Dwyer, 1995:16).

*“O que eu aprendi a ser negro, foi quando entrei pra capoeira... **ser negro é conhecer a sua história, é ter auto-estima, é poder falar que é negro, é poder reconhecer a cor que você tem, é poder gostar da sua cor, ser negro é tudo isso**. Ser negro não é porque falaram na televisão que eu sou negro, é poder sacar qual é o seu valor e ter auto-estima em cima disso daí. Então eu aprendi a ter auto-estima, a me reconhecer, não tenho vergonha de falar em momento algum que eu sou negro, não tenho vergonha de falar que meu cabelo é crespo, sarará, aprendi a gostar do meu cabelo, a gostar da minha cor, dos meus traços, então isso tudo é ser negro. **Ser negro é ser descendente**”*

de uma raça que construiu um país, que foi escravo e que foi escravizada, que é diferente. Ser negro é isso e é isso que a rapaziada tem que aprender, a rapaziada nova. Tem que reconhecer o nosso valor, saber o que nossa auto estima tem a ver com isso. Pra poder dar valor pras irmã, pras mãe da gente, pra gente mesmo...” (Flávio Renegado, MC do grupo NUC).

Esta “população negra brasileira”, concebida a partir de um ideário de origem comum nos processos da escravidão estaria dividida, para eles, em *com* ou *sem* consciência de si mesmos enquanto negros²¹ (semelhante distinção à observada por Mendonça, 1996, acerca das categorias *negro-brasileiro* e *brasileiro-negro*). Mas, mais do que isso, ser negro ultrapassa os traços fenotípicos e de descendência, na medida em que estes jovens reconhecem a negritude na pobreza e exclusão dos moradores de favelas e nas representações “imaginadas” que fazem de outras etnias vistas como excluídas em outras partes do mundo.

“Ter atitude é saber o que você é, o que você quer, para onde você vai se nortear... já que eu vou ser negro, eu vou ser negro aonde eu vou , eu sou negro na rua, eu sou negro quando eu to trabalhando, eu sou negro, quando eu to numa festa, quando eu tô no rap, quando eu to na savassi...Isso é ter atitude. Mesmo se você tem dinheiro, tem um monte de negro que tem, você tem que ter atitude, de dizer eu sou negão e tenho dinheiro”. (Flávio Renegado, MC do grupo NUC).

“O Hip Hop é uma cultura negra do ponto de vista do seguinte, o rap aqui no Brasil foi abraçado pelos excluídos, e no Brasil, necessariamente os excluídos são pobres e negros, então aqui ele é uma cultura negra. Então nos Estados Unidos também agente vê isso, não vou falar na França porque na França tem pouquíssimos negros, no Japão também você não vê negro, mas em Cuba você tem um Movimento Hip Hop muito forte. Nós estamos até fazendo um contato com uns grupos de lá, agora em agosto vai ter um Festival Internacional de Rap lá, estamos tentando conseguir apoio pra ir, então estamos querendo fazer esses intercâmbio com os caras... Você vê que a maioria que pratica os barato é quem é excluído, é quem está à margem, quem é marginal.” (Flávio Renegado, MC do grupo NUC).

A construção de uma estética particular que marca a diferença é fundamental, e se dá como forma de afirmar-se positivamente. Neste sentido, as características fenotípicas como cor da pele e textura dos cabelos são reconhecidas como símbolos do

²¹ Todos os entrevistados se auto-definiram como negros e pretos, sendo eles, na aparência física, extremamente diferentes. Quero dizer, com isso, que para outros observadores, eles poderiam ser enquadrados nas mais diversas categorias no que concerne a raça/cor, inclusive, brancos.

“ser negro” e de uma resistência, e reforçadas através de visuais inspirados em diversos grupos negros, de forma misturada e diversa.

*“Hoje o povo se vê... Antigamente quando a gente andava com o **cabelo trançado** os caras já ficava bolado, olhava. Hoje não. **Hoje até novela, agora a Taís de Araújo vai ser protagonista.** Então está mudando, estamos conseguindo. Num to falando que a novela vai ser mil maravilhas, mas é um processo.”* (Flávio Renegado, MC do grupo NUC).

*“A gente aqui olha a questão racial como o branco e o negro sempre, mas se a gente prestar atenção nos Estados Unidos, tem os latinos lá, que é o meio termo entre branco e negro. Ta lá. E é mais embaçado, porque lá é negro pra um lado, branco pro outro e latino pro outro. Aqui no Brasil o pessoal fica nessa: ah, eu sou branco, olha muito pela cor da pele, às vezes o pessoal num consegue visualizar que tem muito branco no Brasil que se for morar nos EUA ou na Europa toma bomba, porque o que rola: ser branco não é ter a pele clara ou o cabelo liso - ser branco é ter traços, e que com o passar do tempo os brancos começaram a ter, porque é uma questão negra esta questão dos traços, e aí? ! Se eu sou branco se eu não sou negro eu tenho que saber o que eu sou. **Daqui a pouco tá: ah, eu sou moreno escuro, sou moreno claro, sou marrom bombom, sou cor de creme, sou cor de num sei o quê, e é isso que tá errado. Aí é que eu acho que a burguesia trabalhou bem nesse momento, de poder fazer essa confusão geral na cabeça do povo...**”* (Flávio Renegado, MC do grupo NUC).

Uma coisa é certa, a negritude deve aparecer. Na miscelânea estão presentes cabelos trançados de forma “afro”, roupas inspiradas em rappers norte-americanos (marcas esportivas como Adidas) e em músicos de *jazz* e *funk* (ternos, chapéus e boinas, sapatos bicolor), e o uso de cores que, juntas, ficariam conhecidas como cores da Unidade Africana (verde, amarelo, preto e vermelho). Qualquer referência a culturas negras diversas é objeto de resignificação para o grupo – observando a tendência de fluxos local-global (Hannerz, 1997), utilizam-se de todas as redes informacionais (Internet, MTV, revistas etc.) para ter acesso aos signos que escolhem para a reelaboração. Todas estas escolhas que compõem o estilo da “galera” do Hip Hop são fundamentais, pois os jovens *reconhecem*: baseiam suas avaliações acerca do “outro” através de micro-percepções acionadas pela vestimenta, corporalidade, linguagem etc.

De modo geral, consideram o racismo um fenômeno que está presente em todos os espaços sociais de forma constante, e são unânimes em afirmar que já foram vítimas de racismo por serem negros. Ao questionar os entrevistados sobre a existência de racismo dentro do Movimento, todos concordaram pela afirmativa: porém, no caso do

Hip Hop, o racismo ocorreria em relação aos “brancos” ou aos “playboys”, o que ficou popularmente conhecido no senso comum como “racismo às avessas”. No depoimento transcrito abaixo, o “branco” aparece como símbolo do opressor na (re) lembrada e (re) inventada escravidão:

“Pessoas que vão pro Hip-Hop que acham que o Hip-Hop ele é só criado pra o pessoal oprimido, aí tem, por exemplo, preconceito de negro pra branco, a maioria da vezes que eu presenciei foi de negro pra branco, assim, que o pessoal começou a insinuar que eles não deviam tá ali inseridos naquele contexto e que eles deveriam ir embora. Eu acho que é uma repressão pela escravidão causada por eles, que são ícones da escravidão, da escravatura. O argumento, isso é usado muito como argumento, escravidão sempre tá marcada ali no rap, tem sempre uma referência, eles sempre usam isso como referência pra poder justificar o preconceito mútuo.” (Tiago Mess, jovem integrante do Movimento).

“Ah, o corpo fala, né?!, ainda mais na pista, então eles deixam bem claro através da dança, começa a insinuar, começa a esbarrar. Nos banheiro você vai, você vê que fica um clima meio tenso... Geralmente é durante a pista, assim, o cara esbarra e tal, ou então no bar, ou então quando tem uma situação de contato mais próximo assim, o pessoal tenta deixar bem claro, sabe, através de olhares... atitudes.” (Tiago Mess, jovem integrante do Movimento).

Quanto à questão do mercado fonográfico, e outras formas de cooptação cultural de orientação mercadológica, admitem que o Hip Hop está na moda. Mas há unanimidade em responder a isto com duas posturas que convivem entre si: o mercado absorve todas as formas de produção artística, por vezes deturpando sua forma original. Por outro lado, tal indústria pode gerar postos de trabalho legal, o que viria a beneficiar os jovens pobres. Há uma preocupação, neste sentido, de tentar ocupar este espaço que está em formação, pois teme-se a apropriação da “Cultura Hip Hop” pelos setores dominantes das sociedade, ou seja, “playboy fazer rap”.

“é o seguinte: eu não tô aqui pra ser separatista, não tô aqui pra segregar nada, mas eu acho que os brancos podem chegar, podem participar, fazer a sua cara, mas eu acho que o Hip Hop foi um dos poucos movimentos que chegou e falou assim: na hora que o pessoal chegava e falava que a gente era negro, numa forma inferiorizada, a gente abraçou aquilo, e falou “a gente é negro”. Tipo: você é preto, e a gente falava: “Então beleza!. Somos pretos”. A gente que é marginal, fizemos um bagulho nosso, como o samba, a gente criou a nossa fita ali, é a mesma coisa do quilombo, a gente fez a nossa coisa ali, e a rapaziada que é classe média, é branco, assim, na periferia também tem branco, mas os caras conseguem se inserir em outros meios que a gente

*não consegue se inserir. Os caras podem fazer uma banda de rock, podem cantar música sertaneja..... Quando a gente tem um bagulho que é nosso, os brancos acham que podem vir somar, mas a gente não pode deixar os caras tomar conta do bagulho, porque se a gente abre mão disso daí também, fica difícil. Eu acho que é a mesma coisa da questão racial, as relações inter-raciais, eu acho que pra gente poder ter afirmação do que a gente faz é preciso ter um momento que nem **Malcom X** fazia, eu tenho essa viagem dele de “vamos nos relacionar com outras raças, mas primeiro a gente precisa se achar” se afastar um pouco do que está ao seu redor pra poder se achar, se centrar, pra voltar pra caminhada de novo. Pra depois a gente poder se relacionar com outras etnias, outras classes, porque **se a gente quer ter transformação tem que ter atrito, pra ter transformação no processo. Se não tiver, mano, não vai, fica passivo. E a gente prega a paz, não a passividade.**” (Flávio Renegado, MC do Grupo NUC).*

*“Eu não vejo como racismo, mas é um espaço que é nosso. Não tem jeito, é a mesma coisa de falar: vamos colocar uns classe média pra morar na favela...É isso, é o **nosso quilombo**, tá ligado?! É a mesma coisa de quando a gente fez o Encontro de Negros Favelados, tinha uma frase que era o seguinte: os brancos não são convidados, mas são bem vindos.” (Flávio Renegado, MC do Grupo NUC).*

Importante salientar o sentido divergente de *Movimento*, relacionado ao fato de haver ou não no Hip Hop o caráter de movimento social. Mas mesmo aqueles que defendem o Hip Hop estritamente como um movimento cultural admitem que o mesmo tem um papel de intervenção, relacionado à construção de um coletivo.

*“Movimento Hip Hop é um movimento de pessoas que estão trabalhando com os elementos artísticos da **cultura Hip Hop**, mas fazendo trabalhos sociais com esses elementos: não é meramente apresentar um grupo de rap, não é meramente um grafiteiro fazer um painel. Eu acho que os elementos sozinhos não são o Movimento, mas quando eles estão juntos e existe um trabalho, um projeto, uma coisa que beneficie o coletivo, que tenha algum sentido mais amplo que meramente os elementos artísticos da cultura, que são os 4 elementos, aí sim eu digo que é o Movimento Hip Hop.” (Áurea, MC do grupo Dejavu, que é agente cultural e milita em instâncias político-culturais, como o Fórum Social, o Encontro da Juventude Negra e Favelada e o Fan).*

*“Eu acho que é meio cabuloso eu falar que o Hip Hop é um Movimento Social. É um Movimento Cultural, porque é isso tudo, ele age, **ele tem essa função social e cultural.** E em cada lugar ele se manifesta de uma forma diferente. Tem maluco que pega ele só como Movimento Cultural, quer fazer só música, outros trabalham que nem nós, pega como Movimento Cultural e como Movimento Social: a gente hoje tem uns projetos que a gente faz através do Hip Hop, a gente tá tendo aqui hoje uma oficina de percussão,*

de canto, elaboração de projetos, muitas coisas aqui que o Hip Hop que deu essa base pra gente poder fazer isso. Então o Hip Hop é tudo. Ele não é uma cultura isolada. Ele é um Movimento porque ele é o que agrega, é o que completa.” (Flávio Renegado, MC do grupo NUC, que dirige o projeto Centro Multiculturalismo Comunitário, no bairro Alto Vera Cruz, com recursos da Lei de Incentivo a Cultura).

“O Hip Hop é uma filosofia de vida. É uma religião. Assim como toda religião tem seus dogmas, que são os Elementos. Mas o Deus do Hip Hop não tá nos elementos, tá em outro lugar. Ele é um Movimento porque não fica parado, ele tá crescendo igual um vírus, dominando a Terra. Ele vai engolindo. Ele usa a brecha do sistema pra poder prosperar. Às vezes ele entra tanto que acaba virando sistema. Mas não deixa de ser subversivo por isso. Às vezes é uma subversão consciente, que faz o camarada ter uma atitude certa, às vezes é uma subversão de falta de consciência, que faz o camarada matar.” (Eu, MC do grupo Dejavu).

“Olha, eu perguntei isso para um professor e ele falou comigo que o Hip Hop é um protomovimento, porque não tem reivindicações claras pro governo, diferentemente do MST que tem uma pauta. Ele não transa essa cara de hierarquia, um movimento social fatalmente vai se hierarquizando, o Hip Hop não. Ele tem núcleos, que estão trabalhando regionalmente, localmente, que podem até se hierarquizar. Por isso que eu acho que é um movimento social, mas não como o definido. Nunca o Hip Hop vai chegar nesse estágio - se bem que pode chegar alguém e querer criar uma “entidade nacional do Hip Hop”, mas será que essa entidade vai realmente representar alguém?” (Áurea, MC do grupo Dejavu).

Os territórios e o exercício das territorialidades

Considerando a territorialidade como um dos elementos da identidade negra no Hip Hop, pois o território coloca a questão da identidade ao referir-se à demarcação de um espaço na diferença com os “outros”, podemos perceber os diversos territórios que estão sendo elaborados por estes jovens: o mítico (memória), o residencial (fixo), a rua e a festa (móveis e rituais).

O território é concebido como produto cultural e histórico resultante de processos sociais e políticos, especialmente em contextos de conflito, sendo construído em oposição a outros territórios. O objetivo é uma autonomia sobre este espaço que é fonte e cenário para a conformação das identidades.

Para Little (2002), que analisa a construção dos territórios em conflitos fundiários rurais, as ameaças fazem emergir discursos de valorização do território, de

composição de sua identidade, de resgate e recriação de sua *memória coletiva*. Nesse processo, a própria comunidade se reconstrói enquanto tal, ou seja, como esfera coletiva de existência através do esforço de ocupação, uso, manutenção e identificação com o ambiente biofísico, que se converte em território ou *homeland* (Little, 2002).

A renovação da teoria de territorialidade na antropologia tem como ponto de partida uma abordagem que considera a conduta territorial como parte integral de todos os grupos humanos (...). O fato de que um território surge diretamente das condutas de territorialidade de um grupo social implica que qualquer território é um produto histórico de processos sociais e políticos. (Little, 2002).

Historicamente, a formação das cidades brasileira e as transformações em sua ocupação geraram espaços residenciais essencialmente negros. Ainda no século XIX, os recém saídos da condição de escravos resistiram e permaneceram nas regiões centrais, em cortiços e favelas. Posteriormente, os negros foram sendo “empurrados” para as periferias para “limpar” e “modernizar” a cidade:

Ao se deslocarem para a periferia, vão se instalar como iguais “na cor”, contrariando alguns autores como por exemplo, Pierson, que na década de quarenta não acredita no preconceito racial no Brasil e chega a afirmar que aqui o preconceito seria exclusivamente social (...). (Leite, 1990).

Permaneceriam alguns lugares de resistência, como os terreiros e os clubes de samba, que, no entanto, passariam a ser foco da ação policial repressiva²². Interessante colocação de Leite (1990) é a contradição estabelecida pelo desejo de não ser segregado *versus* uma auto-segregação defensiva, gerada pelo medo de um racismo mais agressivo. Para esta autora, o território negro poderia ser definido como:

Um espaço demarcado por limites, reconhecido por todos que a ele pertencem pela coletividade que o conforma, um tipo de identidade social, construído contextualmente e referenciado por uma situação de igualdade na alteridade. O território seria, portanto, uma das dimensões das relações interétnicas, uma das referências do processo de identificação coletiva. Imprescindível e crucial para a própria existência do social. Enquanto tal, pode ser visto como parte de uma relação, como integrante de um jogo. Desloca-se, transforma-se, é criado e recriado, desaparece, reaparece. Como uma das peças do jogo da alteridade, é também principalmente contextual. No caso dos grupos étnicos, a noção de território parece ser tão ambígua como a própria condição dos grupos e talvez seja justamente o que acentua seu valor defensivo. (Leite, 1990).

²² Isto também ocorre sistematicamente em festas do Hip Hop.

A questão do território no Movimento Hip Hop tem se mostrado fundamental em sua constituição, desde o seu “surgimento” nos EUA. Naquele país, operava-se uma questão relacional e de rivalidade entre os territórios: dos guetos em geral (pobres, negros, latinos) em relação à “cidade” (elites, brancos), e dos bairros entre si, através das gangues rivais. Além disto, as letras das músicas, ao discursarem sobre o cotidiano, faziam referências ao bairro, aos grupos de amigos e às vivências e problemas compartilhados neste espaço.

Embora inscrito no plano global, pois os meios de comunicação de massa têm servido como instâncias de síntese das manifestações juvenis e culturais, o Hip Hop brasileiro também opera com a questão dos níveis locais como fonte de referência para elaborações simbólicas, sendo uma delas a construção coletiva de territórios na cidade.

O estilo de vida e as práticas sociais dos grupos revelam um tipo de consumo e de produção que os desterritorializa e reterritorializa. A partir do funk e do hip-hop esses jovens elaboram valores, sentidos, identidades e afirmam localismos, ao mesmo tempo em que se integram num mundo cada vez mais globalizado. (Herschmann, 2000).

O primeiro tipo de território dos jovens do Movimento Hip Hop brasileiro é a *área*, ou o bairro, território fixo, similar ao que Leite (1990) definiu como o território negro residencial. Neste território, as pessoas não simplesmente “habitam”, elas estabelecem as principais redes de sociabilidade e solidariedade: é neste espaço que suas casas foram construídas através de grandes esforços, individuais e coletivos, em território mesmo conquistado; é onde se encontram as famílias, referência importante para os jovens; onde, mesmo de forma precária, os jovens freqüentam a escola e vivenciam o lazer; é onde convivem com seus os amigos desde que nascem; enfim, o bairro é sua referência histórica local e também onde suas referências cotidianas se atualizam. Por outro lado, as favelas constituem-se como territórios de controle do Estado pelo aparato policial, sendo lugar percebido por este como “invadido”, “ilegal”, “desordenado”.

“Eu reforço nas minhas músicas que eu sou do Alto Vera Cruz, da zona leste. No show do NUC vi mais o pessoal do AVC, do São Geraldo, Taquaril, que é os caras da leste. Agente ta aqui pra servir, e o AVC é meu lugar, mas favela é favela em qualquer lugar, todos os lugares tem o seus valores. Porque isso também funciona como uma fita de auto-estima, é a valorização do lugar onde você mora.” (Flavio Renegado, MC do grupo NUC).

Nas favelas e bairros de periferia, um espaço que aparece como local de interação é a rua, onde acontecem os encontros que possibilitarão a formação dos grupos de amigos, e conseqüentemente de grupos de rap, break e grafiteiros.

A expressão “cultura de rua” tem sido utilizada para definir o Movimento Hip Hop ou a “Cultura Hip Hop” tanto pelo fato de sua origem estar inscrita na prática de seus Elementos em espaços públicos, como pelo fato de as letras das músicas descreverem a rua como ponto de encontro da juventude pobre, tanto nos Estados Unidos, nos guetos, como no Brasil, nas favelas.

Desde o início, a rua apareceu como palco, espécie de lugar de síntese, para a expressão da cultura hip hop. De fato, nas metrópoles contemporâneas, a rua tem surgido como o espaço mais visível das transformações sociais. Este espaço, por vezes caracterizado pela segregação social e o medo, pelo esvaziamento do espaço público e refúgio na vida privada, foi reinventado pelo movimento hip hop. (Silva, 1998).

Obviamente as ocupações das ruas das favelas em que moram e das ruas do “asfalto” (bairros de classe média) são de naturezas diferentes, mas, por enquanto, ambas serão definidas como territórios móveis, sendo espaços em que os Elementos do Hip Hop são praticados (rodas de break em calçadas ou grafites feitos nos muros).

Outros territórios móveis são as festas, os shows, e outros locais de interação como lojas de discos e roupas, e também as pistas e eventos relacionados ao skate²³. Estes têm em comum o fato de serem territórios fugazes, móveis, de celebração das estruturas gerais da ideologia do grupo, em que sobressai uma territorialidade relacionada à apropriação sistemática e deliberada dos espaços públicos da cidade.

As festas e shows de rap são os locais de encontro da “galera” do Movimento. Podem ocorrer nos bairros, na forma de pequenos eventos onde amigos de outras áreas devem ser devidamente convidados para adentrar o território, ou podem ocorrer em casas de eventos, para grandes públicos, em que participam jovens advindos de diferentes partes da cidade. Às vezes ocorrem brigas nestas festas (aliás, como em

²³ Não encontrei referências bibliográficas à associação entre skate e Hip Hop, menos ainda de quando se deu esta associação. Porém skate e Hip Hop são práticas juvenis que se identificam entre si em várias cidades brasileiras. Pode-se especular, de início, que tal identificação se dá pelo fato de que a prática do skate também se caracteriza pela apropriação dos espaços públicos urbanos, existindo inclusive uma modalidade deste esporte que se intitula “street”, ou rua. Outro fator é que este esporte, no Brasil, foi apropriado pela juventude pobre, por não necessitar de grandes investimentos para sua prática, gerando, inclusive, um intercâmbio de jovens pobres e de classe média, inscrito nas ruas das cidades. Os skatistas também sofrem preconceitos e represálias da polícia, talvez pelo fato de permanecerem na rua por grande espaço de tempo.

quaisquer outras), mas, em geral, há um sentimento comum de pertença ao Hip Hop, que os torna “manos”, ou seja, semelhantes, fazendo com que o conflito perca o sentido enquanto produtor de relação entre diferentes (com referência a distintos territórios, por exemplo). Em resumo, a festa e os encontros para praticar os Elementos do Hip Hop são os locais em que o grupo vivencia a identidade compartilhada pelo grupo jovem.

Por fim, o território que chamo aqui de mítico, no sentido de ser uma construção coletiva da memória do grupo. A referência a um passado comum em África, e posteriormente como escravos em um Brasil não muito distante; a percepção de uma descendência comum a antepassados negros; a associação de uma música africana (originária) com o Hip-Hop norte-americano e o brasileiro (e também com outras músicas “negras”, como as das religiões de matriz africana); a descrição dos territórios de oposição como diferentes; são elementos que fazem parte da construção de lugares e contextos, construídos no imaginário destes jovens, e onde eles efetivamente se localizam. A partir disto, em diversos momentos, a favela é metaforizada como senzala ou quilombo e, enquanto estratégia política, o Movimento narra a necessidade de melhorá-la em termos de infra-estrutura e capital cultural²⁴. Há, portanto, uma complexidade de fatores envolvidos: transformar o território residencial, conquistar novos territórios na cidade, e celebrar tais processos em territórios outros.

“... sou residente do Alto Vera Cruz, desde 1982, desde quando eu nasci, e este lugar é minha vida, minha vida ta aqui, tudo que eu conquistei, eu construí, ta aqui, falar de mim é falar disso.” (Flávio Renegado, MC do grupo NUC)

“Transformar as periferias e as favelas não depende só do Hip Hop , mas eu acho que o Hip Hop pode ser uma coisa a mais que nós temos, um instrumento de despertar as pessoas para a consciência, de acharem seu lugar. Eu acho que quando você se enxerga você tem mais armas pra lutar. Você pode saber, sentir onde está errado.. e sua ação ou não influencia muito isso: te desperta a consciência e te coloca pra agir. Não fica aí parado que não vai cair do céu não, se você não correr atrás, não vai cair do céu. É uma questão até das políticas públicas, não adianta esperar o governo montar um projeto belíssimo que às vezes só vai funcionar no papel, e que se

²⁴ A participação em projetos sociais demonstra um desejo de participação ativa em espaços sociais. Como exemplos, Flávio Renegado, que dirige o Centro Multiculturalismo Comunitário, no bairro Alto Vera Cruz, local que oferece oficinas de capacitação na área de cultura para adolescentes. O b-boy Rey, que dá aulas de *break* para jovens, em uma sala do Centro Cultural da UFMG, e de grafite no Projeto Guernica. Áurea, que se considera uma agente cultural, escreve no site Bocada Forte Portal Hip Hop, e já produziu um informativo sobre Zumbi dos Palmares com o MC B-Hell: eles têm um projeto para um Espaço de Referência da Cultura Hip Hop, e têm procurado pressionar o poder público para realizá-lo.

você não tiver lá cobrando.... A democracia é muito complicada, às vezes tem tanta divergência que empaca.” (Áurea, MC do grupo DeJavu).

“No meu bairro o Hip Hop não é forte, e a própria associação comunitária é muito fraca, nada foi feito no bairro porque a comunidade não tem peso nas votações do orçamento participativo, e precisa de muita coisa lá. É até uma questão pra eu correr atrás lá, das lideranças, e ver como agente pode trabalhar juntos.” (Áurea, MC do grupo Dejavu).

Na leitura macrossocial e histórica que realizam, há uma diferença entre os conceitos de *sociedade*, *Estado* e *sistema*. A primeira, representada também pela expressão “asfalto” (onde se localiza a classe média), é algo que está *fora* deles, embora a considerem positiva no sentido de desejarem *fazer parte dela* enquanto cidadãos. Já ao falarem de *sistema*, referem-se a uma entidade perversa, que os engloba: ou como mão-de-obra desqualificada em postos de trabalho que reproduzem a situação vigente (empregadas domésticas, prestadores de serviços, traficantes de drogas), ou como “bodes expiatórios” de variadas mazelas que atingem a *sociedade*. O Estado seria o sistema materializado, mecanismo da elite para deixá-los de fora da *sociedade*. *Estado* e *sociedade* aparecem, assim, como espaços sociais brancos, enquanto a favela é o lugar por excelência negro, sendo o *sistema* a maneira utilizada para dar continuidade às fronteiras da cidade.

“Eu acho que a gente o tempo todo aprendeu que a gente não deve raciocinar, não deve ter opinião própria, então quando a gente é um bando de crioulo, da favela, que tem opinião própria, que contrapõe, isso incomoda. Como o samba e a Mpb que eram reprimidos na Ditadura. Não é porque é negro. Os caras sobe no morro, a polícia que é representante do Estado nas favelas, porque é isso, o Estado quase não sobe no morro, a única coisa que a gente tem que atua dentro do morro com influência é a polícia. E vem para fazer repressão. Os caras querem controlar. Aqui, o Alto Vera Cruz, que tem 40 mil habitantes.. como é que os caras controlam 40 mil habitantes? Isso a gente faz é no rap. Colocando opiniões, mostrando os dois lados da moeda pro povo, aí o povo começa a refletir, começa a ficar bolado com um bocado de coisas, começa a ter opinião, aí como é que você faz repressão?! Só se for com a polícia mesmo, com o Estado...” (Flavio Renegado, MC do grupo NUC).

“É o sistema. Parece meio fantasmagórico, mas ele existe e tá funcionando direitinho”. (Áurea, MC do grupo DeJavu).

“É o que eu chamo de espírito urbano. É estar mergulhado nesta cidade e ter vários irmãos que sentem parecido. Igual nunca tem jeito. Tem coisas que você despreza que outras pessoas também desprezam, como a opressão.” (Áurea, MC do grupo DeJavu).

Enfim, as territorialidades percebidas pelos sujeitos do Hip Hop podem, assim, ser associadas com diferentes tipos de territórios, sendo os mesmo constituídos como negros.

5. Brasília: o *break* e a construção ritual dos territórios sociais

O objetivo destas observações foi construir uma análise da *batalha de break* como um ritual de produção e atualização da identidade negra dos jovens do Movimento Hip Hop. A partir das observações de Tambiah (1985), DaMatta (1997) e Peirano (2002), foram consideradas as seguintes dimensões do ritual: o fato de ser uma prática destacada do cotidiano, mas não de natureza diferente das outras práticas inscritas no mesmo; a qualidade do processo e os seus efeitos (no caso, um ritual de afirmação pela inversão, que tem por efeito a produção e a (re) afirmação de um tipo particular de identidade); a liminaridade e o transe; as dimensões formal e contextual.

Através de um tipo específico de prática – que pode ser simultaneamente qualificada como artística, estética e política – é possível perceber como os sujeitos deste grupo substituem o ato violento direto (acionado, por exemplo, no trabalho no tráfico ou em conflitos de gangues), por um tipo de conflito distinto, produzindo identidade em uma comunicação que tem na corporalidade a sua forma principal. O fenômeno teria duas dimensões de construção e reforço desta identidade: internamente ao grupo, entre seus membros, positiva-se a questão da violência por uma disputa que se assemelha a um jogo, acionando noções como honra e sabedoria – a rivalidade estreitamente ligada à camaradagem; e outra, do grupo em relação à sociedade abrangente – o *break*, praticado em espaços públicos, como uma forma de afirmação de um *ser*, diferente dos estigmas que usualmente são atribuídos a seus praticantes.

O *break* pode ser praticado em um evento sob o título de *racha* ou *batalha*: importante ressaltar, que uma *batalha de break* é uma festa, que conta com os b-boys (dançarinos de *break*), e outros membros do grupo, e, ainda, quando realizada em espaços públicos da cidade, transeuntes.

Os dados etnográficos utilizados foram em duas batalhas de break em Brasília, incursões feitas para observar o processo de forma mais sistemática, com o intuito de identificar as categorias e micro-dimensões, bem como o seu desenvolvimento: corporalidade, regras, sinais, ordem, tempo, espaço, enfim, para usar uma expressão de Victor Turner, os elementos que compõem o “idioma ritual” (Turner, 1969).

A Ceilândia e o CONIC – presentes etnográficos de um tipo de ritual

A primeira ida a campo, em Brasília, foi à *batalha de break MAX 5*²⁵, que ocorreu na cidade satélite Ceilândia, na escola CAIC Bernardo Saião. Neste evento, indubitavelmente uma festa, alguns grupos/*crews* iriam competir – ou *rachar* – por um prêmio de mil reais. Minha chegada foi bastante tranqüila, já que estava acompanhada de um b-boy muito conhecido, Josivan ou *Gordinho*, pertencente à crew de b-boys *Black Spin*, uma das mais antigas da cidade. Ele me introduziu no espaço, me apresentou os b-boys, e me proporcionou informações privilegiadas em todos os momentos.

A organização do espaço, um ginásio da escola, era a seguinte: uma roda principal onde se daria a batalha principal, tendo em suas extremidades opostas, a mesa dos DJs e as caixas de som, e na outra, a mesa dos jurados. No entorno, ocupando todo o salão, várias pequenas rodas onde também se davam os *rachas*, aconteciam simultaneamente e intermitentemente – a música e a dança não pararam um instante sequer. A batalha principal se daria entre *crews* de cinco b-boys. No centro da roda, ficava o MC, coordenando todos os processos utilizando-se de um microfone²⁶, em uma ação organizadora e mediadora – esta figura tem sem dúvida nenhuma um tipo específico de autoridade. Outra questão interessante: os únicos produtos que eram vendidos no local eram cachorro-quente, água e refrigerante, diferentemente de outras festas jovens, não havia bebidas alcoólicas e outras drogas.

Existe uma ordem para tudo que acontece dentro da roda, e todos são legítimos para *vigiar* que o esperado se cumpra. Além da ordem espacial, existe a ordem que orienta os comportamentos, posicionamentos hierárquicos de acordo com a idade e a detenção de conhecimento: os mais novos dando lugar aos mais velhos, ou esperando

²⁵ 31 de julho de 2005.

²⁶ O microfone é um artefato central no Hip Hop: é apontado como “arma” para operar as transformações sociais contidas em seu discurso. Tanto no rap como quando utilizado por um MC, constitui-se enquanto símbolo e matéria prima para ações positivas operadas pelo grupo.

um sinal para entrarem na roda, demonstrando respeito e admiração. A centralidade da noção de conhecimento é um fator de destaque para a batalha: questionei alguns garotos sobre as horas de treinamento e estes me disseram treinar em média quatro horas ao dia, mesmo machucados e após a jornada de trabalho – tudo é válido para que, na hora de *rachar*, o desempenho seja perfeito. Há b-boys que participam da batalha com lesões decorrentes do treinamento intenso – o próprio *self-surrender* de Tambiah. Por outro lado, a legitimidade dos saberes é dada tanto pelos jurados – geralmente b-boys mais experientes – quanto pelo público (ou clientela) do ritual.

A extensa presença de crianças na festa pode ser analisada como uma estratégia de transmissão de saberes: elas eram incentivadas por seus pais a dançar o tempo todo. Por outro lado, a presença das mulheres²⁷ enquanto *b-girls* era bastante tímida, e de modo geral, eram os papéis de namoradas, esposas e mães os que elas desempenhavam.

A disputa se iniciou com os adversários, de frente uns para os outros, se olhando e fazendo gestos de provocação mútua, até que algum de seus participantes entrava mais ao centro da roda para dançar, ou seja, mostrar o que sabia. O público observava atento, e aos poucos ia se envolvendo com o que acontecia dentro da roda, vibrando quando algum passo mais difícil acontecia, vaiando quando acontecia um erro, uma cópia ou uma queda. Os parâmetros de julgamento envolvem a dificuldade dos passos, a criatividade, a postura mais ou menos corajosa frente aos adversários, conhecimentos de formas mais antigas e mais novas de dançar. Ao final da disputa, um abraço que, mais que um ato cortês, sela a relação no reconhecimento de “igualdade” enquanto grupo.

É importante ressaltar que, embora, se assemelhe a um jogo, a distinção de Tambiah (1985, p.127) entre jogo e ritual cabe perfeitamente para o caso: o jogo implicaria em duas categorias disjuntivas – o vencedor e o perdedor. No caso da *batalha de break*, embora existam vencedores no plano formal, no plano da prática contextual, esta categoria é absolutamente relegada a segundo plano: embora existam torcidas para os grupos determinados, o melhor desempenho é o mais enaltecido, ou seja, apesar da fidelidade anterior, fixa, que se remete ao território (*área*), a técnica se superpõe como valor que congrega.

²⁷ Não pesquisei as relações de gênero no Hip Hop, embora seja notório que as mulheres têm se organizado para questionar o machismo do Movimento, formando crews de b-girls e atuando como grafiteiras ou rappers.

O momento de ápice aconteceu quando as duas *crews* finalistas se enfrentaram. Aí, já o público e os participantes da batalha formavam uma mesma estrutura compreensiva – se desde o primeiro momento são parte de um mesmo processo, neste momento parecem se tornar um *uno*.

A música, o ritmo, as palmas, os gritos, a dança em si, a rivalidade (que em certos momentos parece que se tornará em violência física) vão aos poucos gerando sentimentos capazes de gerar os deslocamentos. Eis a liminaridade: uma identidade está sendo deslocada para dar lugar a uma outra – de pobre e preto (estigmatizado como feio e incapaz), para um negro positivado, belo, detentor de conhecimentos, admirado por seus pares. Da euforia e confusão, para uma posterior compreensão de um outro *eu* – poder exercido sobre si em que as estruturas mais poderosas de uma sociedade marcada pela desigualdade deixam de ser determinantes. O evento durou, neste dia, oito horas.

A segunda ida a campo foi uma batalha no CONIC²⁸, conhecido edifício de lojas em Brasília. O CONIC é também conhecido por seu caráter popular, e por agregar pessoas consideradas pelo senso comum como pertencentes ao “sub-mundo” – prostitutas, traficantes de drogas e policiais. Além das lojas as mais variadas – livrarias, sexy-shops, cinemas pornô, bares, uma Igreja Universal do Reino de Deus – possui lojas que vendem produtos da galera do Hip Hop²⁹. Neste dia, não havia um prêmio, mas os mesmos grupos identificados na Ceilândia estavam presentes para dançar, desta vez, em um modo individual de apresentação. Embora o sentimento de rivalidade estivesse presente em menor grau, dado que não havia o prêmio, o caráter de disputa e todas as etapas e regras do ritual da batalha estavam claramente presentes: hierarquia, ordem, presença de várias gerações de *b-boys*, a música intermitente, o progressivo vibrar e envolvimento com o que acontecia na roda. A particularidade neste caso está no fato de que o espaço, público e de passagem, era heterogêneo, composto também por curiosos que aos poucos se envolviam, torcendo, gritando, batendo palmas, tornando a roda e os rchas que nela aconteciam mais que um momento do grupo, mas um momento de se mostrar para um *outro*. O evento, neste dia, se iniciou por volta de 14 horas e se estendeu até o início da noite.

²⁸ 06 de agosto de 2005.

²⁹ Lojas específicas de cds, roupas, e equipamentos para a prática do *skate*.

Tambiah articula ritual e cosmologia, focalizando duas dimensões do ritual: um padrão interno, mas também ser parte de um padrão da cultura ou de uma parte dela (Tambiah, 1985:144). Sendo um sistema de comunicação simbólica constituído de formalidade (convenções), estereótipos (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição), possibilita aos seus participantes a experiência intensa, comunicando a cosmologia e interferindo nela simultaneamente. Como apontei no relato acerca do campo, a estrutura do ritual é rígida no que diz respeito à “etiqueta” a ser seguida durante a performance do conflito: provocação, disputa, e posterior saudação para selar o fim do conflito. Por outro lado, se todo ritual é único, porque contextual e porque atualizado na experiência, tão importantes quanto a obediência das regras formais que lhe dão forma, são a transmissão dos saberes e a produção de identidades. Este ritual operaria, assim, organizando o aprendizado de *mistérios* e *identidades* (Tambiah, 1985:139).

A música e a dança são mídias capazes de produzir estados mentais diversos daqueles experimentados no cotidiano (Tambiah, 1985:122). Neste sentido, a batalha de break, enquanto prática experimentada através de música rítmica e dança intermitentes, em uma festa (o coletivo, o lúdico), pode ser considerada um instrumento de produção destes estados mentais. Tais estados geram o que se chama liminaridade, ou seja, estados do ser em que as identidades estão confusas, em que a compreensão de si está suspensa. No presente caso, a suspensão (e suspeição) de uma identidade determinada (negativa) se articula com o destaque de uma outra identidade (um negro positivado), desejada pelo indivíduo e pelo grupo. Tem-se, assim, um rito qualificado por DaMatta (1985) como de inversão: inverte-se a ordem estrutural da sociedade dominante (ao colocar sujeitos localizados em posições negativas do sistema em uma posição superior), ao mesmo tempo em que se questiona esta ordem – está-se dando clareza à uma mensagem social dominante, a saber, a estrutura desigual da sociedade brasileira (tanto no que se refere às relações de classe, como às de raça).

A centralidade no conflito performático, ou seja, ritual, possibilita a estes sujeitos um enfrentamento positivo frente à vida da cidade. Diversos autores (Abramovay, 2004; Dayrell, 2001; Gomes da Cunha, 2002; Herschmann, 1997, 2000; Silva, 1998; Vianna, 1988) analisaram a questão da violência entre jovens pobres, expostos ao tráfico, a uma polícia opressora e a outras formas de segregação “indireta”, decorrentes da estrutura desigual da sociedade. Magalhães (2003) demonstra a

importância do break para os b-boys no sentido de poderem vivenciar a juventude com prazer, sem ligar-se a esferas de violência organizadas. Neste sentido, a construção das identidades individuais e do grupo consubstanciam-se na *dramatização da violência* enquanto forma de lembrar outros tempos – em que literalmente se matavam – reconhecendo-se como iguais e elegendo outro foco para a oposição – a sociedade e seus mecanismos, também violentos, de “exclusão”. A *batalha de break* enquanto um ritual cria o *lugar* em que categorias são produzidas e reafirmadas. Para o cotidiano, os saberes dali retirados são levados na memória e na inscrição corporal, tornando-o um contexto inteligível e mesmo suportável.

6. Conclusão: construindo uma antropologia dos “novos” grupos negros urbanos

Trazer os estudos de etnicidade, territorialidade e ritos para a análise das práticas juvenis observadas no espaço urbano foi o desafio proposto por este pequeno artigo.

Espero ter demonstrado como através do Movimento Hip Hop uma juventude particular constrói e atualiza um tipo de identidade que tem na negritude e na territorialidade suas referências. Os territórios – fixos (moradia), móveis (festas, espaço público) ou míticos (memória), são assim elaborados e (re) significados ritualmente, produzindo inteligibilidade e sentimentos de pertença componentes desta identidade.

“É uma luta. É uma luta porque você tem adversários, né?! Tem contra o que bater. É uma filosofia de vida, porque se você não acreditar naquilo mesmo, você não corre atrás. Você tem que acreditar que tem força.” (Áurea, MC do grupo Dejavu).

Referências Bibliográficas

- ABRAMOVAY, Miriam (et al). Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Identidade e etnia. Ed. Brasiliense, 1985.
- CALAZANS, Gabriela. “Cultura adolescente e saúde: perspectivas para investigação”. In: Oliveira, M.C. (org) *Cultura, Adolescência, Saúde: Argentina, Brasil, México*. Campinas: Consórcio de Programas em Saúde Reprodutiva e Sexualidade na América Latina (CEDES/COLMEX/NEPO-UNICAMP), 1999.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Antropologia do Brasil: mito, história e etnicidade. Ed. Brasiliense, 1986.
- CASTRO, Mary Garcia & ABRAMOVAY, Miriam. “Cultura, identidades e cidadania: experiências com adolescentes em situação de risco”. In: *Jovens Acontecendo na Trilha das Políticas Públicas*, vol.2. CNPD, 1998.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAYRELL, Juarez Tarcísio. A musica entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte. São Paulo, SP. Tese de Doutorado, 2001.
- GOHN, Maria da Glória. Teorias dos Movimentos Sociais: Paradigmas Clássicos e Contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- GOMES DA CUNHA, Olívia Maria. “*Depois da festa: movimentos negros e “políticas de identidade” no Brasil*”. In: *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*, Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar, organizadores. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- _____. “*Bonde do Mal: Notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca*”. In: *Raça como retórica: a construção da diferença*. Cláudia Barcellos Rezende e Yvonne Maggie, organizadoras. Ed. Civilização Brasileira, 2002.
- HANNERZ, Ulf. “*Fluxos, Fronteiras e Híbridos: palavras-chave da Antropologia Transnacional*”. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol. 3, nº 1, 1997.
- HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- _____. (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LEITE, Ilka Boaventura. “*Território negro em área rural e urbana: algumas questões*”. In: *Textos e Debates*. Florianópolis, NUER/UFSC, ano 1, nº 2, 1991.

LIMA, Fabiano de Sousa. “Educação, trabalho e violência: expectativas e sonhos dos jovens”. In: *Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais*, 4 a 8 de novembro de 2002.

LITTLE, Paul E. Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil- por uma antropologia da territorialidade. Trabalho apresentado na 23^a Reunião Brasileira de Antropologia, Gramado-RS, 2002.

MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

MAGALHÃES, Dabriane de Queiroz. O Hip Hop sob a ótica dos breakers: movimento, cultura e identidade no Distrito Federal. Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da UNB, 2003.

MADEIRA, Felícia R. & Eliana Monteiro Rodrigues. “Recado dos Jovens: mais qualificação”. In: *Jovens Acontecendo na Trilha das Políticas Públicas*, vol.2. CNPD, 1998.

MENDONÇA, Cleonice Pitangui. “Negro: cidadão brasileiro”. In: *Dinâmicas multiculturais, novas faces, outros olhares*. Vol. 2. Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996.

O’ DWYER, Eliane Cantarino. *Remanescentes de Quilombos na Fronteira Amazônica: A etnicidade como instrumento de luta pela terra*. Departamento de Antropologia/ICHF-UFF. 1993.

_____. (org.). *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. ABA e FGV Editora. 1995.

PEIRANO, Mariza. (org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/ UFRJ, 2002.

POUTIGNAT, Philippe. *Teorias da Etnicidade. Seguindo de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth/Philippe Poutgnat, Jocelyne Streiff-Fenart*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

REZENDE, Cláudia Barcellos, e MAGGIE, Yvonne. “Raça como retórica: a construção da diferença”. In: *Raça como retórica: a construção da diferença*. Cláudia Barcellos Rezende e Yvonne Maggie, organizadoras. Ed. Civilização Brasileira, 2002.

ROSE, Tricia. *Black Noise*. Wesleyan University Press – Publish by University Press of New England, Hanover. 1994.

RUA, Maria das Graças. “As políticas públicas e a juventude dos anos 90”. In: *Jovens Acontecendo na Trilha das Políticas Públicas*, vol.2. CNPD, 1998.

SABOIA, Ana Lucia. “Situação educacional dos jovens”. In: *Jovens Acontecendo na Trilha das Políticas Públicas*, vol.2. CNPD, 1998.

SEGATO, Rita. *Série Antropologia – UNB*. 372. Raça é signo. 2005.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese de doutorado. UNICAMP, 1998.

SHERIFF, Robin E. “*Como os senhores chamavam seus escravos: discursos sobre cor, raça e racismo num morro carioca*”. In: *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rezende, Cláudia Barcellos, e Maggie, Yvonne, organizadoras. Ed. Civilização Brasileira, 2002.

TAMBIAH. Stanley Jeyaraja. “*A Performative Approach to Ritual*”. In: *Culture, Thought and Social: an Anthropological Perspective*. Action. Harvard University Press, 1985.

TURNER, Victor. “*Liminality and Communitas*”. In: *The Ritual Process*. University of Chicago: Routledge & Kegan Paul London. 1969.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Ed. Jorge Zahar, 1988.

ZENI, Bruno. *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*. Revista Estudos Avançados. Vol.18 nº50 São Paulo, 2004.

ZIGONI, Carmela. *Hip Hop em Processo: identidade, negritude e transformação social*. Monografia apresentada ao Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMG. 2004.