

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Flávia Goodwin Gomes

Ritmo e Poesia nos Duelos da Vida: *Levante Denunciante, Ritmo Dançante e Educação Participante: Improvisações Etnográficas acerca da cultura Hip Hop e da Performance do Duelo de Mc's.*

Belo Horizonte

2015

Flávia Goodwin Gomes

Ritmo e Poesia nos Duelos da Vida: *Levante Denunciante, Ritmo Dançante e Educação*

Participante: Improvisações Etnográficas acerca da cultura Hip Hop e da Performance do Duelo de Mc's.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do grau de Mestre em Antropologia.

Linha de Pesquisa: Antropologia Social.

Orientador: Professor Doutor Leonardo Hipólito Genaro Fígoli.

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

2015

306

G633r Gomes, Flávia Goodwin

2015 Ritmo e poesia nos duelos da vida [manuscrito] :
levante denunciante, ritmo dançante e educação
participante : improvisações etnográficas acerca da cultura
Hip Hop e da performance do duelo de Mc's / Luciana
Pereira Pimenta. - 2015

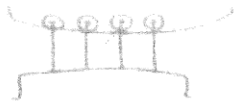
249 f.

Orientador: Leonardo Hipólito Genaro Figoli.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. Antropologia – Teses. 2. Etnologia - Teses. 3. Cultura
popular – Teses. 4. Hip-Hop (Cultura popular jovem). I.
Figoli, Leonardo Hipólito Genaro. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.
Título.



PPGAN.UFMG

DECLARAÇÃO

DECLARAMOS para os devidos fins, que Flávia Goodwin Gomes defendeu e foi aprovada em sua dissertação de Mestrado intitulada *"RITMO E POESIA NOS DUELOS DA VIDA: levante denunciante, ritmo dançante e educação participante – Improvisações etnográficas acerca da cultura Hip Hop e da performance do Duelo de Mc's"*, no dia 10 de junho de 2015, na sala da Congregação - 1º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.


Prof. Dr. Leonardo Hipólito Genaro Fígoli
(Orientador)



PPGAN.UFMG

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado EM ANtROPOLOGIA DE FLÁVIA GOODWIN GOMES (Nº DE MATRÍCULA: 2013664022)

Aos 10 (dez) dias do mês de junho de 2015 (dois mil e quinze), reuniu-se na sala da Congregação – 1º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada: *“RITMO E POESIA NOS DUELOS DA VIDA: levante denunciante, ritmo dançante e educação participante – Improvisações etnográficas acerca da cultura Hip Hop e da performance do Duelo de Mc’s”*, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia, Área de Concentração: Antropologia Social - Linha de Pesquisa: Antropologia das Sociedades Complexas. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Leonardo Hipólito Genaro Fígoli – orientador (PPGAN-FAFICH/UFMG); Isabel Santana de Rose – (DAA-FAFICH/UFMG) e Rubens Alves da Silva (ECI/UFMG)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Leonardo Hipólito Genaro Fígoli, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à mestranda Flávia Goodwin Gomes, para apresentação de sua Dissertação. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença da mestranda e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Dissertação por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 10 de junho de 2015.


Prof. Dr. Leonardo Hipólito Genaro Fígoli
(Orientador)


Profa. Dra. Isabel Santana de Rose


Prof. Dr. Rubens Alves da Silva

Mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou uma pessoa de ter fome e da preocupação de viver melhor, quanto extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome.” (Antonin Artaud)¹

¹ Citação contida em um folheto de comemoração do dia nacional do circo e teatro, recebido em momento de campo, no Viaduto Santa Tereza.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, minha sustentação. Por sempre me motivar a seguir meu coração e por estar ao meu lado em todos os momentos.

Ao meu pai, por me mostrar o lado bom da vida. Por dividir sua criatividade e espontaneidade.

À minha família, seio onde me abrigo e onde aprendi a conviver justa e descontraidamente neste mundo.

Ao Caio, carinhoso e provocador, que muito me estimulou nos processos finais, me oferecendo coragem, amor e segurança.

Aos amigos, Luana, Gabriel, Pedro, Letícia, que estiveram presentes dando ânimo durante o longo processo de aprendizagem e feitiço deste trabalho.

E aos outros mais novos e eternos amigos, cativados nesse especial encontro do mestrado, meus enormes agradecimentos. À Florência, Ana, Lúnia, Raquel, Bárbara, Janaina, Isabel, Ramiro, Eduardo, Bruno, Francisco. Muito obrigada pelas trocas de carinho, conhecimento, inspiração, por todos os momentos, na sala de aula e fora dela, desde os cafés às caronas, onde pudemos dividir muitas ideias e sorrisos (que ficarão para sempre).

Aos professores, que iluminam nossos caminhos em direção ao conhecimento. E principalmente ao professor Leonardo Fígoli, cuja atenção e cuidado na orientação deste trabalho tornou possível o seu desenvolvimento e conclusão.

À Aninha, secretária do curso de Antropologia, que com delicadeza e cuidado atende todas as demandas dos alunos, professores, da universidade. Obrigada por sua colaboração.

Ao rap, que modificou de vez meu olhar sobre o mundo.

À rua, a escola da vida.

Ao hip hop, que ensina diariamente uma lição de coletividade, superação e união.

Ao Duelo de Mc's, movimento que representa a dinamicidade, a vibração e a potência marginal, viva e partilhada, da cultura hip hop no coração da cidade.

Ao mc's, mestres sem cerimônia, que cantam e encantam com suas performances de improvisação. Muito obrigada por fazerem pulsar esse movimento. Obrigada Simpson, Destro, Din, Monge, Pdr, Ozleo, Nil Rec, os precursores. Lucas, Kadu, Inti, PP, Vinição, Clara, e todos os outros mcs que inspiram e estimulam. Mas especialmente, Bárbara Sweet, Well, Fabrício Fbc, Vinicim, Thaik, com quem mais estreitei o diálogo, meus mais sinceros agradecimentos.

A todos, um salve!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
-----------------	---

1º ROUND

POESIA DA RUA.....	26
O QUE ACONTECE AQUI?.....	42
A MALANDRAGEM PROMETE RESISTIR.....	64
O DUELO EM AÇÃO.....	67
O DUELO EM PERFORM-AÇÃO.....	74

2º ROUND

<i>LEVANTE DENUNCIANTE</i>	86
----------------------------------	----

RAÍZES E ROTAS DO HIP HOP.....	86
--------------------------------	----

CULTURA MOVIMENTO.....	95
------------------------	----

EXPERIÊNCIA COLETIVA.....	96
---------------------------	----

CINCO ELEMENTOS.....	100
----------------------	-----

TORNANDO-SE LEVANTE DENUNCIANTE.....	104
--------------------------------------	-----

<i>RITMO DANÇANTE</i>	108
-----------------------------	-----

ASSOCIAÇÕES RIZOMÁTICAS E AS MISTURAS DO ATLÂNTICO NEGRO.....	108
---	-----

SONORIDADE RITMADA.....	113
-------------------------	-----

A DANÇA.....	119
--------------	-----

<i>EDUCAÇÃO PARTICIPANTE</i>	128
------------------------------------	-----

A PALAVRA ENUNCIADA.....	128
--------------------------	-----

NARR-AÇÃO.....	140
----------------	-----

APRENDIZAGEM PRÁTICA E PROCEDER.....	148
--------------------------------------	-----

POTENCIALIDADES DO RAP.....	160
-----------------------------	-----

3° ROUND

A PERFORMANCE DO DUELO DE MCS.....	169
MAS O QUE É PERFORMANCE?.....	179
A ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE.....	186
A ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE E O DUELO DE MCS.....	197
AS BATALHAS, A ANTICORDIALIDADE E A VIOLÊNCIA.....	218

NAÕ TEM 4° ROUND

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	240
--	------------

RESUMO

Versando sobre os duelos da vida essa pesquisa se propôs a desenvolver “*improvisações etnográficas*” do seio da Antropologia Social a respeito da partilha de performances e *narr-ações* que engendram novas formas de atuação política e inserção social de sujeitos à margem. A tessitura desta pesquisa teve como foco a promoção do encontro e da aprendizagem, estabelecidos por vias da experiência e da participação, *de dentro e de perto*. Assim, teve como mote o contato com a **cultura hip hop**, que consiste basicamente de uma manifestação coletiva da juventude urbana marginalizada. Um **movimento** que se revela a partir de expressões estético-políticas e intenções particulares, como a autoafirmação, a criticidade, o *proceder*, a *anticordialidade*. O contato etnográfico se estabeleceu a partir da vivência com o *Duelo de Mcs*, de onde emerge a modalidade do *freestyle*: rima improvisada em estilo livre. Tais performances são capazes de ensejar a aprendizagem prática, a partilha do sensível e instaurar momentos liminóides de conversão de sentidos e sentimentos comuns. Segundo essa concepção, o *hip hop*, observado através da performance das batalhas, possibilita a construção de nossa leitura, sustentada por um tripé onde **Educação Participante**, **Ritmo Dançante** e **Levante Denunciante** constituem metáforas acerca das principais características de produção desta cultura de rua.

Palavras-chave: Etnografia Urbana. Movimentos Populares. Performance. Hip hop.

ABSTRACT

Addressing life's duels, this research aims at developing “*ethnographic improvisations*” in the mist of Social Anthropology concerning the sharing of performances and *narrations* (*ou narr- actions*) that engender new ways of acting on political and social insertion of excluded individuals. The focus of this research was the promotion of the encounter and the learning, established through experience and participation, *from within and from nearby*. Therefore, the motto was the contact with the *hip hop culture*, which consists basically of a collective manifestation of the urban marginalized youth. A **movement** that reveals itself based on aesthetic-political expressions and private intentions, such as self assertion, criticality, *behavior* and *anti-cordiality*. The ethnographic contact was established from the experiencing of the *Duelo de Mcs*, from where emerges the *freestyle*: improvised rhymes in free style. Such performances are able to trigger practical learning, the sharing of the sensible and install liminoid moments of conversion of the senses and common feelings. According to this conception, *hip hop*, observed through the battle performances, allows the building of our reading, supported by a tripod where **Participant Education**, **Dancing Rhythm** and **Complainant Uprising** constitute metaphors about the main characteristics of the production of this street culture.

Key-words: Urban Ethnographic. Folk movement. Performance. Hip hop.

RITMO E POESIA NOS DUELOS DA VIDA: *LEVANTE DENUNCIANTE, RITMO DANÇANTE E EDUCAÇÃO PARTICIPANTE*: Improvisações Etnográficas acerca da cultura Hip Hop e da Performance do Duelo de Mc's.

“Eu quero que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês.”²

INTRODUÇÃO

“Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.”³

Desejo ver: os rios, as flores, as pessoas, as cidades. Ter a janela aberta. Porém, “um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse. (...) nunca é o que se vê quando se abre a janela.” É bem como uma terceira margem do rio de Guimarães Rosa, ou quando ele reconhece que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe pra gente é no meio da travessia.”⁴ E nesse sentido, ora, devo também reconhecer, que o mais importante neste processo de elaboração de pesquisa é exatamente o trajeto, a travessia. A possibilidade de abertura de janelas está justamente neste desenvolvimento relacional e processual de aprendizagem. O conhecimento nos atravessa. Depois de conhecer, não seremos os mesmos, como um rio nunca mais o será. Da mesma maneira, a travessia desta pesquisa transformou de vez minhas

² À *Palo Seco*. Canção de Belchior (1974).

³ Alberto Caeiro. Heterônimo de Fernando Pessoa. *Não basta abrir a janela*. In: “Poemas Inconjuntos”.

⁴ Guimarães Rosa em Grande Sertão: Veredas. (1956)

percepções e perspectivas, suscitando em muitos momentos aprendizagens e *improvisações*, também etnográficas.

Abrindo diversas janelas nesse caminho de confecção da pesquisa, durante o processo e devido à multiplicidade do tema em questão, orbitaram centenas de ideias e possibilidades de interpretação deste universo. Contudo, não havia desde o começo uma grande pergunta, hipótese ou problema de pesquisa. O intuito essencial era basicamente interpretar a cultura *hip hop* a partir da textualidade vívida e vivida pelo encontro proporcionado pelo movimento do Duelo de Mcs e através da observação de sua performance de batalhas de *freestyle*.

Quando tudo começou, havia uma única certeza. O que eu tinha em mãos, era um tema muito instigante e que merecia muito cuidado. Devido certamente, à minha posição enquanto pesquisadora, ao descrever uma cultura tão peculiar. Mas, mais do que isso, devido à minha longa história de proximidade com aquela cultura. E, ainda mais, conforme à intrínseca característica da cultura *hip hop*, a saber, o seu comprometimento e *proceder*⁵. E para além disso, devido ainda, ao delicado momento em que eu entro em cena para acompanhar aquele movimento. Sendo assim, eu deveria ter cuidado “quaduplicado” ao tomar decisões acerca desse tema, ou melhor, dessa cultura: o *hip hop*. E mais detidamente, com o movimento específico que acompanhei: O Duelo de Mcs.

Esse movimento agrega através da linguagem do *hip hop* uma espécie de ato de celebração e reivindicação, que é fruto da organização coletiva de jovens de Belo Horizonte. Utilizando espaços públicos, como a rua, a praça ou o baixio de um viaduto, lugares comuns da cidade, jovens passam a se reunir semanalmente e desenvolver encontros de música rap e batalhas de *freestyle* – que consistem em disputas de rimas ritmadas, feitas em formatos de duelos, a exemplo dos repentes tradicionais do nordeste brasileiro. Desde 2007 o movimento do Duelo de Mcs vem ganhando espaço e reconhecimento na cena cultural belorizontina e também a nível nacional. Promovendo diálogos junto ao poder público, assim como, junto aos crescentes espectadores que vivenciam esse movimento, ou ainda com a publicização em âmbito nacional, que acarreta inúmeros seguidores por meio da internet. Bem como, ainda, até a promoção de alianças com outros movimentos sociais e culturais, pois o Duelo de Mcs

⁵ Veremos adiante.

vem se expandindo e se consolidando, além de aglutinar em um mesmo cenário de atuação, partilha e representação vários movimentos.

Sendo assim, com todo o alento necessário, fui deslindando os caminhos por onde serpenteavam os ritmos daqueles repentes urbanos e daqueles improvisadores do cotidiano. Seja pelo alento no sentido de ânimo, coragem, vigor - necessários para enfrentar um duelo e o cotidiano rijo pela perspectiva dos mcs; bem como foi necessário para enfrentar uma pesquisa prolongada, em uma nova área acadêmica. Ou ainda, podemos ter o alento, significando fôlego. A respiração necessária para cantar, emanar a voz, articular as palavras, ressoar os pensamentos, tão exigida para os mcs em suas performances. Assim como, também o é na elaboração e defesa de uma perspectiva, como no caso desta pesquisa. É preciso ter fôlego e coragem.

A cultura *hip hop* é tenaz. Difícil debelar sua coesão. Traz arraigada uma característica que atua como uma força (viçosa e) viscosa, que adere os sujeitos em um processo formativo, identitário e ideológico, que contamina a consciência desses indivíduos.

“Toda ideologia cujo mote seja a transformação da sociedade é bem-vinda ao hip hop, desde que pregue a mudança, a “revolução”, como se sua grande exclamação fosse uma negativa: “Não queremos mais as coisas como estão!”” (PIMENTEL, 1999:107)

“Justiça e liberdade. A causa é legítima.”⁶

“(…) o estilo *rap* estimula o jovem a refletir sobre si mesmo, sobre seu lugar social, contribuindo para a resignificação das identidades do jovem pobre e negro. Ao mesmo tempo, ele cria uma forma própria de o jovem intervir na sociedade, por meio de suas práticas culturais. Mas não significa necessariamente que se coloque como uma forma de resistência ou mesmo como uma expressão política de oposição de classe. Prefiro ressaltar seu sentido formativo, detectado numa pedagogia que parece

⁶ Frase da música *Vida Loka*, dos Racionais Mc's – grupo brasileiro de rap com 20 anos de carreira – ícone dessa vertente para os *hip hoppers*.

gestar entre eles. Uma pedagogia das palavras emitida pelas letras, por meio da qual não pretendem impor uma compreensão da realidade, mas “fazer o cara pensar”, como nos disseram vários deles. Uma pedagogia na qual há respeito pela diversidade, quando propõe que o outro, na sua condição de indivíduo, pense por si mesmo e tire suas próprias conclusões. Essa postura é coerente com as relações que se estabelecem nos grupos, em que o coletivo não subsume o individual, o “nós” não abdica da condição do “eu”. (DAYRELL, 2002:133-4)

Através da resignificação de seu lugar, constroem-se identidades positivas criadas pelo sujeito marginal(izado), evidenciando suas potencialidades a partir de um enlace artístico, político e pedagógico. Justamente o que cirze aquela coesão que mencionei anteriormente. É por uma autogestão autônoma e libertária que o *hip hop* luta.

“O hip hop, que emerge nesse nosso fim de século tão desencantado, é um movimento que afirma a identidade do jovem de periferia, propõem a ação, o aperfeiçoamento, a expressão e o autodidatismo. Autêntica utopia em meio a uma aridez sem precedentes no espírito mundial, é capaz de aglutinar em torno de si dezenas, talvez centenas de milhares de jovens que se tratam por “manos”, deixando transparecer essa espécie de fé tênue que lhes traz a sensação de fraternidade.” (PIMENTEL, 1999:106)

Juarez Dayrell, que durante longos anos trabalhou em aliança com jovens atuantes do movimento *hip hop*, afirma que há ali: “Uma pedagogia na qual há respeito pela diversidade, quando propõe que o outro, na sua condição de indivíduo, pense por si mesmo e tire suas próprias conclusões”. Essa “frátria órfã”⁷ se protege entre si, pois se reconhece enquanto igual, e dessa forma, ensina um *proceder* para “sobreviver à selva de pedra” enquanto narra a suas experiências periféricas. Nestas narrativas performadas se “afirma a identidade do jovem de periferia, propõem a ação, o aperfeiçoamento, a expressão e o autodidatismo”. Apesar de não buscar um caminho único e não intencionar um “autoritarismo” de seu

⁷ KEHL, Maria Rita (s/d).

discurso, o *hip hop* atua como “um só caminho”⁸, no sentido de convergir a caminhada de diferentes sujeitos enquanto assume a postura de valorizar e aprofundar conhecimento e informação. Visando, como utopia, o respeito pela diversidade, os viventes da cultura *hip hop* e, principalmente os mcs, compartilham a missão de propagar informações acerca de sua realidade. E por isso, são reconhecidos entre eles como cronistas periféricos. Mensageiros. Mestres. Sem cerimônia, com um linguajar coloquial efusivamente carregado de gírias, expressam seu discurso. “Traficando informação”, o “mensageiro da verdade”, com a “trilha sonora do gueto”⁹ nos narra esta realidade invisível à cidade. Sua voz, suas verdades. Espalhando a palavra ritmada, reverberada pelo povo e para o povo.

“A função social do *rap*, além do entretenimento, está caracterizada por ele ser **porta-voz da periferia**. Ou seja, seus músicos atribuem a si próprios o papel de transmitirem carências, denúncias, necessidades, revoltas e informações. Assim, o que o MC busca, é fazer um discurso dentro do seu vocabulário acessível, com o **intuito de informar e ampliar a consciência** da sociedade para a realidade em que vive.” (SOUZA, FIALHO & ARALDI, 2007: 21)

“Eu visto preto,
Por dentro e por fora,
Guerreiro,
Poeta entre o tempo e a memória,

Ora,
Nessa história,
Vejo o dólar,
E vários quilates,

Falo pro mano,
Que não morra, e também não mate,
O tic tac,
Não espera, veja o ponteiro,
Essa estrada é venenosa,
E cheia de morteiro,

⁸ “Sobreviver à selva de pedra” e “um só caminho”, se referem respectivamente, a excertos de músicas de Racionais Mc’s e Marechal.

⁹ Colocações nativas do universo *hip hop*. Se referem a trechos de músicas que se tornam gírias e jargões.

Pesadelo,
É um elogio,
Pra quem vive na guerra,
A paz
Nunca existiu,

No clima quente,
A minha gente soa frio,
Tinha um pretinho,
Seu caderno era um fuzil,

Crime, futebol, música, *caralho*,
Eu também, não consegui fugir disso ai,
Eu sou mais um,
Forest Gump é mato,
Eu prefiro contar uma história real,

Vou contar a minha...

Daria um filme,
Uma negra,
E uma criança nos braços,
Solitária na floresta,
De concreto e aço,

Veja,
Olha outra vez,
O rosto na multidão,
A multidão é um monstro,
Sem rosto e coração,

(...)
Família brasileira,
Dois contra o mundo,
Mãe solteira,
De um promissor,
Vagabundo,

Luz, câmera e ação,
Gravando a cena vai,
Um bastardo,
Mais um filho pardo,
Sem pai,

(...)
Seu jogo é sujo,

E eu não me encaixo,
Eu sou problema de montão,
De carnaval a carnaval,
Eu vim da selva,
Sou leão,
Sou demais pro seu quintal,

Problema com escola,
Eu tenho mil, mil fita,
Inacreditável, mas seu filho me imita,
No meio de vocês,
Ele é o mais esperto,
Ginga e fala gíria,
Gíria não dialeto,

Esse não é mais seu,
Subiu,
Entrei pelo seu rádio,
Tomei,
Cê nem viu,
Nóis é isso, aquilo,

O que?
Se não dizia?
Seu filho quer ser preto?
Rá!
Que ironia,
(...)
Sente o negro drama,
Vai, tenta ser feliz,

Hey bacana,
Quem te fez tão bom assim,
O que se deu,
O que se faz,
O que se fez por mim,

Eu recebi seu tic,
Quer dizer, kit,
De esgoto a céu aberto,
E parede madeirite,

De vergonha eu não morri,
To firmão,
Eis-me aqui,

(...)
Eu sou o mano

Homem duro,
Do gueto, Brown,
(...)
Aquele loco,
Que não pode errar,
Aquele que você odeia,
Ama nesse instante,
Pele parda,
Ouço funk,

E de onde vem
Os diamante?
Da lama,
(...)
Negro drama,
(...)
Eu quero é mais
Eu quero é ter sua alma
Aí, o rap fez eu ser o que sou

(...)
Aí, você saí do gueto,
Mas o gueto nunca saí de você, morou irmão?
(...)

É desse jeito que você vive
É o negro drama
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama
(...)
Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé,
Vagabundo nato!¹⁰

Através desta música: *Negro Drama*, podemos compreender, por exemplo, porque os mcs ocupam um lugar dialógico com a sua comunidade e com seus “manos” como aquilo que Maria Rita Kehl¹¹ denominou de “frátrias órfãs”. Dialogando com seus irmãos periféricos, o mc atua como este porta-voz da periferia, agindo na consciência dos ouvintes. Como na verdadeira narrativa benjaminiana, através de um comprometimento com a transformação, narra-se uma experiência compartilhável, endereçada e de sentido comum. Onde a

¹⁰ Trecho da música Negro Drama, do grupo Racionais Mc's.

¹¹ KELH, Maria Rita (s/d).

informação se enraíza na vida, daí sua eficiência e caráter utilitário. Ao discorrer sobre os usos e sentidos da noção de negritude, Kabengele Munanga, afirma: “Pelo uso da palavra e do gesto, o homem pretende apropriar-se de uma parte importante da força que irriga o universo para suas próprias finalidades ou para fins sociais. Essas palavras são eficazes porque carregam energias”. Dispensando energia em forma de poesia ritmada, o rap desvela uma realidade específica das periferias, trazendo diferentes facetas desse universo. É dessa forma, que o mc se coloca como um narrador, um cronista, um professor. “Falo pro mano que não morra e também não mate”. A partir de intercâmbios de experiências e informações o *hip hop* conduz um processo de reforço de posicionamentos e conscientização, que tem por intuito remarcar lugares político-sociais e identitários. “O rap fez eu ser o que sou”. O discurso horizontal do mc abraça os “manos” das periferias, transformando-as em frátrias comuns, onde “periferia é periferia em qualquer lugar” e onde há a (re)existência deste. “Renascendo das cinzas”. Agora, ressignificado, segundo uma ótica própria e, propagado da mesma forma. “Firme e forte, guerreiro de fé”. O rapper constitui assim, um elo de explicitação de uma realidade e suas alegrias e agruras, escancaradas através de manifestações artísticas que compõem um retrato sociopolítico contemporâneo bastante dinâmico e complexificado. Como vimos na letra dos Racionais MC’s quando relatam um olhar sobre a cidade, essa “selva de concreto e aço” trilhada nas periferias em uma “estrada venenosa”, onde estão presentes o racismo, a violência, o “crime, futebol, a música”. Dentre tantos outros relatos poéticos desses “guerreiros de fé”. Por esse meio:

“Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico Negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a tem produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que tem produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.” (GILROY, 2001:161)

Dessa forma, a música instala um lugar para observação dos contextos sociopolíticos, simbólicos e culturais, retratando uma composição expressiva de elementos que se articulam e se sobrepõem. Além disso, mas nesse sentido, Juarez Dayrell nos aponta, de maneira

bastante clara e sucinta, aquele que foi um dos argumentos chave desta pesquisa. Afirmando: “ele [o rap] cria uma forma própria de o jovem intervir na sociedade, por meio de suas práticas culturais.” A produzindo e a reproduzindo dialeticamente. Pareceria óbvio, caso não fosse nossa sociedade tão intensamente desigual e contraditória. Neste caso, sendo os sujeitos tratados aqui, primordialmente, sujeitos periféricos, das mais das vezes, jovens, pobres e negros¹², *não podem* atingir, por seu lugar social subalterno, uma inserção legítima na produção cultural e intervenção legitimada na sociedade.

Contudo, o *rap* e o *hip hop*, transformando as possibilidades cristalizadas dos lugares marginais, engendram estímulos onde palpitam-se sentidos formativos de nova conduta e consciência, que enovelam estes indivíduos numa teia emaranhada de cultura, tornando-os capazes – ou, evidenciando esta capacidade - de transformarem-se determinadas ações e reconstruir significados. A partir desta prática, entrelaçada pelo que denominei nesta pesquisa de Educação Participante, o *hip hop* empodera a juventude evidenciando sua capacidade de atuação e reconstrução de sua própria realidade, seja em nível individual, ou ainda, mais notoriamente, no âmbito coletivo. Podemos observar também nos versos a seguir:

“Se tu lutas, tu conquistas.”

Não há limites para aquele que quer conquista,
Com pessimismo não achará saída,
Liberto e livre, ninguém aqui é incapaz,
Viver bem com a consciência

Plantando a semente da paz
Ajudar ao próximo mais do que você pode
Sei que és forte, corajoso, não mede esforços,
A força divina não vai lhe abandonar,
O despertar do amanhecer é um nova conquista

(...)

¹² Principal conjunto de características enquadrado na faixa de mortalidade por homicídio no Brasil. Pelos dados da Anistia Internacional no ano de 2012, dos 56.000 casos registrados de assassinatos no país, 30.000 casos correspondem à morte de jovens entre 15 e 29 anos, e, entre estes, 77% findou com a vida de negros. Cujos casos, apenas 8% estão sendo julgados. Aí percebe-se mais uma vez o lugar marginal(izado) desses subalternos.

Enquanto haver a vida haverá esperança,
 Carregue essa frase contigo desde sua infância,
 Sem cessar, sem parar, sem vacilar,
 Não se deixe afogar em mares de lágrimas,
 Na dor, na saudade, na solidão,
 E não é, e não é, constituição,
 O mais puro sentimento de um ser humano,
 Alma limpa purifica o espírito,
 Oh meu Deus me ajude neste intuito,
 De levar a esperança ao desiludido
 É difícil, mas não desisto,
 Com os pés no chão, passo a passo, e conquisto.
 Na garra, na luta, com braveza,
 Simples e humilde, um guerreiro, uma palavra,
 Que te alimenta mais que a refeição diária

(...)

Se tu lutas, tu Conquistas, a caminhada é difícil,
 Obtendo humildade, e não desânimo,
 Ganhando coragem, porque o medo é uma bobagem,
 Sai pra lá, sai pra lá negativismo,
 Porque aqui o lado é ativo e positivo,
 Se errou, volta do início,
 Sem ansiedade, desta vez criativo,
 E quando obter a prosperidade
 Não vá se esquecer da solidariedade,
 Porque riqueza partilhada é abençoada
 Segue, segue a vida,
 Prossiga, prossiga,

Se tu lutas, tu conquistas.”¹³

“Pois o rap ideológico não insiste apenas na união do estético e do cognitivo; ele igualmente salienta o fato de a funcionalidade prática poder fazer parte da significação e do valor artísticos.” (SHUSTERMAN, 1998:161)

Por esse caminho, através de estímulos, compartilhamento de experiências, incentivos explícitos e conselhos, a cultura *hip hop* e especialmente as letras de rap evidenciam o intuito por alcançar um sujeito consciente. Ou ainda, em busca de conscientiza-lo. É uma espécie de

¹³ Refrão de música homônima do grupo SNJ (Somos Nós a Justiça)

educação sentimental. Uma mensagem formativo-ideológica acerca da realidade periférica (mas não só) é propagada pelas ondas sonoras, e, alcança sobretudo a juventude. Na tessitura dessa cultura a narratividade, a oralidade, a gestualidade e a performatividade constituem as escrituras por onde se expressam essas mensagens e práticas.

“A linguagem oral está indissociavelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronuncia-la no decorrer de uma atividade ritual dada. (...) Esse processo de alçamento da palavra alia o som ao ritmo do corpo e do gesto, conjuga a música e a dança, sinestesticamente produzindo linguagem do grupo.” (MARTINS, 1997:146)

Através da música, da dança, do corpo e da representação se forja a linguagem deste grupo. Quer dizer, a linguagem da cultura *hip hop* se expressa também através de descentramentos, sinestesias, trajetórias intrincadas. Nesta pesquisa, nos aproximaremos deste universo através da descrição de seus interstícios, mas sobretudo, a partir da descrição da performance das batalhas de *freestyle* do Duelo de Mcs.

“Trata-se de produzir gramáticas que possam ser utilizadas num caminho emancipatório das comunidades postas à margem dos recursos do Estado ao qual estão legalmente atadas. Quando se discute hibridismo, não essencialismo, terceiro espaço, descolonização, etc., tudo pressupõe uma dimensão terapêutica da palavra argumentativa que incentive a auto-estima.” (CARVALHO, 2001: 139-40)

Buscamos assim, através da inserção de uma perspectiva híbrida, salientar o descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos, bem como apontar para a desconstrução de essencialismos. É o que Carvalho propõem que façamos, enquanto tratamos a palavra sob uma dimensão terapêutica em prol da afirmação e autoestima. Prerrogativas desta pesquisa que podemos observar em diferentes trabalhos a partir do contato com a teoria antropológica contemporânea, o campo dos estudos pós-coloniais e diaspóricos. E, além disso, entre outras

coisas, esta pesquisa teve como mote, ressaltar a potência imanente à multiplicidade e a diferença. Perseguindo um sentido dialógico e relacional em busca de conhecimento.

“Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorcia-la do que acontece – do que, nessa ocasião ou naquele lugar, pessoas específicas dizem, o que é feito a elas, a partir de todo vasto negócio do mundo – é divorcia-la das suas aplicações e torna-la vazia.” (GEERTZ, 1989:28)

Assim sendo, procuro localizar minha interpretação antropológica acerca da produção relacional desta cultura, de forma que se façam marcadas as presenças e especificidades, de cada ocasião, lugar, papel; em consonância com a afirmação de Geertz: “o etnógrafo “inscreve” o discurso social”, em razão disso, assumindo este lugar enquanto etnógrafa, procurei descrever nesta pesquisa o discurso social: educativo, artístico e político da cultura *hip hop*. Para tanto, o tripé com o qual construo nesta pesquisa uma análise acerca dessa cultura, se deve exatamente à percepção, cada vez mais extrapolada, a se fazer mirar este universo diverso, de versos. A cada lançamento de olhar, uma poesia a mais, um aprofundamento nos sentidos. Rubem Alves, honroso educador, nos orienta em seu texto “A complicada arte de ver” sobre esta faculdade, que está para além da física óptica científica e perfeitamente elaborada no sistema ocular humano, mas sim, em sua capacidade de mirar o belo, o detalhe, o poético, o inusitado.

“Há muitas pessoas de visão perfeita que nada vêem. "Não é bastante não ser cego para ver as árvores e as flores. Não basta abrir a janela para ver os campos e os rios", escreveu Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. O ato de ver não é coisa natural. Precisa ser aprendido. Nietzsche sabia disso e afirmou que a primeira tarefa da educação é ensinar a ver. O zen-budismo concorda, e toda a sua espiritualidade é uma busca da experiência chamada "satori", a abertura do "terceiro olho". Não sei se Cummings se inspirava no zen-budismo, mas o fato é que escreveu: "Agora os

ouvidos dos meus ouvidos acordaram e agora os olhos dos meus olhos se abriram".

14

É com espanto que os poetas nos ensinam a olhar o mundo. Desde a Ode à Cebola de Pablo Neruda à Obra Édita de Alberto Caeiro. Ou quando Nietzsche, Rubem Alves e Roberto Cardoso, nos dizem sobre a necessidade imanente à educação de ensinar a ver. Ou ainda, seja quando os poetas da rima rítmica, como Sabotage, Mv Bill e Racionais nos contam através da poesia de seus olhos, e, pela sua própria voz, a experiência de ver o mundo, a periferia e o outro. E quando Cummings diz “now the ears of my ears awake and now the eyes of my eyes are opened”¹⁵. Afirmando que, assim como ocorreu no processo de nossa pesquisa, de forma rítmica e poética, se deixarmos-nos perceber, abriremos de fato nossos olhos e ouvidos. E posso dizer ainda mais, se tentarmos compreender, abriremos também nossas mentes e corações.

Para tentar instiga-los à essa abertura, para ver e sentir, seguiremos adiante. Com o intuito de produzir uma “descrição tensa”, capaz de gerar espanto, tensões, despertares, acerca da cultura *hip hop*, esta pesquisa desembaraça-se, de forma não linear, quase rizomática, por seus entrelaçamentos horizontais. Sem que ajam grandes questões a serem respondidas ou hipóteses a serem testadas empiricamente, esta pesquisa constitui um trabalho que tem como proposta - bebendo na fonte de seu “tema de pesquisa” - a troca de aprendizagens e perspectivas acerca da realidade sociocultural em que está submersa. Procurando evidenciar, dessa forma, as particularidades dessa cultura, como a sua busca por legitimação, por transformações identitárias e sociais, por reconstruções comunitárias de práticas e sentidos. O foco no diálogo e na possibilidade de elaboração de pontes e fluxos de saberes distintos, compreendem o mote principal desta composição acadêmica. A aprendizagem por via da vivência e da experiência que será destacada nesta pesquisa aponta para as potencialidades desta cultura em expansão.

Além disso, a intenção estabelecida aqui, passa por caminhos não convencionais ou ortodoxos de feitura da produção acadêmica. Não que lhe falte os cabimentos às

¹⁴ ALVES, Rubem. A complicada arte de ver. (2004).

¹⁵ "Agora os ouvidos dos meus ouvidos acordaram e agora os olhos dos meus olhos se abriram."

normatizações linguísticas ou científicas. Padronizações necessárias para os devidos fins, contudo, em nosso caso, não pertenceremos aos moldes de pesquisa normalmente desenvolvidos em nossas universidades, de caráter mais enrijecido, hermético e não criativo. Aqui, devido ao caráter, sobretudo relativista, da ciência antropológica, e poético da cultura *hip hop*, houve a possibilidade de criação com maior liberdade e deu-se assim a “improvisação etnográfica”.

A ideia de *improvisações etnográficas* nesta pesquisa entra em consonância com a abordagem de Roberto da Matta sobre o ofício do etnógrafo e a ideia de *Anthropological Blues*¹⁶, que se refere às intervenções que perpassam as tradições científicas durante acontecimentos dispostos no campo etnográfico, como aqueles ora reconhecidos como extraoficiais, como as emoções, os sentidos, os afetos, elementos não imprevisíveis aos métodos da Ciência com C maiúsculo. Como elementos que se desenvolvem nas relações com os interlocutores, com os eventos, as sensações. Assim, nesta pesquisa o uso dessa ideia estabelece uma ideia neste caminho, além de conformar uma alusão à própria prática nativa dos duelos de mc, onde as respostas às (narr)ações surgem conforme o contexto se desenrola. É a partir da ação que se dá a reação, ou seja, quando o mc é interpelado ele fornece ao outro a sua resposta. Dessa forma, a capacidade de improvisação é sobrevalorizada em nosso campo; nos palcos e na vida. Ora, sendo assim, também pode ser na produção da pesquisa, pois devemos nos encontrar e relacionar com os sujeitos e seus contextos, respondendo às inevitáveis necessidades de improvisação. O que o campo exige em suas inúmeras imprevisibilidades conduz o etnógrafo a esse proceder; a saber improvisar. Esta é uma das lições que podemos aprender com os mc's.

A seguir, ao longo desta dissertação, apresento-lhes quatro partes em que a estrutura da pesquisa foi exposta. Como mencionei, essa divisão é não linear e interdependente. Denominei nesta dissertação os capítulos conforme uma prática desenvolvida nas performances do Duelo de Mcs, onde as batalhas são divididas por rounds (assim como em uma luta de boxe). E há apenas a possibilidade de haverem três rounds. Sendo que, este terceiro, só pode ocorrer no caso de empate entre os dois primeiros. Ou seja, o terceiro round já é um momento decisivo, de aprofundamento e desempate. Nesta pesquisa, o

¹⁶ DA MATTA, Roberto (1978).

desenvolvimento das etapas segue, paulatinamente, em busca de descrições tensas e improvisações etnográficas, que almejam aproximar, através da descrição e da análise, a compreensão acerca da cultura *hip hop* e das performances dos duelos de mcs. E, com isso, fazer dialogar diferentes perspectivas e formas de estar no mundo. Veremos.

1º ROUND:

POESIA DA RUA

O QUE ACONTECE AQUI?

A MALANDRAGEM PROMETE RESISTIR

O DUELO EM AÇÃO

O DUELO EM PERFORM-AÇÃO



Duelo de MCs | Viaduto Santa Tereza | 19.04.13 | Foto: Pablo Bernardo/ Indie BH

POESIA DA RUA¹⁷

“Há nas metrópoles um mistério, um enovelamento de *dobras* que se formam entre o visível e invisível, entre exterior e o interior, entre o silêncio e o rumor das publicidades, entre o concreto e o abstrato, entre o sujeito e a paisagem. É no compasso dessa *mistura* entre *dentro* e *fora*, entre dimensões que se fundem e se amalgamam que a cidade tece seus mistérios.”¹⁸

O púlpito da pupila cintila. O viaduto brilha, menina dos olhos da noite. O palco. Repara, capta. Aprendiz do que essa rua diz. “Olhar, ouvir, escrever”¹⁹, é preciso sentir para crer. Estar no “olho da rua”²⁰. Debaixo do viaduto, “da ponte pra cá”²¹, as rimas e os errantes, aviso aos navegantes: não atropela o teu próximo²². É uma máxima. Uma brisa fresca me corta o rosto, caminho errática. É noite, sigo em direção ao baixo centro da cidade. As ruas já andam vazias, o escuro se mistura ao tom amarelado dos postes e das peles. As cores atropelam os ruídos e desnorteiam com a luminosidade o clima festivo da noite. A cidade se transmuta com o cair da luz, toda aquela efervescência da tarde de sexta-feira se apazigua. Para quem vê, distante, pelas janelas dos carros, uma quase monotonia. Abre-se espaço para outras sensações, outros usos e outros ritmos.

Poucos corpos cruzam o centro sob o ar noturno, o coração da cidade vê-se quase inóspito. Alguns não o frequentam por medo, outros pelo medo do medo, alguns poucos o possuem para si, outros tendem a habitar muito longe dali - sobra espaço para os ratos saírem de seus porões. Transformam-se as perspectivas e os transeuntes. Lugares se travestem e ganham novas significações. Sob o sol os lugares são uns, já debaixo da lua, o codinome da rua, revira

¹⁷ Referência a um blog belorizontino, veículo da internet homônimo, que agrega fotografias das pixações da cidade e outras localidades através de um olhar poético sobre a rua.

¹⁸ Diógenes & Oliveira, 2014:2.

¹⁹ Atividades do antropólogo segundo a perspectiva de Roberto Cardoso de Oliveira (1996).

²⁰ Stencil do artista Comum, perspectiva que me trouxe um insight quanto à potencialidade desse conceito sobre esse universo tão complexo que é a rua das grandes cidades e sobre os sujeitos que por ali vivenciam suas práticas cotidianas. Adiante esmiuçarei esse ponto novamente.

²¹ Da ponte pra cá – título de um rap dos Racionais Mc’s – o grupo nacional mais reconhecido e respeitado no circuito brasileiro.

²² Pixação vista no centro de Belo Horizonte.

e muda o ar. As regras são outras. Quem são os sujeitos que andam por esses lugares “abandonados? O que fazem ali? Quem dá as cartas? *O que acontece aqui?*

Enquanto caminho pelo centro, me vem percepções de tom árido, permeadas por odor de fritura, esgoto, cigarro. Perfumes, outdoors, mendigos, luzes, lanchonetes: estranhamentos. Um ar severo porém descontraído, tudo é paradoxal. Desde os errantes em mendicância aos carros de luxo. Passos e intenções variadas: pessoas bebem nos bares, crianças dormem nas marquises, os pontos de ônibus sempre tem gente. Vejo encontros amorosos, amigos sorridentes, trabalhadores indo e vindo. Geram-me intuições, sobreposições de sensações instauradas de dentro para fora e de fora para dentro. Esse é o mistério das metrópoles que a Glória enxerga nas dobras. A mistura amalgamada entre o silêncio e o rumor, entre interior e exterior. Há contaminação e contágio pelas ruas da cidade.

Assim, o contato atencioso com o mundo pode ser surpreendente. A antropologia nos incita a encarar e encontrar essa alteridade, quer seja entre culturas distantes, ou ainda no âmbito de nossa própria cidade. Podemos sempre ampliar o diálogo sobre as diferentes perspectivas de mundo(s). Sendo assim, isto é o que procurei com essa pesquisa. A partir do contato com uma alteridade urbana, busquei adentrar em um profundo e prolífico universo da cultura contemporânea com vistas a conhecer, trocar e crescer.

As vivências partilhadas no encontro etnográfico (que em nosso caso, se deu especialmente na rua) proporcionaram variadas experiências, que nos floresceram novas impressões, sensações e interações. Ademais, vale ressaltar que consideramos que a experiência é sempre relacional. E também é corporal, emocional, até mesmo sinestésica. No fazer antropológico é deveras relevante que nos atentemos para essas janelas da percepção, para que possamos elaborar concepções mais próximas da complexidade do *real*. Aciono, por esse meio, uma visada fenomenológica nessa sessão introdutória da pesquisa, por acreditar que esta pode nos auxiliar, juntamente com as demais perspectivas, abordagens e autores, na revisão reflexiva de nosso olhar *sobre*, mas, sobretudo, *com* o mundo. Além de caminhar no sentido de repensar certas categorias naturalizadas e certezas arraigadas. Mirando, dessa forma, o contato com novas perspectivas e horizontes *sobre, do, no, e, com*, o mundo. De forma a descentralizar os horizontes dialógicos e evitar essencialismos.

Ademais, o fato de nos reconhecermos, também, enquanto sujeitos híbridos, pautados por sensações; e, enquanto sistemas relacionais que sincronizam e sintetizam percepções e sentidos; ou ainda, ao pensarmos o próprio corpo como o instrumento de mediação das experiências, das trajetórias e consciências²³; antes mesmo de pensarmos-nos enquanto sujeitos de cultura, tal ideia, deve gerar uma conscientização tamanha, que veementemente pretenderá alterar de vez nossa postura diante da leitura antropológica, da interpretação científica e do trabalho de campo. O momento do campo é justamente onde abrimos as portas para uma interação relacional. Torna-se necessário, portanto, chamar a atenção também para a questão da relevância desta experiência corporal e emocional na pesquisa antropológica. Ou seja, faz-se necessário, resgatar a dimensão do vivido e do sensível, tanto no nível da subjetividade, do abstrato e do inefável, bem como, no processo de feitura do próprio trabalho de descrição e interpretação deste conteúdo.

“Coerente com essa concepção, Espinosa (1957) concebe o sujeito como um grau de potência em expansão a qual corresponde um certo poder de ser afetado. E o que é importante destacar, **o sujeito é uma potencialidade em ato**, cuja realização se dá, exclusivamente, nos **encontros (experiências)**, pois o homem não é causa de si, ao contrário, **é da natureza do corpo e da alma ser afetado e afetar**. Os encontros, constituem, portanto, o que se pode chamar de intersubjetividade corporal.” (SAWAIA, 2006:86)

Desde este lugar, partindo da perspectiva fenomenológica, é preciso afirmar e reiterar aqui, que o corpo é reconhecido como um agente de ação que constrói ambientes²⁴. Ou seja, podemos entender assim, que o mundo está em constante construção de acordo com as relações e composições vividas que hão de tecer ambientes continuamente a partir desta intersubjetividade corporal. *O sujeito é uma potencialidade em ato*. É pela ação do corpo através do espaço e do tempo, que as trajetórias e as experiências materializam-se em um corpus relacional capaz de criar e modificar o mundo. O lugar do corpo em nossa pesquisa, dessa forma, é como um agente de (transform)ação e construção de ambientes. Devemos

²³ MERLEAU-PONTY(1999)

²⁴ INGOLD (2012)

atentarmos para este ponto, onde encontram-se os corpos e experiências do pesquisador e do pesquisado. Bem como, dá-se a necessidade de ratificar que, os corpos desses sujeitos, independentemente de seu lugar, ou ainda, conforme mesmo este lugar, produzem e produzirão diferentes ações e modificações.

É neste sentido que cessando de enxergar o mundo como um ambiente externo, um meio exterior ao sujeito, mas, ativando uma visão onde é incorporando o espaço que se constitui o mundo - transformando os lugares, dessa vez, seguindo seus próprios desejos - que jovens agentes sociais, através de um *movimento*, e, em relação com outros sujeitos, construíram mútua e dialeticamente um lugar ressignificado junto ao Viaduto Santa Tereza, a partir da vivência continuada do Duelo de Mc's. Fazendo crescer novas teias de significação e apropriação, a juventude mobilizada e organizada em torno da cultura *hip hop* e das batalhas de *freestyle*, promoveu um esforço pela concretização de sonhos outros e pela construção de novas possibilidades de partilhar a cidade. Além disso, como vimos, é também através do, e pelo corpo, que se constroem esses ambientes e interações que busco descrever: a performance do Duelo de Mcs.

Por ora, para dar continuidade ao enredo inicial, partiremos para a revisitação narrativa daquela experiência noturna, errante, enquanto flanávamos pelas ruas da cidade, com vistas a alcançar nosso destino. Finalizando nossa trajetória, no sentido do baixo centro de Belo Horizonte, caminhamos ao encontro do Viaduto Santa Tereza, abrigo do movimento do Duelo de Mcs. Por todo o mundo, a rua é o palco da cultura *hip hop*, ela é o *locus* principal de suas manifestações. Aqui não é diferente. A cultura *hip hop* está na rua. Assim, possibilita-se, desde já, ser uma manifestação mais democrática, pois está aberta e, assim se pretende. Inclusive, ideologicamente, admitindo ou pretendendo assumir a sua diversidade. O real interesse do movimento *hip hop* e da cultura de sua juventude - sedenta por encontro, compartilhamento e aprendizagem -, consiste em estar de fato nas ruas, atuando, ocupando o que lhes é comum e de direito; se apropriando dessas áreas opacas²⁵ o *hip hop* deseja ressignifica-la através da vivência compartilhada.

²⁵ Expressão cunhada por Milton Santos para designar áreas opacas e luminosas dos espaços urbanos, como aquelas que catalisam diferentes usos e intenções gerando consequências distintas para esses espaços e seus agentes.

Por cerca de sete anos, nas noites de sexta-feira, debaixo de um viaduto da região central de Belo Horizonte, possibilitou-se o compartilhamento de uma experiência relacional, comum, artística e política, que modificou de vez o uso daquele espaço. Usualmente, representamos e reconhecemos um viaduto enquanto um espaço da ordem do transporte urbano e, seus baixios são sempre assumidos como lugares estigmatizados pelo abandono e estereotipados como espaços marginais e perigosos. Todavia, o viaduto em questão tem sido objeto de uma ressignificação particular.

Através das relações travadas, que são sempre únicas e irreproduzíveis, esse lugar fez e faz crescer suas particularidades: “*O viaduto mais cultural do Brasil*”²⁶. Com características diferenciais que o mesmo traz desde sua construção em 1929. Localizado precisamente no núcleo cardíaco de Belo Horizonte, este é reconhecido como um marco histórico e patrimônio municipal, ao lado do conjunto arquitetônico da Estação Central. O Viaduto Santa Tereza, - espaço que em meados do século XX era elogiado como uma estrutura inovadora, a primeira construção de concreto armado no Brasil, se localizava ao lado da Estação Central: porta de chegada e partida da cidade, e, sendo também vizinho do Parque Municipal Renée Giannetti: este também um projeto urbano moderno; - esteve, tempos mais tarde, com seu baixio, em “desuso”²⁷ e esquecimento, conforme os fluxos dinâmicos, os jogos de poder e os contextos possibilitados pelos diferentes agentes sociais e os grupos hegemônicos se desenrolaram. Assim como ocorre com outras localidades. Como nas periferias, de onde vem a maioria dos jovens que participam do movimento *hip hop* e do Duelo de MC’s. Contudo, apesar da ignorância do poder público, a falta de interesse em relação àquele espaço cessou quando um grupo de jovens passou a ocupar e viver aquele lugar semanalmente. Com intuito de se encontrar, se divertir, compartilhar expressões e experiências, mas, sobretudo, para batalhar nos duelos de improviso de *rap*.

Promovendo, dessa forma, através dos encontros e das celebrações, fizeram crescer uma nova significação, uma nova forma de viver aquele lugar. Ao romper com a visão do espaço

²⁶ Expressão comumente propagada nos duelos no Viaduto Santa Tereza.

²⁷ É necessário deixar claro que, a ideia de desuso trazida aqui, não pretende fazer referência a uma colocação contrária à existência de usos e apropriação anteriores daquele espaço. De fato, pessoas em situação de rua já habitam há algum tempo, este e outros viadutos de forma itinerante. Por isso é preciso ratificar que a imagem de ausência do uso, desenhada aqui, não exclui outras possibilidades de vínculos.

como um elemento externo e invariável, construíram identificações e pertencimentos, fornecendo um sentido de interatividade e reconhecimento com o lugar através da música e da improvisação. Improvisação que se faz inerente a seu cotidiano, bem como o é nas performances das batalhas e feitura das rimas. Ritmo e poesia nos duelos da vida.

Estamos prestes a desvendar esse encontro do ritmo e da poesia da cultura *hip hop*. Cruzando a Estação Central as sensações se intensificam. O som crescente, com sua batida pulsante, penetra os ouvidos. Faz pulsar também o corpo, acelerando o coração. Adrenalina. As batidas sonoras do grave penetram a carne, fazem involuntariamente o corpo dançar. Carne trêmula. Ser tomada por essa agitação é uma sensação forte, quase palpável, que se dá no contato com esse ritmo pesado, o *rap*, balanço poético que provem do *hip hop*. Enquanto caminho, através de meus olhos meu corpo recebe, em sincronia com a música, a estética visual das ruas, suas cores, os pixos, as letras nas paredes, os cartazes, lambe-lambes, os graffitis. Nestes muros algumas escrituras da cidade. Novos paradoxos. As ruas tem muito a dizer. Essa expressão estética, um tanto caótica que vislumbro, se funde com um drástico e seletivo abandono de certas zonas da cidade.

Em nossa trajetória em direção ao movimento do Duelo de Mcs enquanto nos aproximamos do viaduto, já estamos envoltos por uma presença densa de jovens. Geralmente esses encontros agregam grande público, envolvendo números próximos do intervalo de quinhentas a mil pessoas. Um calor emana dessa presença. Podemos observar uma energia distinta. Somos capazes de sentir uma vibração peculiar a nos contagiar. Ela parte da música, do lugar e das pessoas. Esses sujeitos são sobretudo jovens, na faixa etária de quinze a vinte cinco anos, moradores de diferentes áreas da cidade, que se reúnem naquele espaço central, com vistas a desenvolver o encontro, lazer, namoro, mas também, o uso de drogas, mas sobretudo, para realizar batalhas de rima improvisada – o *freestyle*.

A cada noite de Duelo de Mcs o Viaduto Santa Tereza é, portanto, reinventado, apropriado por diferentes perspectivas. Afinal, mesmo que os fins sejam os mesmos, os diferentes sujeitos chegam até eles de formas distintas. Da mesma forma, apesar de agregarem-se neste lugar as batalhas de *freestyle* e o duelo de mcs, ali ocorrem múltiplas interações. E seguindo esse caminho, onde a relação, enriquece a alteridade, a comunhão de sensações

proporcionadas pelo compartilhamento de uma estética cultural e das experiências de improvisação performática, da rima do *mc*, do *sample* do *dj*, do break do *bboy*, do *graffiti* do grafiteiro, engendra nos viventes e praticantes na cultura *hip hop*, emoções que vibram de uns para os outros²⁸. O caráter de improvisação das expressões performáticas do *hip hop*, principalmente das batalhas de dança ou de rima, produz um certo frisson nos *performers* e nos espectadores. Além disso, percebemos também, a possibilidade de gerar eventos liminóides como aqueles trabalhados por Victor Turner, que se repercutem através de um processo contagiante e compartilhado, relativo a um grupo específico, que se desenvolve normalmente à margem dos processos centrais e surgem como manifestações de crítica social, podendo ser revolucionário. Aprofundaremos a ideia liminóide no terceiro round.

Por enquanto, nesse instante performático do movimento do Duelo de Mcs o baixio é o púlpito. E nele há um círculo redondo central, arquibancadas e, além disso, um palco, também circular. A forma arredondada dinamiza a confluência de interações, circulações e demonstrações. A linha do trem está ali ao lado, como que sublinhando a circulação e o fluxo. Ademais há uma dinamicidade nas paredes, pilastras e escadas, mas o que se move são as possibilidades - é a intervenção dos atores que as transformam. Diferentes perspectivas habitam ali. Mas preciso dizer também que uma certa aridez reina naquela paisagem central - a cidade traz uma concretude densa, feito cimento e asfalto, além de um ritmo frenético, uma fétida desigualdade, feito esgoto, e uma intrépida opressão. Mas que são ressignificados a partir de um novo lugar, como lugares de contradição e portanto, marcadamente, sinônimos de resistência, por parte de uma voz subalternizada que ruge e faz sangrar os ouvidos.

O som extrapola as barreiras do concreto. O asfalto já não está mais tão quente, o clima flui pela noite e o viaduto é banhado por uma escuridão em contraste com as cores dos grafittis e das roupas, junto ao amarelo dos postes e das brasas. Debaixo do Viaduto Santa Tereza não é cinza como comumente são os viadutos, mas possui cores muito vivas, com diferentes formas, mensagens, letras, contornos e desenhos que expressam artística, política e esteticamente a relação dos jovens com o espaço urbano. Eles habitam e significam esses lugares através da espontaneidade de suas verdades e improvisações. “Fadado a ser, desde que se sabe”, “Respeite o duelo”, “Nós somos o Duelo de Mcs”, fotos de desaparecidos se

²⁸ Cada uma dessas performances e elementos do *hip hop* serão explicitados em minúcias mais à frente.

mesclam com cartazes anti copa, muitas cores e personagens se sobrepõem à outras camadas, frases estampadas nas paredes, “violentamente pacífico”, “só assim você me escuta”, “o viaduto é do povo e não de um gestor”, em meio a vários nomes “Goma”, “Rupestre Crew”, “Vato”, “Gago”, “Skap”, “Sub”; “Lts”.

A expressão visual é retroalimentada por um processo dinâmico de sobreposição e rotatividade. Além disso, cada sujeito pode trazer também, estampado junto a si, essa linguagem característica do *hip hop*: as camisas para este grupo normalmente representam um veículo de comunicação: “O hip hop salvou a minha vida”, “Rap é compromisso”, “Rap é cultura e a vida é magia”, “Família sempre pelo certo”, “Eu respeito o Duelo de Mes”, “Bronx 73”, “Fora Lacerda”, “Crédito, escravidão mais barata”, “Música de qualidade por 2 reais”, “O hip hop vive”, entre outras tantas que pude observar mas não caberia a descrição.

Todas essas informações estéticas e visuais podem nos dizer muito a respeito da identidade coletiva dos sujeitos viventes do *hip hop* e do *ethos* e do *proceder* daqueles grupos. Através dos gostos, das expressões, das distinções, das trajetórias, podemos extrair informações ocultadas. Da mesma forma, a dança, as roupas, os gestos, o ritmo, a aparência e a marca estética, enfim, toda a expressão corporal e as demais expressões, trazem consigo informações variadas, além de marcas dos intercâmbios do Atlântico Negro²⁹ e do lugar periférico do sujeito no mundo. As roupas notoriamente largas, com um ar desleixado, trazem uma marca de afirmação de um lugar marginal. A intencionalidade de visual é marca característica dos *rappers*, que procuram expressar sua identidade também através das vestimentas e estilo. Que podem produzir identificações positivas, ressignificadas pela luta e engajamento, pela valorização e exaltação desta estética em sua forma política. Como nos alerta Bourdieu, a conduta é também inscrita no corpo, dessa forma, a construção da identidade passa por esse universo. A aparência corporal simbolizada reflete também a dimensão da distinção. Assim, constituem-se os processos de identificações e construção das identidades, que se formam, individual e coletivamente, de maneira híbrida e perpétua³⁰.

²⁹ O “Atlântico Negro” é uma concepção forjada por Paul Gilroy (1993), onde toma-se como categoria heurística essa unidade interativa liberta de fronteiras. São dois lados entrelaçados pela figura do mar. Unidade possibilitadora de intercâmbios, misturas e relações rizomáticas. Discutiremos essa noção em seus pormenores em alguns outros momentos.

³⁰ HALL (2006).

É a partir da ação (e da improvisação) que os sujeitos interferem no mundo, e, são capazes assim, de transformar a realidade em que vivem. Sendo assim, o movimento do Duelo de Mc's feito pelos jovens, para os jovens, aberto, na rua, debaixo do viaduto, revela um processo bem sucedido de socialização horizontal. Capaz de transformar relações urbanas cristalizadas, naquela relação completamente peculiar que se compartilha nas performances do Duelo de Mc's, embaixo do Viaduto Santa Tereza. Tais apropriações reavivam este lugar, espaço público, central, subutilizado, onde hoje vivencia-se a partilha de uma cultura pulsante e onde transbordam potencialidades, sentimentos e experiências múltiplas. Sabemos que o engajamento coletivo de indivíduos é capaz de gerar significados múltiplos, permitindo assim, a existência de diferentes possibilidades de construção da vida e do real. O que quero dizer com isso, em outras palavras, é que a criação de um espaço horizontal, aberto, popular, disponível, representou na vivência cotidiana da juventude belorizontina uma importante conquista que deve ser exaltada. E que de fato, vem sendo capaz de transformar vidas e trajetórias. Já que promove uma dinamicidade e vivacidade dos sujeitos e da cena cultural local, além de fomentar outras tantas manifestações semelhantes.

Por ora, por aqui debaixo do viaduto em dia de Duelo, a juventude se espalha, exuberante. Bonés e tênis. Autoestima em cima. O estilo de rua escancara a hibridez. *Esportista, acadêmico, flautista, anêmico, skatista. Freestyleiro, feminista, pagodeiro, ativista. Noiado, boy, pixador, ladrão, trabalhador, patrão.* A beleza está na multiplicidade, a diferença é a única essência. Olho ao redor e sinto que sou mais uma na multidão, mas estou em comunhão. A cidade constringe e constrói nossos movimentos, mas ainda somos capazes de romper com os enquadramentos. Debaixo do viaduto, outras alternativas são efetivadas.

Escuto várias rodas de improviso, *beatbox*, risadas, conversas sobresaltadas. Ensinamentos correm de uns para os outros, dos mais variados. Aprendizagens em forma de rima ou lições para a vida. Seja na nova ou velha escola, o *rap* e a rua, empregam as melhores lições. Consciência e atitude - o *proceder*, defendem com rigor. Querem livrar suas mães da dor. Querem a posse do amor. Querem a igualdade da cor. Percebemos em seus discursos essas intenções. As rimas reivindicam e reiteram. A cada levada³¹ uma interpretação da realidade é possibilitada, uma crônica se desembaraça. O pensamento, partindo de quem emite sua voz, é

³¹ Ritmo, cadência e flow que são desenvolvidos em uma rima.

infinito; e alcança o pensamento, também infinito, de quem é tomado pelos ouvidos. A rima pronunciada no instante, espontânea, constitui, dessa forma, uma ideia improvisada, assim sendo, torna-se possivelmente infinita. Contudo, é empreendida por sujeitos e discursos que são sempre localizados, no tempo e no espaço, constituindo-se sempre como agentes específicos de uma cultura.³²

Debaixo do viaduto, em dia de duelo, não há espaço, espasmos de braços, abraços apertados. O som é potente, invade a mente. Mente e coração ritmados em poesia. A palavra expressa o pensamento e faz com que se compartilhe momentos exaltados. Novos planos. Encontros. Puxa, prende, solta, a fumaça escorre pelos dedos. A gíria escorrega pelas línguas. O pixo escala pelas paredes. A batida latente extrapola os ruídos. “*O cheiro é de pólvora, eu prefiro rosas*”³³.

Estando sinestesticamente aguçados, todos os sentidos são ativados quando nos permitimos perceber aquele espaço, o viaduto, em seu momento performático, o duelo. Entre gestos e gritos, sorrisos e ritmos, partilha e contágio, rimas e ensaios. Mãos para o alto com punho serrado, ou gestualmente agitadas, esplanadas para cima e para baixo. Centenas de mãos em movimento. Centenas de corações em movimento, conectados em um determinado momento. É a batalha em seu ato performático. Relação entre performers e espectadores. Improvisos geram risos. Grita “*how!*”. É arte nua e crua, instantânea. Exposta em processo. Compartilhada desde o pensamento fugidio e momentâneo até os atentos ouvidos dos juízes e do público.

A improvisação de uma batalha é duelo travado em via de mão dupla: consigo mesmo e contra o oponente. É tal como Geertz assume em suas “Notas sobre a briga de galos balinesa”, há a relação com um conceito platônico de ódio e violência. Mas além da crueldade intrínseca à eventos agonísticos, há uma disputa consigo mesmo, em nível formativo e cognitivo. Para além da marginalidade da linguagem do *hip hop* há uma concepção em busca de crescimento e conscientização. Contudo, em cima do palco o público quer ver sangue. Há um tom anticordial no discurso *hip hop*. E as justas contemporâneas de

³² Adiante explicitarei a concepção estabelecida na associação a qual interpelo o *hip hop* enquanto cultura.

³³ Trecho de música do Racionais Mc's.

freestyle revelam também essa necessidade de expressão do confronto. “*O que acontece aqui? Duelo de Mc’s!*”³⁴.

O combate se dá a partir de um duelo de rimas. Sob uma base ritmada de rap, os mcs sobem ao palco e competem uns com os outros, em duplas, dentro de um tempo delimitado por rounds de quarenta e cinco segundos. Há dois juízes que votam junto ao terceiro voto do público. Assim, há a possibilidade de haver três rounds. O terceiro round se desdobra em caso de empate nos dois primeiros. Os mcs improvisam suas rimas como mestres de cerimônia entrecortando versos perplexos. Repente de repente. R(a)pentistas em confronto. A cada round grita *how*, tamanha é a perplexidade diante de estrondosa criatividade. Reina aqui a agilidade, astúcia, malandragem, sagacidade, confiança e coragem. Eles buscam dicção e *flow*³⁵, correm atrás do *proceder*³⁶, afinal: “respeito é pra quem tem”³⁷. Eles querem *mandar a letra*, representar a quebrada, lançam um *salve* para o seu lugar, para os seus *manos* considerados. Querem merecer a *responça*, querem ganhar a batalha. Eles nos fazem arrepiar, sorrir, chorar. Mas os sorrisos se multiplicam a medida que a surpresa e a flecha certa da rima cravada sem perdão invadem a cena. A imprevisibilidade ronda essa performance. As trocas são inúmeras e as rimas infinitas. A performance é intensa, porém rápida e acelerada.

O formato é ritualístico, performatizado e performático, teatro de um duelo entre oponentes que lutam através da improvisação, da rima improvisada, o *freestyle* – estilo livre. A liberdade da mente canalizada pelo som. A palavra pronunciada. A espontaneidade do instante tornando-se rima, poesia ritmada. Discurso e mensagem. De “*Mensageiro da Verdade*” a “*Somos Nós a Justiça*”³⁸, os mcs querem mostrar a cara, pegar o microfone,

³⁴ Palavras de força enunciadas coletivamente que marcam o lugar desse movimento.

³⁵ Flow: levada rítmica e amarramento poético das frases e suas entonações dentro das batidas da música.

³⁶ Proceder: categoria nativa para uma postura comprometida de um “sujeito homem”, como alguém de atitude e respeito. Comprometimento normalmente exigido no interior dos participantes da cultura *Hip Hop* e no ambiente das ruas.

³⁷ “Respeito é pra quem tem” consiste em um título de música do rapper Sabotage, que é também espelho da ação do *proceder* que mencionamos acima.

³⁸ Grupos de rap: MV Bill (Mensageiro da Verdade) e SNJ (Somos Nós a Justiça).

entrar pelo seu rádio, lançar sua voz no *mundão*³⁹. A subalternidade quer romper as amarras, quebrar os silêncios, ecoar os seus gritos.

“O hip hop é muito agregador. O freestyle, tem um poder, esse poder de atrair a atenção. Cultura libertadora, democrática, apesar de ter suas prisões, é de empoderamento, do povo negro, do povo pobre, é autoestima, é aquele ambiente para além das realidades divulgadas nos jornais acerca do que é a periferia.” (Mc Bárbara Sweet)

Mas além disso, o improviso nas *batalhas* tem um gosto todo especial, ele torna o evento da performance ainda mais instigante e provocador. A improvisação torna ainda mais esse campo etnográfico uma possibilidade rica de análise. Fazendo com que todo esse movimento de contracultura e seu discurso, suas narrativas e expressões, constituam-se de forma essencialmente profícua. No sentido de fazer brotar diversas possibilidades de interpretação e abordagem, a partir das múltiplas contingências, elevadas a partir do gatilho da improvisação. Assim sendo, a questão relativa a essa conduta de espontaneidade e de inventividade improvisada, características da improvisação e das *batalhas de freestyle* (manifestação cultural compartilhada performaticamente), pode engendrar diversas possibilidades analíticas, já que instaura momentos espontâneos, criativos, inusitados, abruptos, possíveis de revelar diferentes aspectos a serem descritos e interpretados.

Assim, seguindo as potencialidades dessa cultura, movimento social, artístico e político, através da conscientização e mobilização da atuação destes sujeitos, reconhecidos aqui como atores sociais autônomos e engajados⁴⁰, formaram-se essas redes de relacionamento e ação. Construindo inúmeros resultados em torno da vivência do *hip hop* e de seus elementos. E é justamente a partir desse encontro possibilitado pela cultura *hip hop*, na rua, que tomo o movimento do Duelo de Mc's e, suas performances, como lócus privilegiado de desenvolvimento do campo etnográfico e de reflexão antropológica. Juntamente, é claro, a

³⁹ Utilização de categorias referentes à perspectiva do discurso do rap e da linguagem em gírias surgem aqui com destaque em itálico.

⁴⁰ Abordagem em consonância com a noção de *jovem como sujeito social* de Juarez Dayrell (2003).

uma abordagem mais ampla do cenário do movimento *hip hop* e do contexto do *rap* no Brasil e, mais brevemente, em seu lugar global.

Nossa compreensão é formada através de concepções de diferentes a(u)tores⁴¹ e abordagens que interpretam o mundo através de um olhar crítico e generoso, questionador e provocador. Contribuindo para o debate reflexivo sobre o tema de pesquisa, a partir de teorias amplamente profícuas. Busquei, na realização desta pesquisa, desenrolar leituras e apropriações de um vasto campo de estudos, sem restrições disciplinares. Através de diferentes ramos da antropologia e, como em uma cadeia rizomática, percorri noções e temas da antropologia da performance, da experiência, antropologia pós-colonial, antropologia pós-moderna. Bem como tentei me esquivar de fronteiras entre os caminhos que tangenciam questões da educação, da arte, da sociologia, dos estudos subalternos, entre outros ramos que serpenteiam, buscando romper, ou ao menos, não nos restringindo às fronteiras temáticas e disciplinares.

Esses estudos, acerca da performance e discursos sobre o corpo, a imagem, as identidades, podem tratar do ritual, do drama, da dança, assim como, do *hip hop* e do *freestyle*. Entendendo-os enquanto experiências comunitárias que reproduzem a cultura em práxis. Traçando, dessa forma, uma realidade estética e uma dimensão política da arte. Arte popular na contemporaneidade, o rap, para Richard Shusterman, seria como um exemplo de uma arte que se vive pragmaticamente. Deslocando os limites das conceitualizações artísticas formais e, se encontrando com as novas propostas do século XXI, onde as experiências de arte se trombam no fazer cotidiano. Nos processos normais da vida. Os mcs do Duelo revelam também esse liame. Daí também a importância da sociabilidade que ocorre nos espaços públicos. Vivenciados corriqueiramente, onde a arte se funde e confunde com a vida.

Certas contradições são iminentes à vida na cidade (pós)moderna e também o são nas ruas, sendo assim, o inesperado, o momentâneo, o incômodo, são aspectos diferentes que se oferecem pelos encontros de diferentes pessoas e perspectivas de mundo. A rua, experimentada através da cultura *hip hop* nos possibilita o resgate da experiência da diversidade. Buscamos através de um olhar antropológico e, segundo uma inspiração de

⁴¹ Atores do conhecimento, sejam como autores formais ou ainda atores sociais como os mcs.

improvisações etnográficas, conhecer, através da aproximação com o universo do *hip hop* e do movimento do Duelo de Mcs e sua performance de batalhas de *freestyle*, particularidades e regularidades acerca de comportamentos, estilos de vida e práticas artísticas e políticas de uma juventude da cidade de Belo Horizonte. Evidenciando certas experiências que se desdobram pelas ruas desta cidade - essa coexistência de diversos padrões culturais – possibilitando a construção de novas formas de estar e ocupar a cidade.

“E porque está se falando não da rua em si - mas de experiência da rua, então é possível também descobrir onde, em meio ao caos urbano, ela se refugiou – já não como espaço de circulação mas enquanto lugar e suporte de sociabilidade. Talvez se descubra, por exemplo, que para determinados grupos e faixas etárias e em determinados horários seja o espaço do shopping-center que ofereça a experiência da rua; para outros, recantos do centro como galerias e imediações de certas lojas é que constituem o local de encontro, troca e reconhecimento; na periferia, um salão de baile nos fins de semana, ou a padaria no final do dia são os pontos de aglutinação; às vezes, um espaço é hostil ou indiferente durante o dia, mas acolhedor à noite. E assim por diante.” (MAGNANI, Rua: símbolo e suporte da experiência urbana, s/d).

A experiência da rua através da Duelo de Mcs revela justamente esse lugar de ressignificação dos espaços. De produção de identificação e reconhecimento, pois torna-se mais que circulação, torna-se suporte de encontro e sociabilidade. É preciso demarcar essa apropriação enquanto um símbolo de representações sociais e práticas coletivas desta cultura. A capacidade de transformar a realidade é um ponto chave nessa concepção cultural.

“Eu sou guerreiro do rap
 E sempre em alta voltagem
 Um por um, Deus por nós, tô aqui de passagem
 Vida loka!
 Eu não tenho dom pra vítima
 Justiça e liberdade: a causa é legítima

Meu rap faz o cântico dos loucos e dos românticos
 Vou por um sorriso de criança, aonde for
 Pros parceiros, tenho a oferecer minha presença
 Talvez até confusa, mais real e intensa.”⁴²

Sem ter dom para vítima, o sujeito vivente da cultura *hip hop*, muitas das vezes um “vida loka”, luta por *justiça e liberdade*. A performance das batalhas de *freestyle*, como o Duelo de Mcs, estabelece também a noção de confronto, a partir de um jogo, de disputas, combates. Dessa forma, difamações, maledicências, agressões e sobressaltos são permitidos e até mesmo, muitas vezes louvados. Mas, para além dessa violência simbólica, dá-se também um jogo de brincadeiras, diálogos, ou mesmo, de momentos de reivindicações, mensagens, protestos. Marcados também, através do reflexo de sua batalha na vida - consigo mesmo, com o outro, com a realidade, com o mundo.

“**O rap transformou a minha vida** demais, porque o hip hop é um estilo de vida. Se me botar com trinta mulheres elas vão saber que eu sou do rap, eu posso estar vestida de princesa, de noiva com trinta mulheres e um cara vai olhar na minha cara e falar, essa mulher é do rap. Então assim, o rap transformou a minha vida mesmo. **Me ensinou a me portar**, a entrar e sair de qualquer lugar, a não ter medo dos outros, a não ser vítima, **não me sentir amedrontada** por uma pessoa da cor diferente da minha, não me sentir amedrontada por um policial. **O rap me instruiu** muito no meu cotidiano. **Como reagir, a entender que eu tenho valor**, é aquilo que eu falei: o hip hop é a **música de empoderamento do oprimido**. E não precisa ser protesto, porque alegria também é empoderamento. Pra mim foi isso, me fez enxergar o poder que eu tenho como pessoa, não só como mulher, como mãe, como pessoa mesmo.” (Mc Bárbara Sweet)

Formando o mc ao *transformar a sua vida*, o hip hop ensina a se “portar”, “não me sentir amedrontada” e instrui “como reagir, a entender que eu tenho valor”, sendo assim, fortalece e une, como uma ferramenta de apoderamento, os “guerreiros” marginais.

⁴² Vida Loka 1, música do Racionais Mc’s.

O formato duelístico também introduz uma “guerra” entre os *freestyleiros*, que muitas vezes já é habitual em suas vidas, como vimos. Fazendo com que encontrem uma maneira de derrotar o combatente, mas acima disso, as suas próprias dificuldades. É nesse sentido que também se expressa o seu intuito de vencer as batalhas cotidianas, de renascer no dia a dia, de sobreviver às estatísticas, à “realidade cruel”, à violência, enfim, à amargura cotidiana de um contexto periférico muitas vezes marcado pela contradição. Assim sendo, acredito que essas performances, muito entrelaçadas à cultura *hip hop*, podem ser capazes de projetar, difundir e programar diferentes narrativas, ideologias e identidades - evidenciadas pelos mcs em seu discurso improvisado, rítmico e poético.

“A vida não é o problema, é batalha, desafio. Cada obstáculo é uma lição, eu anuncio.” (A Vida é Desafio, Racionais Mc’s)

“Isso aqui é uma guerra” e “Sobrevivendo no Inferno”⁴³ são sínteses desse argumento. O duelo pode se constituir dessa forma, como mais uma das batalhas a serem superadas em suas vidas, ou ainda, segundo uma visão mais generosa, talvez, como a sua batalha modelo. Já que mostra-se capaz de transformar os caminhos a serem trilhados, construindo novas perspectivas. A rima improvisada exalta o ritmo e a poesia contidos nesses duelos cotidianos. E ajuda a trilhar novos planos.

⁴³ Títulos de música do Facção Central e dos Racionais Mc’s, respectivamente.

O QUE ACONTECE AQUI?

“O rap sempre esteve aqui”⁴⁴

“*O que acontece aqui? Duelo de Mc’s!*”⁴⁵ O Duelo de Mcs instaura novas possibilidades de estar e viver a cidade. Um espaço que se forja a partir de diferentes usos em torno da noção da partilha. O compartilhamento deste lugar enquanto um símbolo de apropriação e luta da juventude de Belo Horizonte representa o estreitamento com processo de identificação e criação de vínculos e afetividades artísticas e políticas, bem como, de afirmação de um contexto específico de resistência cultural. Esse espaço representa hoje um lócus de mobilizações. Ao adentrarmos no “*viaduto mais cultural do Brasil*”⁴⁶ podemos ver uma festa e/ou um movimento político. Celebração e reivindicação.

Com um ar de descontração a(s) juventude(s) se encontram em rodas. Rodas de diálogos e trocas. Rodas de (en)canto embaladas por rimas improvisadas, versadas em disputas poéticas. Batalhas em ritmo sincopado ao som do rap. Duelos bem travados em rimas espontâneas. Desdobram-se pelo espaço, sobre os paralelepípedos, pequenos grupos e rodas que transformam-se em partes de um todo, como o mosaico de pedras sobre o chão. Pulsante, esse organismo cultural, demonstra distintas ações, ocupações e funções. Os atores sociais são múltiplos, mas sobretudo, marginais. Marginais em sentido da margem, seja ela social, em termos de classe ou econômica, ou ainda, margem política, artística e estética. Em conjunto formam marginalias. A margem ocupando o centro, e, um espaço público (e publicizado).

“**O duelo transformou a nossa cidade.** Eu vejo nego cheio de recalque, mas eu vejo que o duelo **gerou a movimentação espontânea da política, da ocupação, da**

⁴⁴ Frase de Afrika Bambaataa

⁴⁵ Como vimos anteriormente, estes são dizeres nativos para momentos performáticos. Expressões enunciadas em antítona para marcar a representatividade do movimento do Duelo do Mcs.

⁴⁶ Característica autoproclamada no e sobre o Viaduto Santa Tereza.

cultura de rua, da mobilização coletiva. Incentivou muitas gerações. **O duelo formou mcs muito fodas.** Vide: Din, FBC, Destro, que se encontraram no meio daquilo, se encontraram como mcs, como artistas. **O duelo abriu o espaço sem olhar a quem,** mesmo quem não fosse batalhar, você poderia ter um **ponto de encontro de uma galera** específica, e isso em tempos de *whatapps* é uma loucura. Porque **leva as pessoas para rua,** e leva o que tem de ruim e o que tem de bom. Como em qualquer outro lugar. **Virou um polo de movimentação cultural.** Movimento da copa, do viaduto ocupado, de outras organizações da cultura da cidade, deu um gás nessa cena.” (Mc Bárbara Sweet)

Por isso devemos nos atentar para essa efervescência cultural e política que é dinamizada na última década e vem se desdobrando em novas cenas. “O Duelo transformou nossa cidade” pois “gerou a movimentação espontânea da política, da ocupação, da cultura de rua, da mobilização coletiva”. Prática consonante com aquele intuito característico da cultura *hip hop*, que foi possível se manifestar em um ponto de encontro aberto e central, que “levas as pessoas para a rua” e as coloca em contato. O movimento do Duelo de Mcs “Virou um polo de movimentação cultural” e “formou mcs muito fodas”. Ele é meio de inserção social e atuação coletiva da juventude, seja em âmbito político ou estético.

O movimento do Duelo é caracterizado por um viés cultural urbano pertencente à estética do *hip hop*, a sua forma de sentir e perceber o mundo. Devemos nos ater inicialmente para o fato de que este evento que acontece semanalmente na cidade de Belo Horizonte a sete anos, surgiu e se mantém pelas mãos da juventude. Conformando um espaço de convívio, sociabilidade, lazer, diálogo e aprendizagem, um *circuito* como propõe Magnani. Neste espaço, jovens exercem sua autonomia, liberdade de expressão, colocam em prática seus anseios e vislumbram alternativas. Transformando a relação com a cidade e movimentando diferentes organizações coletivas, a cena cultural instigada pelo movimento do Duelo de Mcs e pela criação de uma relação estreita com o viaduto, proporcionou o desenvolvimento deste polo que tratamos.

E do que nos fala a mc Bárbara Sweet, agente de grande importância na construção mais igualitária dessa cena, juntamente a uma percepção feminista, e devido sobretudo a seu

talento, essa *rapper* abriu várias portas para a inserção feminina na cena das performances de *freestyle*, e mesmo no âmbito do *hip hop*, que, apesar de almejar a realização da igualdade e o empoderamento, ainda nutre traços extremamente machistas. Essa mc em ação, juntamente a atuação de outras mulheres, vem dinamizando os debates em torno desse tema, dentro do *hip hop* e para além, entre estas outras mobilizações que se entrecruzam neste mesmo espaço. Essa observação, corrobora a análise acerca da atuação prática dos artistas a nível de eficácia concreta de modificação da(s) realidade(s), característica que marca essa cultura e faz com que o *hip hop* nutra um intuito, ou ideal, de ação, reação e transformação.

Partindo desse pressuposto, onde jovens agentes urbanos produzem arranjos inovadores de apropriação dos espaços da cidade, transformando a realidade, se fez pertinente a elaboração de uma análise sobre o presente cenário. Onde se desenrolam distintas manifestações a partir da ação de novos protagonistas socioculturais. Ao esmiuçar a análise sobre esse cenário poderemos compreender diferentes elementos da cultura urbana contemporânea, principalmente quanto à peculiaridade da cena belorizontina. O ponto chave de compreensão deste movimento é o entendimento sobre os discursos, as identidades, os comportamentos, os conflitos, que se clarificam no processo de batalha dos mestres de cerimônia (mc), dentro da performance que atribui a nomenclatura do evento: jovens vão ali para duelar a partir da fala, do pensamento verbalizado de forma improvisada.

Iniciaremos aqui a descrição de uma interlocução desenvolvida no seio de uma pesquisa que surge como tentativa de criação de um espaço dialógico. Trabalhando, nesse sentido, em relação à expressividade, narratividade e contracultura do movimento *hip hop*. Representado em campo, como sabemos, pelo movimento cultural do Duelo de Mcs e, de sobremaneira, por suas batalhas de *freestyle*. Com isso, temos a intenção de contribuir para a ampliação dos horizontes antropológicos de troca de saberes, de contato sobre as formas de viver a cidade e a contemporaneidade. E, para além, com isso, inserir uma das vozes subalternizadas nas rugosidades do ambiente acadêmico, a partir de um olhar redirecionado, de dentro e de perto.

Acreditamos que o conhecimento só deve ser obtido a partir da relação com o outro. Aprendemos em relação com o mundo e com a diferença. Bem como ocorre com a iluminura

da experiência no sentido benjaminiano⁴⁷, que se dá através da efetivação do conhecimento. Para alcançar a iluminura dessa experiência, ou seja, para tanger essa vivacidade efetiva, torna-se necessário a partilha de um comum e a interação dos sentidos.

“(…) revejo meus dados e descubro como sol e lua, as estrelas, e o sapo, os morcegos, o beija-flor e outros bichos são como nós e nós como eles. Eis um universo absolutamente relacional. Nele, ninguém tem o direito de ultrapassar um certo limite porque não há limites, mas modos de ser. Quanto a nós, que inventamos e legitimamos a “civilização” através da tecnologia (do uso dos talheres à bomba atômica), há muito vazamos todas as fronteiras.”⁴⁸

Descentrados e sem invólucros, estamos em um mundo relacional. A experiência aqui corre pelas veias e escorre pelos poros. Por conseguinte, as apreciações, as trocas de informações, afetos, experimentadas no momento do campo, na conduta etnográfica, através das observações participantes ou das participações observantes⁴⁹, as improvisações etnográficas, serão sempre interpretações infinitas e parciais. Pois são perpassadas por diferentes aspectos que delimitam as experiências e as trocas de saber e conhecimento, tais como as percepções, as habilidades, conflitos, sentimentos, contextos. A partir de tantos descentramentos e experiências, estabelecer um foco, ainda se faz necessário. É preciso recortar. E sendo assim, que meandros deslindar desse fenômeno cultural que serpenteia, entre discursos políticos e gestos artísticos? De tanto que serpenteia, de repente, como a surpresa de um repente - aquele cantado ou ainda o inesperado -, surgindo estridente, o movimento *hip hop*; coisa que é *hip*, aspecto evidenciado, algo notório, influência do momento, e que é *hop*, movimento, dança, gênero dançante; é coisa que é fluída e evidenciável *per si*.

⁴⁷ Adiante no segundo round veremos mais detalhes sobre a noção de experiência inspirada em Walter Benjamin.

⁴⁸ DA MATTA, Roberto (2014).

⁴⁹ Como na concepção elaborada por Eunice Durham.

Dos interstícios de uma sociedade culturalmente híbrida⁵⁰, irremediavelmente urbana⁵¹, emerge uma cultura visceralmente poética e horizontalmente política. Devido à imbricação do caráter artístico e político, o *hip hop* se coloca como um fenômeno que pode ser percebido a partir de diferentes prismas, cada qual, tão ou mais profícuo que o outro. Essas diferentes facetas, agem como numa geometria fractal, onde não há exatamente parte e todo, pois as conexões e entrecruzamentos são demasiadamente complexos e interdependentes. Dessa forma, a “cultura” viva só pode ser seccionada heurísticamente.

Um movimento que representa uma voz subalternizada, que grita, contudo, ecoando seu ritmo e poesia, que se alastra. Mensagem que perpassa vielas, descendo e subindo tijolos à mostra, escorrendo pelos becos e chão de terra, que flui entre favelas. Zona norte, zona oeste, zonas periféricas; da sul, da leste, pelo asfalto quente, zonas nobres ou carentes; essas ondas sonoras flutuam e invadem os rádios, as casas, os corpos. “*Entrei pelo seu rádio, tomei cá nem viu.*” Por consequência desta maleabilidade rítmica e poética, a palavra *movimento* deve assumir aqui um significado máster, que simbolize essa fluidez e sua dinamicidade; além da potencialidade e diversidade das esferas culturais da vida urbana cotidiana, sobretudo da realidade periférica, que se expressa intrincadamente na cultura e no *movimento hip hop*⁵².

A partir da aproximação com as pessoas e conhecendo a ideia que elas fazem acerca de sua representação e, da vivência da cultura *hip hop*, podemos perceber que esta assume um corpus deveras denso, onde agregam-se condições, denominações, adjetivações. As quais anuncio aqui, em busca de articular um conjunto de ideias iniciais sobre esta cultura: *arte-política, discurso, contracultura, contranarrativa, estilo de vida, movimento*. Estas, atuando como faces dessa estrutura fractal, imaginada como sínteses desse imbricamento. Elos sintetizados nos sons sintéticos, que podem formar uma imagem síntese: o sampler⁵³.

A imagem do aparelho de samplear pode condensar uma representação da cultura *hip hop*, como aquele agente transformador, que agrega, renova, reinventa, cria, copia, cola, ritmiza.

⁵⁰ CANCLINI, Nestor (2008).

⁵¹ “É nesses cenários que desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular.” (idem)

⁵² Abordaremos adiante essa noção em seus interstícios e complexidades.

⁵³ Sampler: Beat maker. Aparelho de gravação e edição de som, que proporcionou uma revolução tecnológica na música global, com suas técnicas de recorte, repetição, looping, colagem e reprodução.

O *hip hop*, da mesma maneira, seguindo também traços pós-modernos, representa a apropriação reciclada de sonoridades, recriada através de uma mistura eclética de músicas e estilos, “balançando as estruturas”, a partir de uma adesão a um mundo multivocal, globalizado e cada vez mais tecnológico. Desafiando as concepções ortodoxas de arte, essa estética-política, com a utilização do sampler (necrofilia cultural para alguns críticos), representa novos olhares e novas atitudes para questões de autenticidade, originalidade e autonomia⁵⁴.

Bem como podem responder questões acerca da reação ao estigma e à invisibilidade social, ou quanto ao comportamento discriminatório de classe, etnia, gênero, suportado pela juventude periférica. E, ainda mais, quando nos respondem acerca das questões da mobilização juvenil, da cronicidade crítica, do movimento de autonomia artística, da (re)organização da negritude e da diversidade, da eficácia da palavra e da comunhão de sentidos e sentimentos.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista, esperança de consumação do outro; livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZHUMTHOR, 2010:13)

Por esse caminho, onde a voz conecta *interior a interior*, mediando diferentes existências, está o *hip hop* e o rap. O som vocalizado torna-se *esperança de consumação do outro*. Sendo assim, uma hipótese permeou o traçado de tessitura dessa pesquisa e se manteve mediante o desenvolvimento deste trabalho. Me levando a acreditar na capacidade transformadora do *hip hop*, repetidamente evidenciada no discurso desta cultura: “O hip hop salvou a minha vida”. Justamente: o *hip hop* atuaria como possibilidade de transformação da realidade dos sujeitos.

⁵⁴ SALLES. 2007. *Et passim*.

“O rap transforma, só que é uma transformação individual. Que as veze a gente esquece de prestar atenção aos pequenos detalhes que fazem grande diferença, eu não quero a volta do Messias, a gente não espera a volta do salvador, não é fantástico! O rap não salva, você é quem salva, **nós somos os nossos salvadores**, eu convergi a parte boa e dispensei a parte ruim, hoje eu vivo isso.” (Mc Well)

““Eu poderia estar morto hoje, não fosse o hip hop”. A frase pode parecer por demais apelativa, mas é, nada mais, nada menos, do que aquilo que se houve de jovens de Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo (e em pesquisa registrei a frase em todos esses lugares) e tantas outras metrópoles. (PIMENTEL, 1999:106)

“Logo que eu cheguei no Duelo eu me apaixonei. Sabia que acontecia em outros estados, mas não sabia que rolava aqui em Bh. Por incentivo de alguns amigos eu comecei a batalhar. A minha vida já tinha mudado um pouquinho desde a primeira vez que eu vim no Duelo, mas depois que eu comecei a batalhar, acho que ela, girou total. Mudou tudo. Porque hoje em dia eu vivo uma coisa completamente diferente do que eu vivia, hoje eu dedico a minha vida a fazer rima, a escrever. Eu já levanto pensando nisso, o que fazer, como produzir alguma coisa. Tentando criar. Eu vivencio o hip hop de segunda a segunda hoje em dia. É tudo, tudo. Tudo em levo um pouquinho. Eu vou fazer algo que não tem nada a ver com hip hop e eu consigo entender alguma coisa. Penso, **acho que o hip hop já me ensinou algo referente a isso**. Por exemplo, **coletividade**, eu sempre me julguei muito egoísta, depois que eu fui me aprofundando mais, eu me tornei mais aberto a conviver com as pessoas aí quando eu vou fazer um trabalho fora do hip hop eu vou de braços abertos.” (Mc Vinicim)

A partir de um processo formativo de conscientização crítica o rap conduziria os indivíduos que o praticam e o compreendem, e sobretudo aqueles que o vivem e o produzem, à um processo de ressignificação positiva de identidades, capacidades e posicionamentos. Interpretando-o a partir deste potente sentido educador, aliado à mensagem dos mcs e ao *proceder* legitimado nesta cultura, que alia vida social, arte e fazer político, com intuito de conscientizar a juventude e promover mudanças de autoestima, autoconhecimento e identificação.

“O crime me levou pra rap, quando eu morava lá em São Benedito, Santa Luzia, conheci o rock, meu pai tinha fitas do Raul Seixas e, pela banda de punk do meus primos. Era rock e pagode, o rap não enxergava como rap, sabia cantar mas não entendia o que era o rap. Com 14 anos eu entrei pra *boca*⁵⁵ e **comecei a escutar e entender o rap**, ai em 2007 eu conheci o hip hop pelo Duelo de Mcs, tinha 17 anos...18... Nessa época eu **conheci o hip hop, o que que era a cultura, mas o rap eu já tinha conhecido tipo assim, a questão social né, do crime, da boa ideia, do racismo, preconceito e do conquistar as coisas e do consumismo**, aquela coisa “foda é assistir a propaganda e ver, não dá pra ter, aquilo pra você” aquilo eu entendi, tá ligado, o contexto social de não ter igualdade na divisão de renda, porque a pessoa tem que ter muito e eu não ter quase nada, porque que eu não tive as mesmas oportunidades...?”

Mas foi **no duelo que eu conheci o hip hop, a cultura, os 4 elementos, a função, os objetivos.**” (Mc FBC)

“Foi bom pra minha vida, foi um passo, uma escolha muito importante, porque o que eu sou hoje eu devo ao rap, a Família de Rua, aos meus amigos, e **mudou minha vida completamente**, até os 15 anos eu não pensava em ser mc. Hoje os meninos já crescem querendo ser mc. Por causa da expansão que teve.. O que eu sou hoje, foi formado assim e sem querer... Eu tenho que ser assim, foi natural, foi caminhando pra me levar pra **um novo pensamento, o que seria de mim se eu não tivesse no duelo?** Eu tô tendo a oportunidade de viver do que eu gosto, graças ao rap. De unir o útil ao agradável. O meu lado foi muito positivo, **formou o meu caráter, formou minha visão de mundo**, de vida, eu consegui provar pra minha família que o rap é arte, que eu consegui viajar pra muitos lugares através do rap, conhecer muitas pessoas, ter um feedback legal do meu trabalho, senão eu acho que eu seria mais a linha do meu irmão... Eu não seria feliz assim, e eu sou.” (Mc Well)

“Enxergar o ponto de vista das coisas, **ter um ponto de vista das coisas**. Ser mais cético, de não aceitar tudo que é imposto como verdade, sabe? Isso ai que **o rap me**

⁵⁵ Boca – gíria relacionada a pontos de venda de droga.

ajudou a construir, de questionar e também de, e você fala de **transformação** do jeito de viver...” (Mc Thaik)

O universo crítico do *hip hop* fornece uma abertura à percepção social dos sujeitos levando-os a um processo de conscientização acerca de seu lugar no mundo, profundindo, por esse caminho (embalado pela “trilha sonora do gueto”) processos de transformação em nível individual e coletivo. O *hip hop* surgiria como esta potência: visando a transformação de seu lugar social.

“A nossa hipótese é de que a centralidade do consumo e da produção para os jovens são sinais de novos espaços, de novos tempos e de **novas formas de produção/formação como atores sociais**. Ou seja, apontam para novas formas de socialização, nas quais os grupos culturais e a sociabilidade que produzem vêm ocupando um lugar central.” (DAYRELL, 2002:3)

Desde seus momentos originais, o *hip hop* é encarado a partir desse viés de coesão formativo-recreativa, como veremos. Como uma cultura, uma escola, uma família, como um caminho do bem. Onde os mcs são “racionais”, “mensageiros da verdade”, onde “somos nós a justiça”⁵⁶. Assim podemos reconhecer o papel do *hip hop* enquanto um agente cultural que engendra considerações diversas no mundo e na formação de identidade dos diferentes sujeitos que dele participam.

“O modo de ver o mundo, as apreciações da ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.” (LARAIA, 1986: 70)

⁵⁶ Relações entre nomes de grupos de rap, respectivamente, Racionais Mc’s, MV (Mensageiro da Verdade) BILL, e SNJ (Somos Nós a Justiça).

Manuel Castells nos fornece sua noção sobre o processo de construção das identidades:

“No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado como base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual (is) prevalece(m) sobre outras fontes de significado.” (CASTELLS, 1942:22)

E continua: “Identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e construídas por meio de um processo de individuação”. Dessa forma, o *hip hop*, enquanto “um conjunto de atributos culturais”, forja identidades, significados e representações sociais. Reconhecendo os jovens como atores sociais participantes de um processo de constante de construção identitária, constituída através de diferentes sistemas de significados – fragmentados e multiplicados pela intercontextualidade do espaço urbano, vivenciado a partir de diferentes atributos culturais que se relacionam, podemos perceber o lugar de relevância que a cultura *hip hop* pode assumir na constituição deste processo de “constituição de novos sentimentos de pertencimento na condição contemporânea.”⁵⁷.

“É no campo das representações que se constroem semelhanças e se definem diferenciações. Defendemos que as produções culturais não são somente veículos através dos quais se expressam e disseminam referências identitárias já definidas, mas as concebemos como instâncias fundamentais de produção de processos de subjetivação, de identificação e de novos agenciamentos coletivos.” (TORRES, 2005:61)

“Assim, se concebermos a cultura como texto, temos que os textos construídos em nosso tempo certamente são ainda mais marcados pela polifonia, pela heteroglossia

⁵⁷ TORRES, Júnia (2005).

advindas de uma situação de heterogeneidade cultural e diversidade de modos de vidas, que transcendem fronteiras, sobretudo de nacionalidades.” (TORRES, 2005:62)

“Eu tinha mais ou menos 16 anos e tava começando a **criar uma identidade**, uma personalidade, eu jogava basquete e vendo os vídeos, eu conheci aquela música que a gente chamava de hip hop, e, depois eu **conheci melhor a cultura** e conheci o rap nacional, mas só de ouvinte mesmo. Até numa certa fase da minha vida que eu decidi me expressar. **Precisava dar voz aquilo**, e foi através do rap, que eu já conhecia e aquilo sintetizava bastante o que eu queria falar.” (Mc Well)

É justamente a partir de um processo de fortalecimento dos vínculos identitários idiossincráticos e coletivos, que esse viés cultural deveras particular surge, não apenas como uma trajetória cultural e artística, mas principalmente devido ao fato de tornar-se um estilo de vida, uma prática cotidiana. O histórico do movimento *hip hop* evidencia justamente um processo de estreitamento dos vínculos e de forte conexão identitária, bem como, reflete outros aspectos que demonstram características de um comportamento determinado, uma práxis. Uma ideologia delineada, uma vivacidade marginal, enfim, existem vários aspectos que apontam para a construção de uma identidade em torno desse movimento. Além de reconhecermos a existência de múltiplas facetas que essa identidade pode assumir conforme os diferentes contextos.

A “trilha sonora do gueto” e os outros elementos, seguem a mais de quarenta anos pela paz, justiça e liberdade. Pela dignidade, pelos direitos. Pela vez e pela voz do povo marginal. “A malandragem promete resistir.” Prometendo resistir, ressignificam sua postura e rompem com a ideia de cordialidade⁵⁸. Um trovão anticordial ressoa. Os ouvidos devem sangrar. As gargantas já sangraram há muito tempo. Assim também acentua-se o processo onde se forja a ideia do “marginal alado”, do sujeito “vida loka”⁵⁹. Esta é a particularidade da cultura *hip*

⁵⁸ A ideia de cordialidade perpassa a concepção do homem brasileiro desde o cunho da noção de Sergio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*, em 1936.

⁵⁹ Veremos em outros trechos essas noções nativas que compõe também uma imagem do sujeito marginal vivente do hip hop.

hop enquanto manifestação herdada nas misturas das águas do Atlântico Negro. E isto nos faz querer olhá-lo mais de perto.

“Vem ardendo, sangrando e machucando. É o berro que emana dos morros, guetos e favelas. Vem dos locais mais pobres, o grito desesperado que vem da periferia. Chega ao asfalto carregado de protesto, indignação, carência, vontade, luta e marginalidade.

A força que vem do lado negro, pobre e inferiorizado e atinge toda a sociedade com sua forma, sua arte, sua cor. O nome dela é hip-hop e está aí para fazer barulho, debater as questões controversas de uma sociedade que se finge de surda para este grito de protesto.

Hip-hop é um termo que vai além. Significa cultura, mas também significa movimento, arte, expressão, paz, amor, soluções, lutas e igualdade de direitos. O hip-hop é ilustrado por personagens sobreviventes de uma guerra. Uma guerra diária pela vida. Ele acolhe e tenta proteger os que já nascem condenados à morte. Personagens reais, cercados pela miséria, fome, desinformação, violência, crueldade, desemprego, drogas, descaso, desabrigo, armas de fogo, tráfico e desrespeito. Em meio a tantas armas que eles podem escolher no jogo do “matar ou morrer”, o hip-hop escolhe a maior de todas as armas: a cultura. Uma cultura marginal, mas que não é propriedade dos grandes. É a cultura de quem foi capaz de criá-la e levá-la adiante. É a cultura das ruas, do povo.” (BALBINO, 2010:153)

É por isso, isto é, por uma consciência do seu lugar no mundo e pelo desejo de trasmutá-lo, que o *hip hop* nutre, segundo as percepções de Juarez Dayrell, um “conjunto de representações generalizadas” muitas vezes associadas às ideias de resistência, denúncia, contracultura - compondo uma imagem simbólica dessa cultura. O que acredito que, por um lado, faz com que ela se renove, mas sempre atrelada a esta quintessência. Onde, apesar das ressignificações, há a manutenção de elementos ímpares essenciais.

Assim, devemos reconhecer que o *hip hop* carregaria uma imagem simbólica, para os próprios sujeitos e para aqueles externos a ele. Com esta pesquisa pretendi avaliar empiricamente essas correspondências, através da observação participante, das falas e

entrevistas e do arquivo das batalhas. A compreensão aqui será sempre relacional, reconhecendo a multiplicidade acerca dos discursos, das abordagens, e, mesmo dos conceitos. Trabalhamos em um cenário expressamente hibridizado, portanto, devemos nos apropriar de conceitos e categorias que realmente permitam compreender os fenômenos tratados, assim como a diversidade de perspectiva no âmbito desse movimento, bastante heterogêneo.

O *hip hop* pode ser entendido, dessa forma, como uma agência cultural, que atua em diferentes níveis e escalas. Podendo extravasar o âmbito dos bairros, periferias, favelas, os limites da cidade, romper barreiras nacionais. Conforma-se como um movimento global, que, no entanto, produz características específicas em cada localidade, e, assume particularidades também aqui em Belo Horizonte. Como produto e agente da cidade, também o movimento focado aqui possui e reflete as especificidades, contradições, interfaces, nuances de cada lugar.

Dessa forma, podemos nos perguntar: o que tem aqui de acento singular? Que lugar o *hip hop*, o rap e o *freestyle* ocupam no mundo contemporâneo? Como se manifestam na vida dos sujeitos? Que papel interpretam no circuito cultural? E o que tem a nos dizer? Onde se encontram nesse mundo urbano híbrido? O atual processo global no qual vivenciamos o meio técnico-científico-informacional⁶⁰ e a era da globalização, proporcionaram o contato, a circulação, a troca, a conquista, o acesso, a reinvenção, fazendo com que surjam novas formas espontâneas e criativas, inovadoras e transformadoras de ser e estar no mundo, também através da arte. Esse novo rearranjo mundial possibilitou e caracteriza uma série de novos acontecimentos, fenômenos e produtos.

A cultura *hip hop*, como uma espécie urbana, local e global, é parte integrante desse processo heterogêneo e, fomenta um diálogo com esse meio altamente hibridizado e promissor. O povo organizado produzindo conteúdo consistente para o povo. A cultura popular para Nestor Garcia Canclini⁶¹, é justamente essa massa, onde o povo produz suas próprias formas de representação e, da mesma forma, a reelaboração simbólica de suas relações sociais.

⁶⁰ Noção cunhada pelo geógrafo Milton Santos.

⁶¹ CANCLINI, Nestor Garcia (2003). *Et passim*

É a aproximação entre o dado estético e o dado social, é a arte se convergindo com a vida, ou a vida se (sub)vertendo à arte. “Eu vivencio o hip hop de segunda a segunda hoje em dia” afirma o mc Vinicim, “por que da parte de ser apenas um ouvinte me casa, eu passei a colar nos movimentos, a fazer parte dos movimentos de rua, e ai, além de amante da cultura hip hop, eu passei a integrar ela de uma outra forma. Com músicas e participando de batalhas também.”

“Por volta de 2008, 2009 eu conheci o Duelo, eu vi o primeiro vídeo, mas eu já tava *inserido na cultura*, já escrevia, ‘nó que coisa doida, nó, Belo Horizonte!’ Com uma qualidade de música que a gente achava na época escandalosa, **o cara aqui do lado podia fazer**, porque a gente achava que só os caras de São Paulo podiam fazer, só os caras dos EUA podiam fazer. E aqui do lado tá fazendo, então **a gente consegue fazer também**, eu via os vídeos do Duelo, vi o vídeo do Simpson, e comecei a treinar, falei que eu **queria fazer isso pra minha vida**, vi que eu tinha uma aptidão pra aquilo e quando foi em 2010 eu fui pro Duelo. E no primeiro eu fui campeão.”
(Mc Well)

“O cara aqui do lado podia fazer”. O *hip hop* se propaga ao menos idealmente, através de estratégias consonantes com o espírito popular, do povo para o povo e, feito pelo povo, pois “a gente consegue fazer também”. A cultura hip hop se desenvolve à margem (e no âmago). Nesse sentido temos as gravadoras independentes e empresas como a Cosa Nostra, dos Racionais Mc’s e a Laboratório Fantasma, pertencente ao rapper Emicida e outros parceiros. Através de mídias independentes, de construção própria de selos fonográficos e gravadoras, produtoras e marcas, além da articulação em torno de coletivos, organizações horizontais e movimentos sociais, tais como o coletivo Família de Rua, o Esquina, o *hip hop* se entrelaça em redes populares e marginais. O movimento do Duelo de Mcs condiz com essas características, pois constitui um movimento de organização autônoma e independente, gestado em espaço público, com intenção de celebrar uma cultura periférica.

“A pequena grande utopia que quer a poesia a serviço da luta social” (MINARELLIA apud SALLES)

Ademais, faz-se necessidade considerar o *hip hop* não apenas por suas implicações sociológicas e históricas que lhe asseguram um lugar específico, convergente com o que vínhamos ponderando, mas, é igualmente necessário atentarmo-nos para a dimensão estética de sua criação artística e cultural, sem considerá-los como aspectos secundários. Estabelecendo assim, uma análise que se quer relacional e dialética, consoante com a realidade das culturas. É “arte em estado vivo” como afirma Shusterman (1998:144) quando o rap questiona os sistemas e constrói novos modelos estéticos e pragmáticos de realidade. Buscamos compreender essas relações em campo. E percebemos que o artista é assim como um desenhista de uma nova vida.

“A música instaura um mundo melhor no momento que é tocada/ouvida.” (VIANNA)

Instaurando um novo mundo, a partir da exigência de transformações dos lugares naturalizados em nossa sociedade, como a desigualdade social, o racismo, o preconceito, o artista do movimento *hip hop*, modificaria suas possibilidades de vida em consonância com a ideologia dessa cultura.

“Acreditamos que a socialização dos jovens pode ser compreendida como os processos por meio dos quais os sujeitos se apropriam do social, de seus valores, suas normas e de seus papéis, a partir de determinada posição e da representação das próprias necessidades e interesses, mediando continuamente entre as diversas fontes, agências e mensagens que lhe são disponibilizadas.” (DAYRELL, 2002:3)

Dessa forma, esse indivíduo, se apropriando do social, rege novas normas e reestabelece o seu papel outrora predeterminado, rompendo com uma posicionalidade cordial e, construindo novos cenários para a sua atuação. Já que este sempre foi excluído nos processos

sociais legítimos, nas esferas educacionais, culturais, econômicas, políticas; acabaram por criar e divulgar sua forma própria. A partir de sua realidade, suas próprias necessidades e interesses, o jovem atuante do *hip hop*, como os mcs, enfocados nesta pesquisa, recriam lugares de intervenção na sociedade. A seu modo, com seu próprio discurso e estrutura. Com suas próprias pernas e sua própria voz, articuladas a partir de referências mais diversas. Novamente, o Duelo de Mcs concretiza um exemplo para essas afirmações.

E é por isso, que o contato etnográfico, apesar de multisituado, espraiando-se por Belo Horizonte, se estabeleceu, sobretudo, neste pano de fundo. Um ambiente privilegiado no atual contexto político e cultural da cidade: o Viaduto Santa Tereza e o movimento do Duelo de Mcs. Ambiente dotado de vivacidade. Isso é “*O que acontece aqui*”! Admitido, assim, heurística e etnograficamente, tal movimento proporcionou um campo dinâmico e profícuo de análise antropológica. E, deve ser tomado enquanto um retrato possível, mais uma possibilidade interpretativa, que se reconhece parcial. Capaz de analisar e salientar apenas, e nunca representar uma realidade.

E esta não seria qualquer realidade, mas uma realidade atualmente efervescente. Que se expressa dialeticamente na produção cultural, na arte e na vida dos sujeitos, enquanto, por exemplo, está diretamente relacionada ao cotidiano dos mcs, estando presente em suas rimas, suas celebrações, encontros e performances. Assim como na ação e reação da juventude, que foi capaz de criar redes de mobilização e autonomia que permitiram a construção de um pertencimento coletivo em torno da criação deste ícone da cultura horizontal belorizontina: “o viaduto mais cultural do Brasil.” A partir da ocupação do Duelo de Mcs, outros diferentes movimentos sociais da cidade passam a se apropriar do Viaduto Santa Tereza, que servia também como suporte para assembleias e eventos. Por esse meio, deu-se a conscientização pelo uso coletivo e de comunhão daquele lugar, reproduzindo-se uma representação coletiva com a juventude da cidade, processo capaz de gerar um sentimento de pertencimento e identificação com o Viaduto.

“No viaduto era, num tem palavra pra descrever. É só quem foi lá pra saber. Só quem sentiu. Porque é questão de sentimento. A energia que nasceu ali, tá faltando uma palavrinha no dicionário pra explicar ela...” (Mc Vinicim)

A partilha dos processos engendrados pela sociedade contemporânea, nos fazem submergir em um cotidiano muitas vezes desigual, precário, discriminatório, e, até mesmo, violento, assassino. Sendo assim, a atitude e o *proceder*, que propõem, na linguagem e no discurso do *rap*, uma postura comprometida, leal, respeitosa, que representa a humildade e respeito do sujeito, é como um elo de identificação que cirze a identidade coletiva dessa vertente cultural. Descobriremos que outras amarras há nesses processos de identificação. Devemos nos ater a esse ponto que é de caráter neurálgico para a concepção e compreensão dessa cultura. Cultura que é produzida e cresce, através da música, da dança, da palavra, do ritmo.

O ritmo, o verso, o entoar, são aspectos divididos por diferentes manifestações que beberam nas águas fluentes do oceano Atlântico. Encontramos laços comuns de oralidade e narrativa, bem como as disputas ritmadas, rodas e justas de improvisação entre outras formas culturais. Desde a tradição griot da África ocidental, “o africano e o ritmo, eles conseguiram botar a batida... fizeram o encaixe perfeito entre a batida e a poesia...”, passando pelo soundsystem jamaicano, ou ainda pelos repentistas do nordeste brasileiro, ou os partideiros de samba no Rio de Janeiro, até chegarmos nos *freestyleiros*, nossos atores principais destacados aqui. Com eles a palavra:

“Muda só o ritmo, mas a arte é a mesma. Rap, ah, vamos ser bem superficiais, periferia - vão falar sobre os problemas sociais. Os repentistas, também, vão falar sobre o seu contexto social, é divertido. Só os ritmos que são diferentes. Todos falam da sua cultura. E professor todos somos.” (MC Vinicim)

“O repentista, o griot, o partideiro: é a fonte. De inspiração e começo de tudo. Emoção do repente, do partido alto. Caju e Castanha. Experiências e relações de raiz, devia-se fazer mais relações entre esses elos.” (Mc Bárbara Sweet)

“Até recentemente eu tava vendo esse lance do repente e do improviso, as **batalhas de rima e improviso já existiam antes do rap chegar ao Brasil**, a qualidade de rima é muito boa. E não chega a ser o improviso puro igual no rap, é muito técnico,

eu posso até ser crucificado por isso, mas eu acho que as batalhas passam por isso, de ser técnico e o rap veio de uma poesia rasa... faltou na gente uma rima parnasiana, o modernismo fez tudo virar poesia, e as rimas com terminação ficaram sendo critérios da poesia e não a contagem de sílabas, por exemplo.” (Mc Well)

As brincadeiras de batalha e os jogos de roda são tradicionalmente encontrados entre diferentes manifestações. É consenso no movimento *hip hop* que os laços culturais entre o griot, o repentista, o partideiro, conformam conexões que produzem significações nessa cultura. Todavia, para além das interpretações, podemos estabelecer outros pontos de contato, conforme me aponta o *rapper* Fabrício FBC em conversa sobre os primeiros movimentos de surgimento do rap e sua forma poética. Destaco a seguir um trecho elucidativo de nosso diálogo:

“- Eu já vi também que lá pelo lado do oriente médio, árabes também tinham essa cultura de rimar..

- De rimar assim nas palavras, né? Ô *véi*, isso é uma coisa que eu falo com *cê*, que desde os primórdios da humanidade, eu acho que desde que o homem entendeu o que que é a palavra, desde que é cuneiforme, né, tipo assim, os sumérios, os acadianos, aquele povo lá do vale dos rios Tigre e Eufrates, onde é que começou mesmo a civilização moderna, quando começou a linguagem cuneiforme, quando eles entenderam a palavra, eu acho que é ali que surgiu isso. Tipo, porque várias línguas bebem do mesmo, é... indo-europeu, aí que começou o rap. Não o rap, mas isso de cantar ou declamar a poesia, *cê tá ligado?* O que que o... o tambor africano, a percussão criou o rap. A música rap, *tá ligado?* *Tchum tchá, tchum tchã, tchum tchum tchã...* Mas a forma de declamar poesias em oitavas e essa forma rápida de fazer isso em batalhas, tipo assim, eram feitas pelos escoceses, irlandeses, *tá ligado?* Aquela povo lá, os celtas, os nórdicos. E nisso, os imigrantes escoceses foram pra o sul dos EUA e juntou com aquela cultura afro-americana do blues, do banjo.

- E tem também ali na Jamaica, né, aquele povo que fazia os soundsystems...uma coisa meio do reggae...

- *Cê* acredita que não é lá?! Não é, não é!

- Tinha uma mistura também...lá no Bronx, assim...

- O Kool Herc que fez esse negócio do soundsystem, e assim, levar pro alto falante esse negócio que já acontecia nas ruas. *Cê* entendeu?

- **Sim! Mas eu digo que os jamaicanos, essa brincadeira de brincar com versos... Mas não era assim, como era no rap...**

- Era o toasted, né? O torradeira!

- **Muitos falam que originou ai...**

- Mas eu posso te falar uma coisa?

- **Pode, claro!**

- Você já ouviu falar do repente?

- **Sim. Claro!**

- Quem trouxe o repente pra cá?

- **Esse povo né?...**

(Me interrompe subitamente)

- Os holandeses!!!

- **E também os mouros, que são os árabes né? Eu não sei como é que foram esses fluxos, essas conexões, se foi pra lá, veio pra cá...**

- Mas eu sei, foram os holandeses mesmo! Eu mesmo, eu... minha vontade que eu tinha é, eu li muito História, eu *frago* de História, eu estudei História, eu *num* tenho um diploma *pra* te falar não, mas eu *to ligado*. Os holandeses ocuparam a costa do Brasil naquela época, num ocuparam? Eles que trouxeram o repente. Ai desceu até em Minas aqui, norte de Minas, vale do Jequitinhonha, ai: calango, conhecido como calango, mas é o repente. Os mesmos holandeses que levaram pra os EUA, pelo navio, pelos emigrantes. Tipo assim, rap, a palavra rap, é do inglês vernáculo de 1718, e quer dizer: vender o peixe, dar o papo. *Tá ligado*, essa que é a ideia do rap. (Jogar uma letra, dar uma ideia). Deixa eu te dar um rap aqui, vou te dar o meu rap. Era tipo assim, usado pelos pescadores, *pra* vender peixe. Tipo assim, eles rapavam uns contra os outros. (e rimando) “O seu peixe tá podre, o meu tá mais...” sei lá, *tá ligado*?! Era isso, e isso era em tudo! *Tá ligado*? Era esse duelo, esse duelo, que depois foi para o banjo, e depois... *Véi*, de tanto que..., eu *to ligado* que foi esses mesmos que, Jamaica era tipo um porto não era? Lugar de circulação. Tanto que a música veio da Jamaica. O dub, o reggae, o ska, o punk, o próprio punk, veio da Jamaica, Lauren Autiks, os primeiros skinheads, veio da Jamaica, *tá ligado*? Tudo lá. Porquê? E eles trouxe isso do boogie, *tá ligado*? Primeiro tinha esse estilo americano e eles fizeram desse boogie tudo, *tá ligado*? Que era o ragga, tudo, mas é coisa que você vê similaridade em tudo, *tá ligado*? ... Essas ilhas todas era efervescência cultural, *tá ligado*? Disso é que tem esse debate: donde é que veio? Da Jamaica? Ou lá dos árabes, dos celtas?

- **Ou dos griots, contadores de história?**

- *Cê* entendeu? Agora *ocê* falou dum ponto importante. Essa ideia do griot, daquela ideia do, das tribos africanas quando alguém “dá mole” *num* é cobrar, é todo mundo junto! Você já ouviu essa história? Que todo mundo junta e dá um abraço coletivo?

- **É tudo compartilhado...**

- *Cê* entendeu? Bebe dessa história o hip hop também. Tipo, juntar *pra* curar, *tá ligado?* A cura vem junto.

- **É ubuntu que você tá falando né?**

- É Ubuntu! Isso mesmo! A cura vem do coletivo, *tá ligado?* Eu sou porque nós somos, né, essa parada...”⁶²

“O que eu quero? O que faz eu me sentir mais vivo
 Pois eu já me senti livre, hoje eu quero é sentir que eu vivo
 Sem querer ser o melhor, longe desses papo de vaidade
 Quer ser o melhor? Vai ser o melhor pra tua comunidade
 Um som por semana? Não sou esse tipo de mc
 Eu faço um som por ano e tu não fica uma semana sem ouvir

Mensageiro sim senhor
 Vagabundo se emociona
 Porque sente o espírito dos ancestrais, Griot!
 Eu vim pra provar que a cultura não acabou.”⁶³

No sentido de livrar e de curar, de transformar: está o *hip hop* e o âmago de sua cultura. O mc Marechal nos diz sobre a ancestralidade e o intuito de sua missão. Da mesma maneira, seguindo a ideia da conversa que acompanhamos com o mc FBC, percebemos que o *hip hop* se entretetece a partir de diferentes redes e nós, convergindo para uma nova significação onde “a cura vem do coletivo”. Dessa forma, reconhecem que através da união (como uma metáfora acerca da união dos quatro elementos conjugados em um só movimento) é possível, de maneira mais eficaz (e festiva), transformar sua realidade. “No decorrer do estudo, foi possível constatar que o Movimento Hip Hop constitui-se como um novo sujeito político na

⁶² Entrevista realizada na casa do rapper Fabricio FBC, em Agosto de 2014, durante as pesquisas desta dissertação.

⁶³ Griot, música do rapper carioca Marechal.

esfera pública do cotidiano da periferia.”⁶⁴ E a forma do rap, seja ela atrelada à sua origem vernacular ou seja sob seu apelo (pós)moderno, nos orienta para caminhos semelhantes, onde a comunicação é atributo de negociação. E sendo assim, narrar em crônicas coloquiais o cotidiano das periferias se torna **atributo de negociação, de mediação e transformação**. Esse ponto deve ser realçado na perspectiva dos leitores.

Ademais, outra maneira de convergência da cultura *hip hop* está, comumente, associada à presença nesses eventos performáticos da intenção da palavra, que se propaga até o corpo. Remodulam-se os tons, gestos, olhares, durante a performance de narr-ação, quer dizer, a narrativa em ação performática e significação prática. Assim, a postura se modifica durante o ato de narr-ação. E quais seriam as particularidades do fenômeno em questão? Deveremos descobrir conforme prosseguimos acompanhando as improvisações etnográficas entretecidas na construção desta pesquisa junto ao universo *hip hop* representado em campo pelo Duelo de MCs.

“Sei lá, o rap diferencia, é muito diferente, eu vejo a galera do rap tem sempre um jeito de andar, de se portar, de falar, de se vestir, em qualquer lugar, em São Paulo, Rio, Manaus, você vai ver que a galera do rap é aquela ali, me identifico com isso.”
(Mc Bárbara Sweet)

Esse “jeito de se portar, de falar, de se vestir” relaciona-se com uma estética marginal, onde o estilo e o engajamento sensível desses sujeitos atrelam-se, entre outros fatores, a uma postura favorável ao confronto. O que quero afirmar com isso é que, de certa forma, a concepção visual e estética desse grupo, a “galera do rap” presente “em qualquer lugar”, pode ser interpretada segundo essa visão onde a escolha das roupas (extremamente largas, com característicos moletons de capuz, uso intenso de bonés (*bombetas*) e tênis esportivos, correntes), a elaboração da postura corporal rija e incisiva, o ritmo da caminhada com um balanço marcadamente conduzido (como que pelos metrônimos que marcam o ritmo do rap), podem conduzir-nos à relacionar esses fatores à intencionalidade de choque e reiteração. Ou

⁶⁴ LOURENÇO, Mariane Lemos (s/d).

seja, essa identidade visual do vivente do *hip hop* pode ser atrelada à uma concepção do senso comum estereotipada acerca do sujeito periférico. Muitas das vezes esse sujeito periférico é diretamente relacionado à um sujeito marginal. E um elemento marginal é diretamente associado à um bandido. Um bandido, segundo essa lógica comum à sociedade brasileira, é diretamente coligado à origem periférica (é por isso que tantos bandidos de “terno e gravata” estão livres e muitas vezes ainda, controlam o poder público e outros tantos bandidos de “bermuda e chinelo” (como nos falamos nas letras de rap) entopem as cadeias do país, sem previsão nenhuma de justiça acerca de seu caso).

Assim sendo, a admissão dessa identidade visual tem a intenção de marcar o seu lugar no mundo. E essa identidade visual gera pertencimento e processos de adesão e reiteração. É por isso que a mc Bárbara Sweet afirma sobre essa identificação positiva, pois pode reconhecer seus pares, seus *manos*, aonde quer que vá. O *hip hop* se reafirma como um elo. “O hip hop agora está fechando um ciclo...é assim que crescemos como pessoas... música que toca a alma... o hip hop uniu a todos nós.... esse é o poder do hip hop”.⁶⁵

Pelo caminho que trilharemos, poderemos perceber os enlaces que corroboram minha análise a respeito do movimento e da cultura *hip hop*, onde o mesmo configura-se em minha leitura e argumentação, como que sustentado por um tripé. Segundo essa concepção, forjei três suportes onde se baseariam os pilares de entendimento acerca da cultura *hip hop*. Ali se alicerçariam três metáforas que orientaram a minha interpretação: **Levante Denunciante**, **Educação Participante**, **Ritmo Dançante**. Veremos no próximo capítulo como essa interpretação se desenrola. Por ora, a tentativa que se estabelece aqui, com intenção heurística, de *invenção desta “cultura”*⁶⁶ se dá nesse movimento de aproximação do encontro etnográfico. É necessário distanciarmo-nos e o inverso também é exigido. Convém que submerjamos e sobrevoamos esta “cultura”, com vistas a observá-la, descrevê-la, interpreta-la, mas, acima de tudo, experimenta-la. Para tanto, experimentá-la-emos.

⁶⁵ Grand Master Caz. Depoimento do documentário Triunfo (2014).

⁶⁶ WAGNER, Roy (2012).

A MALANDRAGEM PROMETE RESISTIR

Partiremos a seguir para uma descrição sobre este movimento, seu histórico, funcionamento, organização. Mas antes de entrar em outros esclarecimentos, devo acrescentar uma marcação essencial: o Duelo de Mcs consiste em um confronto, uma disputa, uma batalha entre mcs visando eleger o melhor performer, como já sabemos a esta altura. Contudo, o confronto é de outra sorte. A disputa se dá pelas vias da performance. Há uma prestidigitação da violência que, apesar de fato incontestável em torno do universo *hip hop*, fragmenta-se em linguagem, em estética e estilo e, sintetiza-se novamente sob um novo suporte. A performance das batalhas no *hip hop* é **instrumento de ressignificação da violência**. Além disso, é **meio de atuação, mediação e transformação** dos sujeitos, de seu cotidiano e sua(s) realidade(s), como dissemos anteriormente. Esse fato, deve ser remarcado, pois se estabelece como agente promotor da especificidade dessa performance no âmbito da cultura *hip hop*.

O Duelo de MCs consiste em um evento baseado na performance das batalhas de freestyle, fora isso, como podemos constatar, tal movimento agrega os cinco elementos do *hip hop* e a percepção de sua cultura. Ao duelarem a partir da rima improvisada, esses mestres de cerimônia (muitas vezes garotos sem nenhuma experiência artística e musical, como presença de palco e treinamento performativo), competem suas habilidades de oralidade, *dicção, flow, levada, ritmo, métrica*⁶⁷uns contra os outros. Além de evidenciar quase sem maquiagens o seu pensamento, seu comportamento, sua aparência, e entre eles, suas deficiências - explicitadas de forma agonística, como alvo a ser mirado pela intenção, também violenta, da rima. Expondo, dessa forma, em circuitos performáticos, suas expressões mais íntimas. Pois o conteúdo das batalhas é capaz de revelar por si só, aspectos da personalidade dos sujeitos e suas intenções. Ao compartilhar com o outro, em performance de confronto e para um público, o mc ressalta a sua desenvoltura em um saber específico. Esse saber-fazer é valorizado por seus pares, os *manos*, e isto é também o que o motiva a voltar a batalhar mesmo que este lugar seja tão vulnerável. Além disso, apesar de à

⁶⁷ Dicção – forma de pronunciar as palavras. Flow e levada – formas de articulação rítmica que representam a malemolência, o fluxo, o suingue conforme a música ou o freestyle são levados. Ritmo e métrica – se entrelaçam enquanto potências de marcação e break (batida/partida). Conformam-se como características e expressões do universo hip hop, sobretudo dos duelos de mc.

margem das escalas hierárquicas sociais, esse tipo de arte, performance, cultura, não legitimados pelos processos centrais instaura um lugar de ação e expressão. O discurso do *hip hop*, modifica este lugar de atuação dos sujeitos, enquanto mcs, apontando assim para outras possibilidades de experimentar a realidade.

“Freestyle é a expressão, do corpo, tipo a dança, só que a arte, vem em formas de ondas sonoras né?! E... de fato, você consegue saber o que o artista tá pensando... porque quando um cara dança, quando um cara pinta, a interpretação acaba sendo livre, literalmente né? Você interpretar uma dança, uma pintura... Agora, é totalmente literal a palavra. **A palavra quando sai ali, você sabe. Tá vindo da mente, aquilo é o pensamento.** Pode disfarçar, decorar, igual os mais habilidosos decoram, em algum momento ele “dá mole”. Igual eu acredito que se o mc for gay, uma hora ele vai caguetar que ele é gay, *tá ligado?* Se o mc for mentiroso, for ladrão, sabe, qualquer coisa, igual... O freestyle é igual à cocaína, *tá ligado?* Igual fala que a cocaína, ela realmente demonstra 100% do que você é, da sua personalidade, o freestyle é isso...ele te cagueta sua personalidade, você realmente expõe o que você é ali... **É a arte viva**, você entendeu?... É aquilo ali, **você ter a percepção do momento e fazer aquilo virar uma imagem em forma da letra.** A música não, Chico, o Caetano demora 6 meses pra fazer uma música, e tem gente que demora 5 minutos pra fazer um freestyle de 5 minutos...com até mais conteúdo, com mais nota que o Caetano demorou em 6, mas aí vai do ponto de vista...” (Mc FBC)

“Arte viva”. Como afirma o mc FBC e como reitera Richard Shusterman quando analisa o rap como uma arte viva pós-moderna no livro *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. “Pois o rap ideológico não insiste apenas na união do estético e do cognitivo; ele igualmente salienta o fato de a funcionalidade prática poder fazer parte da significação e do valor artísticos.”⁶⁸ “A palavra quando sai ali, você sabe. Tá vindo da mente, aquilo é o pensamento” e a utilização do pensamento no âmbito da musicalidade *hip hop* se relaciona muitas vezes a um apelo ideológico e uma funcionalidade coletiva; de promoção de aprendizagem, a nível informacional e de conhecimentos práticos, ou ainda a nível de vivência na “escola da rua”, na “selva de pedra”. Nesse sentido, a conduta socializada pelo

⁶⁸ SHUSTERMAN, Richard (1998).

grupo dos viventes do *hip hop* e, em nível mais detido desta pesquisa juntamente aos mcs, evidencia que eles “abordam em suas narrativas temas que dizem respeito a sua experiência na *polis*. A arte do Movimento Hip Hop possibilita aos jovens a **valorização de si mesmos e da periferia, informação e conhecimento** e a **substituição da violência pela força das ideias** e das palavras.”⁶⁹ Arte em prol de uma “revolução”. A performance, dessa forma, diz respeito às suas experiências e a forma como elas são narradas em ação (e as atuadas em narrativa) constituindo uma nova forma de atuar e socializar, de experimentar a arte, viver a cidade e a contemporaneidade.

O freestyle engendra uma arte pragmática que chega em forma de ondas sonoras, assim como o rap, mas não apenas. A performance de *freestyle* instaura uma possibilidade além para o *hip hop*. Relativa mesmo à sua vivência e compartilhamento, de ações e expressões. Saindo daquele lugar individual onde o sujeito aprecia a música, normalmente solitário, em casa ou nos fones de ouvido, dá-se uma nova forma de experimentação coletiva. Agora, a experiência pode ser mais rica. Ela não é apenas sonora e cognitiva, mas visual, olfativa. Ela tem gosto, tato, é mais profunda e pode ser até sinestésica. Ela se torna vivência experimentada e partilhada, portanto mais significativa. A arte como um sistema cultural é analisada por Geertz (2007) e seguimos no caminho de seu entendimento. “Aquilo que vimos, ou imaginamos ter visto, parece ser tão maior e tão mais importante que o que logramos expressar com nossa balbúcie, que nossas palavras soam vazias, cheias de ar, até falsas.” No entanto, tentarei.

O DUELO EM AÇÃO

O *Duelo de MCs* corresponde a uma disputa entre improvisadores de rima. Este evento não é o primeiro movimento de batalhas de *freestyle* no país, ele é semelhante à *Batalha do Real*, que acontecia na capital do estado do Rio de Janeiro, onde cada participante se inscrevia com um real e, o vencedor da noite levava o prêmio, daí o nome *Batalha do Real* (em Belo Horizonte, cada participante entra com dois reais e o ganhador sai com o montante, normalmente dezesseis reais já que são oito participantes). Foi um desdobramento deste

⁶⁹ LOURENÇO, Mariane Lemos (s/d).

evento em 2006 que originou a *Liga dos MCs*, uma disputa em âmbito nacional, que em 2007 abrangeu cidades de cinco estados: RJ, PE, SP, RS E MG.

Esse movimento, em sua fase mineira, foi sediado em Belo Horizonte, no início de 2007 e gerou experiências e relações que se estabeleceram e frutificaram, reproduzindo comoções e emoções que perduraram nos participantes que, logo na semana seguinte, trataram de se encontrar na Praça da Estação para desenvolver novamente outros duelos de rima improvisada (*freestyle*). Esse encontro foi tomando porte paulatinamente, agregando novos participantes e repercutindo na cena do *hip hop* já consolidada em Belo Horizonte⁷⁰. Até que em um dia de chuva, em busca de abrigo, aqueles jovens que se encontravam para rimar, duelar, se divertir, socializar, viram-se desabrigados, e, se deslocaram da Praça da Estação em frente o antigo Projeto Miguelin, para debaixo do Viaduto Santa Tereza. Local que abrigaria o Duelo dali em diante.

Ao perceberem as potencialidades daquele lugar, que contava na época com uma certa estrutura, como um palco e arquibancadas circulares, viram que o espaço era favorável ao encontro. Assim, a partir de certo ponto, eles passam a se reunir naquele lugar, que aos poucos foi tornando-se símbolo daquele movimento. “O viaduto mais cultural do Brasil”. Espaço, que por bastante tempo, não contou com equipamentos e infraestrutura, como pontos de luz, banheiro, lixeiras. Com o crescimento do movimento surgia também a necessidade de uma melhor organização e foi aí onde surgiu o Coletivo Família de Rua.

Esses jovens participavam deste evento desde o início, e passaram a organiza-lo conforme o contexto foi se desenrolando e tomaram partido dessa empreitada, se responsabilizando por seu acontecimento e desenvolvimento. Assim esses jovens, tendo em vista o crescimento do Duelo, se constituíram enquanto um coletivo, uma rede, que assume a gestão e a representatividade do movimento e vem dialogando com diferentes interfaces da sociedade. Desde o contato com as instituições e o poder público, em busca de infraestrutura necessária, do direito de permanência, da legitimidade de ocupação; assim como, com os próprios participantes do movimento, o público, que compreende diferentes juventudes, e junto a elas,

⁷⁰ A esse respeito ver TORRES (2005).

os mcs, djs, os grafiteiros, b. boys, skatistas, etc., com o intuito de promover uma conscientização coletiva quanto ao uso daquele espaço.

“É doido é, a ideia de ocupar o espaço público, né, tem que aplaudir os caras ir lá e conseguir ficar 6 anos no mesmo lugar, conseguir fazer um evento semanal, algo que só pára duas semanas do ano. Os caras é de todo louvor, só que, a coisa anda bem até que não tenha conflito de opinião. Tipo assim, dissidência das ideias *tá ligado?* Pra onde as pessoas querem que vá, for o melhor pra todo mundo.” (Mc FBC)

Quanto ao que diz respeito ao funcionamento deste evento, citaremos seus mecanismos, funcionamentos, regras, que são regulados pelo Coletivo Família de Rua. O Duelo de MCs, como vimos, paulatinamente foi crescendo e se fortalecendo. Passando a acontecer toda sexta-feira, com pequenas ressalvas desde Agosto de 2007 até Junho de 2013. Onde dá uma pausa. Essa pausa é justificada pelo coletivo como uma medida de avaliação dos usos daquele espaço. Já que acontecia livremente na rua, e essa era mesmo a intenção, esse movimento contava com uma variedade enorme de intencionalidades (também conflitantes) que se convergiam naquele ponto. Nas noites de sexta-feira, aquele se tornou um marco de encontro de inúmeras *galeras*. Assim, ora, começaram a haver também, para além da promoção da troca dialógica harmoniosa, do divertimento, da performance, problemas quanto ao uso excessivo de drogas, com violência, roubos, acertos de conta do crime, processos que geraram conflitos com a polícia e com a prefeitura.

Dessa forma, o coletivo Família de Rua anunciou a pausa do movimento, com vistas a buscar uma análise e reformulação da apropriação daquele espaço, para que ele pudesse permanecer ativo e legítimo (perante às instituições estatais). Fora isso, essa intervenção coincidiu com o período de Copa das Confederações em 2013, que anteciparam a Copa do Mundo de 2014, sediada também em Belo Horizonte. Podemos supor com isso que diante daquele contexto de pressão federal sobre todos os tipos de movimento coletivo, organizações sociais e mobilizações populares, e além, devido ao contexto das manifestações de Junho de 2013 e todo o período de tensão que o antecede e o precede na cidade, pode haver também relações entre essa pausa que tangenciem esse contexto. Somado a isso, o coletivo Família de Rua

atua em outras frentes de ação com o *hip hop*, através de projetos de lei de incentivo à cultura e educação, que mobilizam outras intervenções, em escolas, museus, no interior do estado, e além disso, o evento do Duelo Nacional, que mobiliza uma grande rede e em 2014 contou com sua terceira edição, compõem um enredamento de ações que ocupam a agenda desse Coletivo, corroborando talvez, para a somatória de decisão pela pausa do movimento. Independentemente do motivo direto, todo o contexto conflui para essa paralização. Um balde de água fria.

A paralização do movimento significou um contratempo relevante na confecção dessa pesquisa. O encontro etnográfico com esse movimento se inicia em meados de março de 2013, juntamente às atividades do mestrado. Durante esse momento inicial, eu estava tateando aquele novo universo, que deslindava sob meus olhos a prática partilhada de todos os elementos do *hip hop*. Eu já acompanhara a cultura há algum tempo, pelo menos desde 2002, quando fui à primeira vez a um show dos Racionais MC's. Apesar de ser próxima a vivência dessa cultura, não pude conviver de fato com a sua movimentação e desdobramento prático e técnico. Estava ciente e compartilhava de suas representações, como as noções em torno da consciência e atitude, do proceder, da ideologia formativo-pedagógica, da missão daquela crônica periférica que era o rap, convergia os sentidos e sentimentos com aquela cultura, contudo, nunca havia podido presenciar a profusão de sua vivência, como aquela possibilitada pelo movimento do Duelo de MCs. Ali se desdobravam os movimentos quebrados do b.boys, a poética da fala ritmada dos mcs, os traços e cores e cortes dos grafiteiros, dos pixadores, os arranhões nos toca-discos dos djs, todos os elementos da cultura estavam sendo vivenciados em um só instante, em um mesmo suporte. A centralidade do viaduto agregava o descentramento da multiplicidade do *hip hop*. Podíamos observar tudo em processo. Arte viva. Deu-se um encantamento imediato assim que conheci aquela manifestação artística e política. Meus olhos brilhavam mais que o dia.

Conheci o Duelo em 2011, quando de uma visita a familiares em Belo Horizonte. Por ter crescido no interior, em uma cidade média da Zona da Mata mineira, sem muita afeição à internet, tive contato tardio com o movimento do Duelo. Apesar da longa proximidade com a cultura *hip hop* e de frequentar a capital por diversas vezes para ir a shows de rap, como Racionais MC's, Mv Bill, SNJ, Gog, Facção Central, foi somente no final de 2011 que tomo

contato com o Duelo, que estava em cena desde 2007. A partir de então, admirada com a vivacidade e potência de tal movimento, olho para ele com mais atenção. Durante a escolha para o tema de pesquisa no mestrado, em meados de 2012, estava latente e no auge esse movimento, junto à Praia da Estação, que instalava uma praia periódica aos sábados nas fontes da Praça da Estação. A cena artística e política da cidade convergia mais do que nunca em torno do viaduto. A antiga paixão pelo *hip hop* renasce em um momento que estava adormecida em minha vivência, e coincide com a pauta vigente da dinâmica da cidade, direcionando a escolha do que eu viria a pesquisar dali em diante.

Portanto, em 2013, quando venho morar em Belo Horizonte, é o momento de me aproximar daquele universo. Em março começo a frequentar as noites de duelo e participar da partilha daquela cultura. Eu estava identificando as dinâmicas, conhecendo os papéis e as funções, reconhecendo os mcs, tateando o desenvolvimento das batalhas, mirando as interfaces e interstícios desse movimento. Não havia ainda me envolvido diretamente com nenhum mediador, ou interlocutor. Apenas vivenciando o lugar e participando das interações que ele oferecia, estabelecendo trocas com os sujeitos em termos ainda não metodológicos, com vistas a deslindar o ambiente e aqueles sujeitos; sem me assumir enquanto pesquisadora, eu ainda costurava as relações com intuito de identificar e me localizar. Nesse momento, não havia sequer um caminho traçado para a pesquisa, mas temas flutuantes que se dissolviam segundo a intensa dinâmica estabelecida neste encontro inicial - os temas saltitavam em minha frente enquanto entrava em contato com o movimento do Duelo e, concomitantemente contatava as descobertas teóricas no mestrado. Passaram-se poucos meses, e eu ainda estava nessa área nebulosa, quando se deu aquela pausa.

Esse momento representava, naquele instante, um contratempo enorme para a pesquisa. Pois aquele deveria ser o momento de intensificação do campo etnográfico. Não foi. Deu-se um esfriamento e o contato passou a ser por vias teóricas. Assim, sem saber o que procurar, precisei descobrir o que iria pesquisar. Precisava estabelecer um foco. E foi através do contato com a teoria antropológica acerca do estudo das performances que apontaram o caminho por onde eu viria a seguir. A teoria da performance se encaixava de forma muito adequada àquilo que eu acompanhara nas batalhas de *freestyle* do Duelo.

Assim, devido aos contratempos e imprevistos, começava aí o processo de “improvisação etnográfica”, com o movimento parado, me restava empreender sua análise de forma restrita às performances. Que já haviam sido acompanhadas diversas vezes e poderiam ser acessadas em arquivos audiovisuais na internet. Além disso, eu tentaria encontrar os mcs e conversar diretamente com eles, que passam a ser meus interlocutores privilegiados. Eu fui atrás dos mcs fora dos Duelos, buscando o primeiro contato pela internet, em eventos, outras batalhas. Dessa forma, recortar o foco nas performances e restringir o diálogo com os mcs foi uma forma de improvisação. Em reação à interrupção, minha ação foi criar estratégias de contornar o contexto, além disso, aquele silêncio causado pela pausa, também poderia servir como material de análise daquele desdobramento.

Com isso, a interdição do evento, em um momento ápice de participação de mcs e envolvimento do público, dispersa as juventudes e as atividades culturais em outros desdobramentos daquele circuito. Surgiram gradualmente outras batalhas pela cidade, como a Batalha do Santê ao lado do metrô Santa Tereza, ou a Batalha da Pista, na pista de skate do Barreiro, a Batalha da Estação, que acontecia na Praça da Estação Central nas sextas-feiras.

“Ai quando foi em 2013 o Duelo parou, aí **todo mundo ficou buscando uma forma de sanar** com essa, porque se torna um vício né, você ir lá rimar toda sexta feira. Que nem eu fiquei 2010, 2011, 2012, indo lá todo sexta feira. A maioria dos meus amigos é do Duelo, **isso mudou a minha vida completamente**. Eu tinha um plano de vida e o duelo mudou a minha vida e **me fez acreditar que eu posso fazer o que eu gosto** e me sustentar. Aí a gente passou a **organizar novas batalhas**, sem estrutura, sem suporte. Sem qualidade de equipamento, porque passou a virar um evento, e não mais um encontro de amigos pra rimar, aí não dava pra todo mundo ouvir, aí vinha uma galera usar drogas e você é o responsável por isso, aí a gente deu uma parada pra repensar isso.” (Mc Well)

Seguindo brevemente um processo semelhante ao do Duelo. Bem como um discurso familiar. Essas novas batlhas funcionaram durante algum tempo, mas não chegam a alcançar o êxito do Duelo. Depois disso, o Duelo de MCs volta a acontecer somente em Novembro de 2013, agora com uma nova proposta. À luz do dia. Essa alternativa visava diminuir aqueles

problemas com o abuso de entorpecentes e outras ilegalidades. Cativando aos poucos a participação nas tardes de sábado até que no mês de Maio de 2014 há novamente uma interdição. Agora o evento tem uma pausa compulsória, já que a prefeitura intervém (sem aviso prévio) através de uma obra (manobra) com o intuito de reformar o Viaduto. Reforma que surge como instrumento de correção, não do espaço físico, já que a obra quando teve início não possuía sequer projeto aprovado pelo Iepha, órgão regulador e o Viaduto tampouco apresentava necessidade de intervenções daquela ordem. A intenção passava mais por vias de uma reforma nos níveis de gentrificação, pois como criar um processo de revitalização onde já há vida instaurada?

Em resposta a esse procedimento autoritário, que limou as possibilidades de uso do lugar, com a construção de um embarque e a desapropriação daqueles que o vivenciavam, um conjunto de pessoas e coletivos organizaram-se sob o grupo Viaduto Ocupado, convergindo diferentes movimentos sociais e culturais, que já se apropriavam daquele espaço, e que senão, valorizavam e apoiavam o movimento do Duelo de MCs e a ocupação legítima do cidadão ao espaço comum, a rua, a praça, o espaço público. O coletivo Família de Rua juntamente ao novo coletivo Viaduto Ocupado e outras pessoas simpáticas à causa, ocuparam o Viaduto a fim de mobilizar a mídia e os cidadãos em prol da participação em torno das questões da reforma súbita que interrompiam as atividades no “viaduto mais cultural do Brasil”.



Pintura realizada na madeirite que circundava o Viaduto Santa Tereza quando do início da obra de reforma em 2014. Está escrito:

“Era uma vez...um viaduto onde as pessoas se encontravam. E tantos foram os encontros que ele se tornou importante na construção política de cultura popular. Mas ao prefeito dessa cidade não interessava que o povo se conscientizasse de sua própria força política. Mandou cercar o viaduto e destruir aquele importante palco da expressão do povo. E uma vez mais aquelas pessoas se encontraram, unidas no objetivo de proteger este viaduto...romperam a cerca e tomaram o que sempre foi delas: o direito de ocupar o espaço público. E hoje estamos aqui ocupando o Viaduto Santa Tereza. Solicitamos ao prefeito Márcio Lacerda que respeite o espaço urbano e as pessoas que fazem dele um lugar mais humano.”

Com isso, alguns destes atores sociais puderam transformar essa realidade. Contra a arbitrariedade de ação da prefeitura passaram a integrar legitimamente uma comissão de acompanhamento das obras de reforma, que propunham um projeto totalmente distante da utilização vigente naquele espaço, com a construção de quadras de basquete e pista de skate, demandas que não convergem com o uso e ainda não atendem às exigências concretas que se fazem valer diante da apropriação existente daquele lugar. As necessidades já haviam sido colocadas, mas tampouco, elas foram atendidas. Não há banheiros, não há bebedouros, a iluminação foi conquistada e há escassas lixeiras para atender o povo que frequenta semanalmente, a sete anos, aquele espaço. Enquanto escrevo essa dissertação, as reformas ainda estão em curso. A relação da prefeitura da cidade com o Duelo de Mcs, e dessa forma, com o coletivo Família de Rua que o organiza e representa, é conflituosa. Diversas vezes o movimento foi organizado em frente à prefeitura, por volta do fim da tarde, onde podiam ser vistos e ouvidos, em busca de se manifestar e alcançar seus direitos e, normalmente esse tipo de intervenção repercute em resultados positivos para o movimento, mérito do diálogo empreendido por esse coletivo, que se mobiliza intensamente nesses termos, pudemos perceber durante nosso acompanhamento em campo.

Durante esse período dessa vez o Duelo não ficou parado. Diante de uma postura insistente e resistente lutou pelo direito de se manter ativo. Novamente, essa ação, passa pela atuação do coletivo Família de Rua, que se mobiliza para desenvolver o Duelo de MCs. Dessa vez ele passou para um lugar temporário. A Praça Sete passa a sediar as batalhas de *freestyle*

promovidas pelo coletivo. Mesmo vivo o movimento na Praça Sete não atingia a mesmas proporções, em termos de público, energia, entrosamento. O evento ocorria durante a tarde, em um local de passagem, de menores proporções e, além disso, sem afeições e sentimento de pertencimento como os que o Viaduto proporcionava. O Duelo deveria retomar seu lugar.

E em Novembro de 2014 o Viaduto Santa Tereza é a cena! É através de demasiado embate e negociações que o Duelo tem o direito de ocupar novamente a sua casa, antes mesmo de as reformas terem cessado. O evento do Duelo Nacional de 2014 promove, sob muita pressão, a volta do movimento a seu lugar de pertencimento. Desde então, o evento passa a acontecer nas tardes de sábado ou domingo, quinzenalmente, alcançando assim, sete anos de existência, de (re)existência e resistência. Desde este lugar, o movimento cresceu e frutificou, e, alcançou um nível distante do amadorismo. Há uma busca por convenções culturais e ajustes de costumes técnicos.

O DUELO EM PERFORM-AÇÃO

Os duelos são campeonatos onde os participantes se inscrevem momentos antes da performance se iniciar. Talvez a inscrição seja um dos pontos iniciais de pontapé da performance, pois é desde este momento que os mcs já estão submersos pelo frisson, pela ansiedade, pela concentração. Outro momento que aciona o início da performance, não é a chegada das pessoas ou a amplificação sonora da música lançada pelo dj, mas sim, a recepção do mestre de cerimônia, personificado em nosso campo pelo mc Monge, que encabeça o coletivo Família de Rua e age muitas vezes como o seu porta voz e, portanto, porta voz também do movimento do Duelo de MCs. É ele quem dá as boas-vindas aos participantes, quem anuncia informações, recados e convites, e, quem controla a dinâmica do jogo. É ele quem chama e recebe os mcs, quem os entrega o microfone e quem cronometra (no aparelho celular) o tempo de cada round. Além disso, é quem anuncia os vencedores e os artistas presentes.

Para chegar até um vencedor, cada duelo pode ter até três rounds caso haja empate. Nunca há a possibilidade de quarto round, mesmo que a batalha seja épica e mereça uma continuidade, ela nunca pode se estender para além do terceiro round no Duelo de MCs. O terceiro round,

geralmente já é um momento decisivo, de tensão e resolução. O vencedor é aquele que ganha dois rounds.

Dois também é o número de juízes, normalmente outros membros do coletivo Família de Rua, como Pedro Valentim (PDR) e Leonardo (Ozléo), como Nil Rec, e agora, Douglas Din (bicampeão do Duelo Nacional, ganhador sucessivo que deixa anunciadamente as disputas de batalhas a nível corriqueiro para tentar se aprofundar em outras áreas da produção musical). Além desses, o outro juiz, de maior barulho: é o público. Ou de forma mais atenta, os participantes, pois não são apenas espectadores, mas agentes dessa performance juntamente ao improviso dos mcs. Os participantes que contemplam e experimentam essa performance, dão o tom e o ritmo, através da troca de olhar, sorrisos, gritos, incentivos, junto com o dj, para que os mcs, ou mesmo os dançarinos quando a batalha é de dança, se alimentem da energia e devolvam uma experiência contagiante e efervescente. A mc Bárbara Sweet me narrou essa experiência, do lado de lá, para quem fica de cima do palco.

“[Você] sente a interação com o povo, quando a galera é muita fria, distante, dispersa, afastada, é duro de rimar, é muito ruim. Não tem como comparar. **Aquele viaduto, com aquela galera, aquele palco. Por isso que o duelo era aquilo tudo. Na sua cara, era uma energia que era palpável!** Ali no seu joelho. Você vê o sorriso das pessoas. O **mc é o público**, não tem mestre sem cerimônia e não tem cerimônia sem público. Olhei pra aquele cara e vi que a camisa dele era amarela, toda a situação externa influencia muito naquele momento. Do completo, do público, da luz, da placa, tudo isso é fundamental pro freestyle mesmo.” (Mc Bárbara Sweet)

Sendo assim, torna-se claro o entendimento de que a performance do duelo de mcs é uma interação espontânea e relcional. O momentâneo, o efêmero, as combinações, são associadas ao conteúdo das improvisações que se desdobram em processo vivo, diante de nossos olhos e ouvidos, enquanto ocorre a encenação da disputa improvisada. Pelas vias orais, estraçalham o pensamento sob a forma de rimas, embaladas pelo ritmo do rap. Essas ideias improvisadas encarnam também o lugar do combate. O duelo encena uma batalha, violência simbólica que

compete através de palavras, poesia, rima ritmada, que muitas vezes evidencia adjetivações inescrupulosas e maliciosas, estratégias de arrebatar o emocional do oponente, xingamentos e injúrias emergem sob diferentes vestes. Contudo, o conteúdo das batalhas varia conforme a sua modalidade e, ainda conforme a subjetividade e sensibilidade de cada mc. Há mcs que preferem não atacar diretamente o outro, mas se apropriam de outras estratégias para ganhar a disputa, tratando de temas da atualidade, ou relacionados às localidades da cidade; há diferentes posturas de mcs, algumas mais agressivas, outras mais contidas, outras mais cômicas e, cada uma dessas se choca ou se encontra quando ocorrem as batalhas e eles tem de se enfrentar cara a cara e para o mundo (e para si mesmos).

As batalhas do conhecimento⁷¹, por exemplo, trazem outros temas e abordagens, sempre levantando questões pertinentes ao contexto vivenciado por estes jovens. Esses temas giram em torno de uma ideia central. São colhidos durante o evento junto com os participantes algumas palavras que se associem a esses temas. Essas palavras são escritas em um quadro branco que fica exposto para os mcs irem utilizando cada uma dessas palavras ao longo da sua improvisação. Citarei algumas dessas palavras, referentes a batalhas que acompanhei:

“- Novembro de 2013 – Preço da Passagem

Tarifa zero/ Catraca/ Direito/ Acesso/ Pulão

- Setembro de 2012 – Eleições

Voto obrigatório? / Cidadania/ Credibilidade/ Deveres do eleito

-Junho de 2012 – Rio +20: Por uma juventude mais sustentável

Juventude/ Responsabilidade ambiental/ Cultura/ Organização/ Consciência

- Outubro de 2011 – Do Griot ao Mc

Oralidade/ Expressão/ Postura/ Ritmo/ Feeling”

⁷¹ Veremos a seguir cada um dos tipos de batalha.

Essas enunciações podem nos suscitar o entendimento acerca das pautas de debate desses grupos, ou de parte deles. Ao trazer temas relacionados às dinâmicas da cidade, como transporte público, eleições e direito; meio ambiente, ou sobre a própria cultura *hip hop*, para o círculo do movimento e da performance dos duelos, esses atores dinamizam uns aos outros, promovendo a busca por informações e conhecimento, para além da atenção para a técnica de improvisação e encenação. É essa a aprendizagem prática ou pragmática que se dá no fazer artístico, enquanto os sujeitos aprendem fazendo, e, vivendo a arte⁷².

“Falar rap, freestyle, ai já levo pro lado: **cultura**. Eu quero levar isso pra quem não conhece. Porque eu conhecia música, rap. E **depois que eu comecei a estar dentro da cultura hip hop, minha vida mudou bastante**. E não vou dizer que tem pessoas que tem que mudar de vida, ah, mas **seria legal apresentar um fator, um combustível, pra uma pessoa seguir um outro caminho**, vamos dizer assim. Sabe, não deixar apenas algumas opções para ela seguir, mas **dar muito mais do que uma ou duas opções**. Porque você falar de rap comigo eu não consigo ver você apenas em cima do palco. Para um mc ter um disco, precisa, vamos ser bem superficial, ele precisa de um designer, *pra* poder fazer a arte dele. De toda a forma você pode trabalhar com uma coisa que você gosta. Ele pode descobrir um outro trabalho *pra* fazer essa cadeia produtiva funcionar.” (Mc Vinicim)

O Duelo de Mcs por exemplo, consolida essa lógica de rede, ou cadeia produtiva, onde cada um atua em área, em uma função, seja na organização e promoção autogestada, seja cada um desenvolvendo um elemento da cultura, sempre através de teias participativas, que englobam os diferentes em uma mesma missão. “O hip hop vive” estampa as camisetas e o Viaduto em dia de duelo. Os jovens atores sociais desenvolveram novas formas de inserção política, de alternativas de encontro e divertimento, assim como criam novas formas de trabalhar e se sustentar economicamente, a partir do que gostam e acreditam, “cada um na sua função”. O que resulta em uma cena viva onde jovens vem transformando sua própria realidade, o seu cotidiano, através de ação autônoma e horizontalizada.

⁷² Shusterman, Richard (1998).

Dessa mesma forma, esse movimento se constitui enquanto uma alternativa de socialização meio ao anonimato e efemeridade de relações e o encarecimento da vida nas metrópoles. Um ponto de contato gratuito e central. Surge assim, como ponto de mediação de diferentes áreas da cidade. Além disso, representa a atuação na juventude em âmbito político, a partir de novas características de mobilização coletiva. Bem como representa a inserção artística de um número enorme de sujeitos, “o duelo formou mcs muito fodas” e “eu vejo o duelo como a faculdade do mc”, nas palavras dos mcs Bárbara Sweet e Fbc, respectivamente. Já que estava aberto, na rua, pronto a receber a inscrição de quem se dispusesse a batalhar, e muitos tiveram o desejo de estar ali, então, daqueles que se dispuseram, muitos tiveram êxito e se envolveram intensamente com a prática do freestyle e, posteriormente, se lançavam como artista do rap, com a gravação de letras e composições em cds, fazendo shows. Se criando como artista, à medida que se descobriam freestyleiros, improvisadores de uma arte nova, e se jogavam no jogo dessa performance. O palco do Viaduto Santa Tereza estava aberto para aqueles que quisessem soltar a sua voz, para que isso ocorresse era preciso, no entanto, que o seu nome fosse sorteado. Apenas oito nomes eram sorteados para cada duelo, muitas vezes muitos mcs com entusiasmo de sobra ficaram de fora. Mas há regras dentro das batalhas. É preciso segui-las, dada a legitimidade do evento.

Funcionando sob diferentes interfaces, o movimento do Duelo de Mcs construía paulatinamente para si uma lógica própria. Foram criando-se as regras de funcionamento das batalhas à medida que elas foram sendo produzidas. Por exemplo, a uma certa altura, deu-se uma distribuição mensal de batalhas de diferentes tipos, a cada semana possuía uma dinâmica diferente. São quatro tipos de batalha:

“-Batalha Tradicional:

Os mcs duelam entre si em dois rounds de 45 segundos, com a possibilidade de haver um 3º round, se for da escolha dos juízes e do público. Os mcs escolhem quem começa o duelo através do jogo de par ou ímpar, quem ganha tem direito de escolher se quer começar atacando ou não. Depois desse momento pode-se haver uma troca de abraços e cumprimentos, ou uma postura mais contida e olhar de concentração, raiva ou apreensão.

Decidido quem começa, o mc com o microfone em mãos, vê o dj soltar a música⁷³. Ali ele percebe o tom e o ritmo que a batalha se desenvolverá. Essa batalha, também chamada de batalha de sangue, é característica do confronto. Os mcs se digladiam através de palavras, utilizando diferentes estratégias para derrotar seu combatente. O público grita “how, how, how”, com as mãos para cima! Assim, como o tempo de um suspiro ou uma eternidade, dá-se os segundos iniciais quando um mc se prepara para se lançar na batalha e começar atacando, para que então o mc seguinte se defenda. No próximo round, troca-se a música, conseqüentemente o ritmo, eles respiram fundo nesse momento (a cabeça está a mil), o público respira fundo e grita mais, ou menos, conforme tenha sido a intensidade daquele round, e, há uma inversão, o mc que defendeu, volta atacando e o outro por sua vez se defende. Após dois ou três rounds há o vencedor.

O voto conta com a participação de dois juízes e com a votação do público, que geralmente é calorosa, dotada de muita energia e vigor. E dependendo da intensidade da batalha, como mencionei, há uma comoção geral onde o público clama com as mãos para o alto, mostrando o número três com os dedos e gritando com força: “Terceiro! Terceiro! Terceiro!”.

- Batalha do Conhecimento:

O objetivo aqui não é a construção de rimas contra os outros mcs. O foco é o tema proposto. Onde os mcs versam suas rimas sobre temas relativos à cidade, à cultura *hip hop*, a ocupação daquele espaço, questões pertinentes à juventude, como vimos anteriormente naquela listagem. Aqui, cada mc tem apenas um round de um minuto, diferentemente da batalha tradicional. A motivação desta batalha se propaga enquanto os mcs se veem imbuídos na necessidade de pesquisar, estudar, se informar sobre esses temas, assim, ocorre uma movimentação proveitosa de debate de questões relativas ao cotidiano daqueles jovens. Isso é o que o *hip hop* propõe e o que o Duelo de MCs realiza juntamente aos mcs, grafiteiros, b.boys, djs e aqueles que vivem esse movimento, através do incentivo à busca por conhecer e

⁷³ “Tem muita gente que prefere começar atacando. Atacar tem um degrauzinho de dificuldade a mais, porque você tem que arranjar o cenário, e depois que o cenário está feito é mais fácil ir colocando os móveis. A mobília do seu jeito. E pra pessoa mudar isso, ela vai ter entrar lá dentro, visualizar tudo e conseguir criar um outro desenho na mente antes de expor. Eu nunca gostei de começar as batalhas.”

propagar as informações, assim a Batalha do Conhecimento surge também como *Educação Participante*, como veremos no próximo round.

A votação nesta batalha também ocorre da mesma maneira. A energia é contagiante, pois os temas falam diretamente aos sujeitos, fazendo com que se reconheçam e reflitam sobre esses assuntos.

- **Bate e volta:**

Aqui a dinâmica é mais acelerada, é um vai e vem de rimas comandadas pelo compasso da música. Cada mc tem aproximadamente o tempo de quatro oitavas para rimar, depois de duas oitavas, e mais duas. O fluxo é frenético. As rimas passam de um mc para o outro em uma velocidade acelerada. Geralmente essas batalhas podem ser mais cômicas do que as Batalhas Tradicionais.

- **Batalha de Dança:**

Nas batalhas de dança são os dançarinos que duelam para ver quem é o melhor. Essa Batalha não constitui o foco de observação desta pesquisa, mas se envolve com nosso contexto e com o Duelo de MCs, agregando a presença do break, o quarto elemento do *hip hop*. O corpo dos sujeitos é embalado pela batida da música, os *breaks* (batidas partidas) são sincopados e os ritmos falam ao corpo, mesmo daqueles que não são dançarinos. Esta performance passa por outros canais, diferentes daqueles da improvisação oralizada. A potência é outra, o contágio deste ritual é dinamizado pelo movimento físico.

Atualmente, a dinâmica do movimento é diferente, pois ele não ocorre semanalmente, mas sim, quinzenalmente. Não obedecendo ainda, neste processo adaptativo de volta ao Viaduto, em 2015, uma ordem quanto aos tipos de batalha. Sendo que as batalhas tradicionais são as que vem ocorrendo com maior frequência. Cada mc e também cada participante, normalmente, possui a sua modalidade preferida de batalha, mas o que pude alcançar com as

minhas conversas, foram que as batalhas tradicionais são as mais apreciadas. Junto às batalhas do conhecimento. O mc Vinicim me afirmou que passou a gostar das Batalhas do Conhecimento quando passou a ganha-las, ou seja, é apenas quando ele se vê inserido em um lugar de confiança quanto a seu conhecimento e com isso, capacidade de vencer os duelos, é que ele se torna favorável a esse tipo de disputa.

“Eu gosto das batalhas tradicionais hoje em dia, já gostei muito mais das bate-volta. Já odiei as batalhas do conhecimento, até que comecei a ganhar elas. Teve uma época que eu tava empenhado em ficar um tempo bom sem perder.” (Mc Vinicim)

Eles não querem perder. As batalhas representam um lugar específico no âmbito da cultura *hip hop* representando um lócus de negociação, comunicação e transformação. Veremos no próximo round, como, desde as primeiras manifestações do *hip hop* no Bronx em Nova York na década de 1970 e 80, e até hoje no Viaduto Santa Tereza, as batalhas, confrontos simbólicos, acionam um espaço de ressignificação estética e política da violência. Veremos mais detidamente no terceiro round. O *hip hop*, segundo Nelson Triunfo⁷⁴, “surgiu pra trocar a violência pela paz”, é “cultura de vida que ao invés de treta, é disputa de bate cabeça”!⁷⁵

O movimento do Duelo de Mcs representa este caminho de mediação da cultura *hip hop* e este é representado como uma cultura de rua. Nada mais favorável ao seu acontecimento, portanto, que encontros gratuitos na rua – nesse sentido, a tomada dos espaços públicos garante um contexto muito relevante. A questão do lócus central privilegiado ao encontro, a convivência de elementos e galeras distintas, a questão da gratuidade, da promoção da visibilidade, da motivação de ocupar e resistir, conformam também pontos de relevância neste contexto. Prosseguiremos acompanhando essa interpretação.

Em perform-ação o Duelo exposto em ato ritualizado, performatizado torna-se um momento liminóide.⁷⁶ Assim, se estabelecem momentos de partilha de experiência e significado que se expressam à margem, momentos que suscitam modos de agir e sentir. Segundo Dawsey

⁷⁴ Importante agente dinamizador da cultura *hip hop* no Brasil.

⁷⁵ Trecho retirado de depoimento do vídeo documentário Triunfo (2014).

⁷⁶ Como veremos mais detidamente no terceiro round.

(2005) é como um modo subjuntivo, um “como se” da realidade, um momento de distanciamento do cotidiano com a instalação de novas regras, expectativas e comportamentos. Um fenômeno liminóide relaciona-se a manifestações de crítica social e o duelo assim se constitui pois, a conduta hostil performada em muitos momentos de batalha de *freestyle* irrompem com essas tendências. Além disso, nos “momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. (...) numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. (...) Assim se articulam diferenças.”⁷⁷ Corroborando o que nos afirmara a mc Bárbara Sweet quando nos disse: “Você vê o sorriso das pessoas. O mc é o público, não tem mestre sem cerimônia e não tem cerimônia sem público”. Estão todos submersos nessa teia de diferentes. Há uma energia que perpassa esses sujeitos coletivamente enquanto se encontram imergidos nessa performance, na partilha de seus sentidos e na reprodução dessa experiência. Há a comunhão de sentimentos e significados. Alegrias, angústias, ansiedades forjam o mc, o vivente do *hip hop*, o “marginal alado”, o “vida loka”. A performance possibilita esse irromper da celebração de uma cultura.

“Identifico mais da alegria de tá junto, de você poder **trombar e dividir** aquilo ali, isso é o mais doido da cultura hip hop. Fica chato as pessoas criam moldes e formas pra você estar ali você - tem que seguir esse pensamento, esse conceito, tá ligado? “Hip hop é isso” e **eu já acho que hip hop é tudo isso!** Tá ligado? Num é só isso. É tudo! Tudo isso é hip hop! Tipo assim, **tudo aquilo que te faça estar em movimento**, que não te deixa tá parado, hip hop é isso! Hip hop dont stop, o hip hop não para! Tá ligado! A própria palavra é mexer o quadril, mexer a bunda, tipo assim, na gíria americana é “mexa essa bunda”!! Vão, se levanta! Vai, faça alguma coisa!!! Esse é o hip hop, tá ligado, que eu acredito, que é a visão que eu quero ter, tá ligado? Se eu for ver a visão que querem que seja, são milhares tá ligado? Mais que pra mim o que o cara quis lá, o Bambaataa, quis lá, o Kool Herc quis, foi fazer uma festa pra movimentar uma parada, arrecadar fundos, pra comprar uma parada lá que eles precisavam, mas sempre foi isso, **pra movimentar alguma parada**, por isso que eles falam, **movimento** hip hop né?! Sei lá, tô só chutando... (ironia)” (Mc FBC)

⁷⁷ DAWSEY.(2005).

Sendo “tudo isso”, com intuito de “trombar e dividir”, ou seja, um movimento ilimitado com vistas a encontrar e partilhar, o *hip hop* consiste naquilo “que te faça estar em movimento” para “movimentar alguma parada”, em outras palavras, consiste na expressão de uma gana por movimento, por transformar a sua realidade, seu cotidiano, sua vida, como vínhamos dizendo e aprofundaremos no segundo round. Por isso, essa cultura tem como parceiro (ora sinônimo, ora não) o termo “**movimento**”, como bem nos aponta o mc Fabrício FBC.

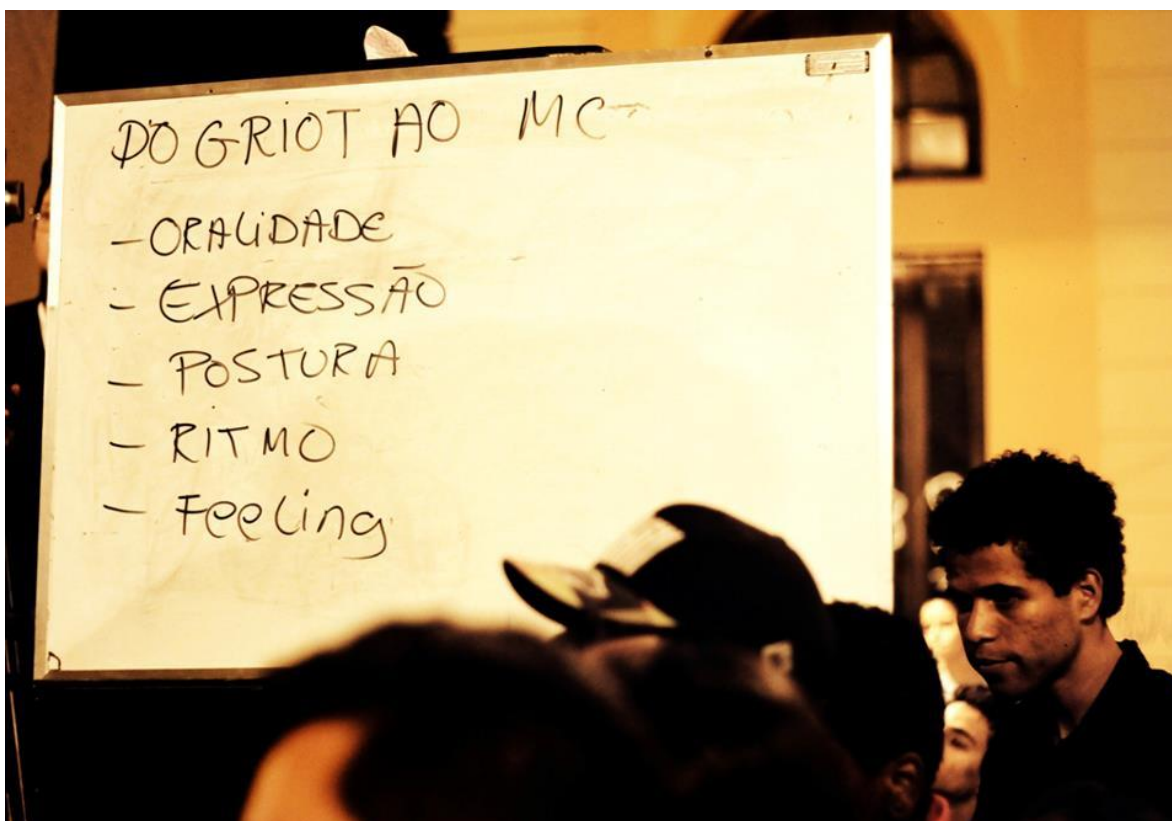
Esse *movimento* pode ser experimentado também no Duelo de MCs, que constitui um lócus privilegiado de vivência da cultura *hip hop*. Lá convergem as práticas e técnicas elaboradas dentro de cada elemento – o *djing*, o *mcing*, o *graffitiing* e o *breaking*. Essas práticas se encontram nesse terreno, promovendo uma cena dinâmica de concretização da cultura e da arte. “A cena é essa”. Quando observamos o movimento do Duelo de MCs poderemos ver vários grupos distribuídos pelo espaço do baixio. Tem pixadores, grafiteiros, mcs, improvisadores, b. boys e outros dançarinos, skatistas, djs, músicos, cantores, estudantes, trabalhadores tantos, desenhistas e poetas. Esses diferentes se encontram ali, há certamente secções, subgrupos, por exemplo, os pixadores convivem entre si, da mesma forma que os estudantes e acadêmicos tendem a formar grupos próprios. Contudo, pela proximidade, pela convivência, criam-se relações e intercâmbios. Assim, os djs trocam com os mcs, que trocam com os grafiteiros, que por conseguinte trocam com os estudantes. Enfim, a impessoalidade comum às grandes cidades tende a diluir-se enquanto vários diferentes podem conviver repetida e processualmente em um mesmo espaço. Aflora por esses caminhos o contágio cultural e a partilha das experiências e aprendizagens.

Podemos ver ao mesmo tempo diferentes performances, como quando os grafiteiros com as latas de spray, rolos de tinta e canetões estampam com cores, letras e sentidos as paredes. O cenário do duelo é interativo, ele dinamizado pelos próprios viventes. São sempre os próprios frequentadores que intervêm naquele espaço através de ação autônoma. Ao mesmo instante, os b.boys e b.girls estão esbanjando desenvoltura física e malemolência corporal, com giros, saltos, requebrados, a rodas se escancaram para reparar em cada movimento dos dançarinos, há sorrisos e sobressaltos enquanto o ritmo do rap extrapola as caixas de som e todos ficam contagiados quando o dj que comanda a festa toca fundo no sentimento, na lembrança ou no agito, através da escolha certa da música. Mesmo aqueles que (e são tantos) não

desenvolvem diretamente ou praticam nenhuma atividade relacionada aos elementos do *hip hop* e, são amantes e viventes dessa cultura, estão ali em consonância com essas práticas, admirando, observando, compartilhando enfim, dessas manifestações performáticas. Principalmente enquanto fazem também acontecer a performance das batalhas.

A cena cultural está viva e pulsante enquanto esses jovens estão na rua, em perform-ação, fazendo dela o palco. Um veículo de contato, para além da impessoalidade que o trânsito cotidiano fornece às ruas, meras passarelas. Passagens de indivíduos anônimos, apressados, incógnitos. Outras formas de convivência são possíveis também nas grandes cidades. Há diferentes relações possíveis. O Duelo nos evidencia um exemplo dessa concretização de atuação e mobilização da(s) juventude(s), da(s) arte(s) e da(s) política(s).

Podemos perceber-lo enquanto uma síntese de manifestação da cultura *hip hop*, interpretada nesta pesquisa segundo um tripé de metáforas analíticas: **Levante Denunciante**, **Ritmo Dançante** e **Educação Participante**. Veremos a seguir no próximo round.

2º ROUND:**LEVANTE DENUNCIANTE****RITMO DANÇANTE****EDUCAÇÃO PARTICIPANTE**

LEVANTE DENUNCIANTE

A cultura é nossa

A estrutura reforça

Rap é compromisso

Como um míssil destroça.⁷⁸

Raízes e rotas do *Hip hop*

O que convencionamos chamar hoje de *cultura hip hop*, ou ainda, *movimento hip hop*, representa - podemos dizer, para fins de compreensão inicial, de forma sintética e generalista: uma expressão contemporânea da juventude periférica urbana. Iremos agora ao encontro dessa vertente cultural e, à medida que prosseguimos, poderemos identificar características que tornam esse universo notoriamente particular. Veremos ao longo dessa sessão, o quanto essa cultura ultrapassa limites espaço-temporais e socioculturais. Tornando-se, dessa forma, uma aliada fortuita para lançarmos luz sobre fenômenos hibridizados que tangenciam diferentes universos da produção do mundo (pós)moderno⁷⁹. Permitindo assim, compreender algumas destas múltiplas facetas das dinâmicas culturais na contemporaneidade.

Para tanto, nos direcionaremos, primeiramente, em busca de algumas raízes e rotas, com vistas a compreender certos movimentos e misturas, que resultaram na constituição do *hip hop*. O que engendra a fusão de um conjunto de práticas e sentidos partilhados. Através de expressões marginais, estéticas e políticas, que advêm do contágio promovido pelo contato intercultural global, decorrente das rotas oceânicas e da comunicação de agentes de

⁷⁸ Título de um rap de RZO, Rappin Hood e Sabotage.

⁷⁹ A discussão entorno do tema da pós modernidade não é foco desta pesquisa. O uso do termo corresponde mais a uma provocação, do que, de fato, à uma intencionalidade teórica. Contudo, o uso de tal provocação é ponderado pela discussão que trataremos adiante sobre a constituição artística do hip hop enquanto uma categoria pós moderna, teoria apoiada na concepção de Micael Hersmann e Richard Shusterman.

diferentes territórios. Este contato intercultural propiciou, através dos movimentos e itinerários da vida, o surgimento das sonoridades, poesias e ritmos do *hip hop* - que se propõe a transbordar os limites da arte, da vida, da ação política. Pois desde os primeiros entrelaçamentos e contatos globais, a cultura *hip hop* agiu sob a égide de uma organização coletiva ou comunitária, imbuída de uma missão educadora, formadora e conscientizadora. Onde se tem por intuito libertar, emancipar, denunciar, empoderar, valorizar o sujeito periférico, marginal(izado). Tudo isso a partir da aproximação de um estilo de vida, entretecido por uma mistura sonora, rítmica e poética, onde a música potencializa os discursos estéticos e políticos, reagregando, legitimando, ressignificando e subvertendo identidades, expressões e lugares sociais preestabelecidos. Confirmaremos essa ideia a seguir, através da letra do rap *A vida é desafio* de autoria dos Racionais Mc's.

“A vida é desafio

É necessário sempre acreditar que o sonho é possível

Que o céu é o limite e você, *truta*, é imbatível

Que o tempo ruim vai passar, é só uma fase

E o sofrimento alimenta mais a sua coragem

Que a sua família precisa de você

Lado a lado se ganhar pra te apoiar se perder

(...)

Eu fui orgia, ébrio, louco, mas hoje ando sóbrio

Guardo o revolver enquanto você me fala em ódio

Eu vejo o corpo, a mente, a alma, o espírito

Ouçõ o repente e o que diz lá no canto lírico

Falo do cérebro e do coração

Vejo egoísmo, preconceito, de irmão para irmão

A vida não é o problema, é batalha, desafio

Cada obstáculo é uma lição, eu anuncio

É isso aí você não pode parar

Esperar o tempo ruim vir te abraçar

Acreditar que sonhar sempre é preciso

É o que mantém os irmãos vivos

(...)

Na cidade grande é assim
 Você espera tempo bom e o que vem é só tempo ruim
 No esporte, no boxe ou no futebol
 Alguém sonhando com uma medalha, o seu lugar ao sol
 Porém, fazer o quê se o maluco não estudou
500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou

(...)

Na mais rica metrópole, suas várias contradições
 É incontável, inaceitável, implacável, inevitável
 Ver o lado miserável se sujeitando com migalhas, favores
 Se esquivando entre noite de medo e horrores
 Qual é a fita, treta, cena
 A gente reza, foge, e continua sempre os mesmos problemas
 Mulher e dinheiro tá sempre envolvido
 Vaidade, ambição munição pra criar inimigo
 Desde o povo antigo foi sempre assim
 Quem não se lembra que Abel foi morto por Caim
 Enfim quero vencer sem pilantrar com ninguém
 Quero dinheiro sem pisar na cabeça de alguém
O certo é certo na guerra ou na paz
 Se for um sonho, não me acorde nunca mais
 Roleta russa quanto custa engatilhar
 Eu pago o dobro pra você em mim acreditar

(...)

Geralmente quando os problemas aparecem
 A gente tá desprevenido né não?
 Errado
 É você que perdeu o controle da situação
 Perdeu a capacidade de controlar os desafios
 Principalmente quando a gente foge das lições
 Que a vida coloca na nossa frente
 Você se acha sempre incapaz de resolver
 Se acovarda *morô*
 O pensamento é a força criadora

O amanhã é ilusório
 Porque ainda não existe
 O hoje é real
É a realidade que você pode interferir
 As oportunidades de mudança
 Tá no presente
 Não espere o futuro mudar sua vida
 Porque o futuro será a consequência do presente
 Parasita hoje
 Um coitado amanhã
 Corrida hoje
 Vitória amanhã
 Nunca esqueça disso, irmão.”

Fazendo com que os sujeitos percebessem que “É necessário sempre acreditar que o sonho é possível”, a cultura *hip hop* atua nesse sentido de uma mobilização comunitária, dotada de uma missão formadora e empoderadora. Afirmando que “A vida não é o problema, é batalha, desafio; cada obstáculo é uma lição, eu anuncio”, os rappers evidenciam o lugar marginal através das desigualdades e das dificuldades, reorientando-as para um novo lugar, com o intuito de denunciar a realidade (“500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou”) e emancipar os indivíduos (“É a realidade que você pode interferir”). Valorizando, dessa forma, o papel e a autoestima do sujeito periférico, a partir da aproximação com este estilo de vida, onde a música potencializa os discursos estéticos e políticos. “O certo é certo na guerra ou na paz” ressignifica a condição deste indivíduo e subverte as identidades e os lugares sociais preestabelecidos, convertendo-os à uma polarização de condutas, posturas e potencialidades.

Toda esta potencialidade é assimilada por múltiplas raízes rizomáticas⁸⁰. É neste sentido que tomaremos de empréstimo para a nossa interpretação as expressões do sociólogo Paul Gilroy “*roots*” e “*routes*”, ou seja, raízes e rotas. Já que compreendo o fenômeno da cultura *hip hop* a partir de uma concepção rizomórfica e não axial, pois, em outras palavras, não estamos aqui

⁸⁰ Sobre essa concepção conferir: Paul Gilroy, Ecio Salles, Richard Shusterman.

em busca de um eixo original ou uma raiz única e primeira. Mas, entendemos, conforme a concepção antropológica acerca da dinamicidade das culturas, que toda e qualquer cultura se forma a partir das relações, encontros e contágios⁸¹. Dessa forma, temos o objetivo de deslindar algumas das tramas tecidas por esta mistura caleidoscópica. Contida tanto no *samba*, na *rumba*, na *umbigada*, no *funk*, no *jazz*, como no *soundsystem*, no *toastie*, no *blues*, ou ainda no *repente*, como também o é no *rap*⁸². Bem como podemos perceber ainda em outras tantas expressões musicais caribenhas, americanas, europeias e africanas, que também são perpassadas e se forjam neste contágio.

Entretanto, apesar de notória a evidencia acerca desta mistura herança do Atlântico Negro⁸³, essencial no processo de desenvolvimento do *hip hop*, há consenso quanto ao reconhecimento de um outro nó essencial nesta cadeia dialógica⁸⁴ de constituição da cultura *hip hop*. Segundo algumas interpretações⁸⁵, este momento representaria o próprio surgimento do *hip hop* e da conversão de seus elementos. O nó de que falamos aqui é amarrado na cidade de Nova York, nos EUA, nos arredores do bairro do Bronx, em meados da década de 1970. Esse ponto nodal representa a convergência de um determinado contexto histórico e o imbricamento de relações sociais e raciais, que proporcionaram o encontro de sujeitos, culturas e suas expressões e tradições, em um momento particular de desigualdades e clivagens. Colaborando por esse meio, para a transformação de agentes sociais, ritmos musicais, perspectivas culturais e proposições políticas e coletivas, que resultaram, também, no caso, no que viemos a denominar aqui como “cultura”⁸⁶ *hip hop*.

Na década de 1970, o bairro do South Bronx, como outros guetos nova-iorquinos, abrigava sobretudo uma população imigrante - que antes correspondia à uma população de classe média de origem judaica, alemães, italianos, que deixaram aquele espaço devido aos processos urbanos em voga – e assim, em meados da década de 1970, a região passa a receber

⁸¹DURHAM, Eunice (2004)

⁸² Os termos em itálico constituem expressões musicais originadas pela mistura do Atlântico Negro.

⁸³ Conceito do sociólogo Paul Gilroy, utilizado alhures nesta pesquisa, será destrinchado em outros momentos, mas especialmente na sessão seguinte: Ritmo Dançante.

⁸⁴ O que procuro evidenciar com o termo cadeia dialógica é justamente a trama rizomática e a composição da conversação do Atlântico Negro, onde se deu o encontro de tradições culturais de diferentes continentes, possibilitando a (trans)formação de novas tradições, como por exemplo, a constituição do movimento *hip hop*.

⁸⁵ SALLES (2007); ROSE (1997); SOUZA & tal (2007).

⁸⁶ Sobre a ideia de cultura com aspas ver: WAGNER. A invenção da cultura.

uma população latina e afrodescendente, que vinha sofrendo com problemas sociais. Excluída e marginalizada pelo contexto pós-industrial metropolitano e pelas novas diretrizes e projetos urbanísticos,⁸⁷ que acarretaram grandes níveis de desemprego, violência, tráfico de drogas, desapropriações, abandonos; gerando carências e levando a população do Bronx, a esta altura, a um contexto subalterno específico e, que remetia intensamente à desigualdade social e racial. Este processo de degradação socioespacial gerou processos de revolta, crise, ruína, bem como o aumento da criminalidade e mortandade. Todavia, este contexto conformava também, uma realidade dotada em abundância de diversidade, pela grande mistura intercultural já mencionada. Dessa forma, combinavam-se as habilidades de adaptação, improvisação e resistência, compartilhadas pela condição marginal: elemento comum a estes tantos múltiplos.

Por esse meio, fomentaram-se os diálogos entre costumes, sons, ritmos, ideias, linguagens. E nesse contágio, ganhava escopo um movimento (entre muitos outros) que, aproximadamente desde o início da década de 1970, passou a agregar sob um mesmo conjunto: o *toastie*⁸⁸ jamaicano com suas rimas improvisadas, as rimas raivosas de revolta como as do coletivo *Last Poets*⁸⁹, as batidas embaladas de *funk music* e *soul*, juntamente com as percussões sincopadas de *jazz*, *blues* e dos tambores africanos; remasterizados e remixados pelos *samplers* e *scracths* dos *djs*; além das artes visuais com as cores e formas avantajadas do *graffiti*, bem como a identidade visual *black power* e *street*, e outras expressões estéticas e identitárias. Realçadas, sempre, aqui, segundo seu lugar de origem e seu estado marginalizado, que marcam um estilo de vida e uma “cultura”: o *hip hop*.

⁸⁷ Especialmente na década de 1970 em Nova York, deram-se processos de mecanização e tecnificação dos processos industriais, onde demitiram-se inúmeros trabalhadores, dentre os quais estavam os operários moradores do Bronx, bairro atingido por um intenso projeto de transformação urbanística operado por Moses, arquiteto e urbanista que implementa um plano municipal pautado na construção de rodovias, vias expressas, parques e áreas residenciais, cortando o South Bronx ao meio com a construção da Cross-Bronx-Expressway, onde desapropriaram quase 60 mil residências, desalojando grande contingência populacional e causando efeitos desastrosos em termos de desemprego, violência, abandono, ruína, isolamento e superconcentração na região sul do bairro, colapsando os serviços, infraestruturas, e instaurando-se uma espécie de estado de caos. Onde a população, sem acesso à educação, saúde, transporte, trabalho, lazer, sufocada e recriminada em áreas superpopulosas e perigosas, vê aumentar os processos de discriminação, criminalidade, exclusão, formação de gangues, o que por outro lado, também produz a formação de movimentos sociais, associações comunitárias, devido à insatisfação e revolta geradas com o contexto. (ROSE (1997); SOUZA & tal (2007))

⁸⁸ “Falas ou canções improvisadas sobre uma base instrumental” (SALLES, 2007:26)

⁸⁹ Coletivo de jovens negros militantes da década de 1960 nos EUA que misturava rimas e percussão para expressarem sua raiva. (CACHIN apud SALLES)

E foi justamente por reunir estes elementos, dentro de uma mesma perspectiva, presentes no estilo de vida dos guetos nova-iorquinos e compartilhada sobretudo nas ruas, que é forjada a “cultura” *hip hop*. A cultura⁹⁰ é vista aqui, e deverá ser compreendida assim durante toda esta pesquisa, segundo uma concepção antes de mais nada, relacional. Onde estão presentes e podem representar: tradição e costume, ideias e estruturas, linguagem e símbolos, valores e condutas, dentre outras formas de relação travadas, objetiva e subjetivamente, entre os sujeitos e o mundo em que habitam uns com os outros. Dessa forma, a noção de cultura deve ser tomada a partir de uma concepção antropológica que admite as abordagens da virada ontológica pós moderna, compreendendo que a cultura é inventada, movediça, histórica, dinâmica e, sempre relacional.

Sendo assim, ao analisarmos as raízes e as rotas da “cultura” *hip hop*, com vistas a interpretarmos os padrões culturais e seus significados, é preciso voltarmos-nos para a forma e os caminhos pelos quais a dinâmica cultural possa ser percebida e compreendida. É justamente a partir da cultura, ou ainda segundo a concepção de Eunice Durham, da “*conduta socialmente padronizada*”, que pode-se apreender a dimensão simbólica nas práticas sociais; seja através dos gestos, dos mitos, ritos, discursos. Padrões culturais através dos quais, ação e representação, práxis e discurso, adquirem sentido.

Devemos portanto, atentarmos para o significado dos padrões sociais de comportamento sem descuidarmos dos sistemas simbólicos, expressão e fundamento das práticas sociais, buscando, assim, olhar para o “*modo como as forças são vividas e percebidas*” diante dos processos de diversificação cultural. Adiante tentaremos esmiuçar como as forças sociais são experimentadas e concebidas no âmbito da cultura *hip hop*. A cultura e a ideologia estão presentes nas “*diferenças de existências, interesses, desejos, corpos*”⁹¹, além de padrões normativos, estéticos, éticos, e que proporcionam dialeticamente, a sua mobilidade ou permanência.

⁹⁰ “(...) unidade que está *dada* em todo o comportamento social.” (DURHAM, 2004:231)

⁹¹ DURHAM, Eunice (2004).

“Padrões culturais sobrevivem na medida em que persistem as situações que lhes deram origem, ou alteram seu significado para expressar novos problemas. (...) Na verdade, o que quero criticar é uma concepção na qual a cultura aparece como um *produto* e se abandona a explicação do modo pela qual ela é *produzida*, perdendo-se assim toda a possibilidade de uma análise frutífera da dinâmica cultural.” (DURHAM, 2004:230)

Buscamos, por esse meio, a explicação do modo pela qual a cultura é *produzida*, através dos padrões culturais e dos sistemas simbólicos. A partir, por exemplo, da leitura dos fatos sociais, da experiência cotidiana coletiva e individual, de suas expressões culturais. Sendo assim, podemos interpretar o *hip hop* enquanto uma “cultura”.

Para finalizar essa sessão, retornaremos à epígrafe, onde os rapper Sabotage e o grupo Rzo nos dizem: “A cultura é nossa, a estrutura reforça, rap é compromisso, como um míssil destrói.” E podemos portanto, compreender por outras vias, que as estruturas sociais reforçam os sistemas políticos, econômicos, étnicos, que conformam a realidade social e os padrões culturais dos sujeitos. Contudo, na contramão, a cultura reinventa cotidianamente novas formas de experimentar a(s) realidade(s) e romper com as amarras e contenções destes sistemas. Podemos observar esse discurso na letra do rapper Sabotage:

“Sai da frente, que o mar não tá pra peixe, entende?”

Minha gente, quem não for do corre, sai da frente

As águas aceitam curvas, aqui ou no oriente

A fome sempre arruma, esmagadora, a brava gente.

È, sai da frente, minha gente

Quando a chuva cair não vá se desesperar

Já tava escrito, é assim,

Quem nasce preto, branco, pobre, joga o jogo da Glória

Guerreiro, nasceu guerreiro, encara a trajetória

Então acorda!

Limite? Erga-se, erga-te!

Raciocine, lute, pra sair daqui com liberdade

O mundo pode ser melhor que eu vi

Melhor que a convivência aqui.

Olha pra mim sou igual a ti!

De carne e osso eu vim (...) eu quero progredir

Pra mudar aqui, temos partir. Junte!

A união transforma em força

move gente de tanto países.

Educadamente, inteligentemente, sai da frente!

Hoje eu quero ver meus manos mais cientes.

Possível, sempre,

Sempre presente e conscientes”.

É desse modo que o rap busca fazer sua narrativa de denúncia e conscientização. Assim, as manifestações artísticas e políticas do *hip hop*, através de um sistema de representações sociais e práticas coletivas, correspondem e ensejam uma tentativa de libertar os grilhões ainda existentes, que atravancam a sua liberdade e autonomia. Trataremos ainda neste *round*, sobre a dinamicidade das condições que levaram o movimento *hip hop* a se fortalecer enquanto um “míssil”, onde o microfone é a arma que responde à um contexto de conflito e *guerra*. E ainda, onde o *hip hop* se conforma, segundo a minha interpretação, como um Levante Denunciante.

Cultura e Movimento

“A cultura constitui portanto, um processo pelo qual os homens orientam e dão significado às suas ações através de uma manipulação simbólica que é atributo fundamental de toda a prática humana.” (DURHAM, 2004:231)

Nesse sentido, a partir das enunciações anteriores e admitindo ser válida essa noção de cultura, a diferença que se estabelece entre o que encaramos como cultura *hip hop* e o movimento *hip hop*, logo, está aí. Onde a **cultura** deve ser interpretada a partir de sua condição simbólica como uma *episteme coloquial*, ou seja, como um conjunto de saberes espontâneos (mas não somente), que produz ideias e respostas, ação e representação, acerca da moral, das condutas, das identificações, do universo “cosmológico” do *hip hop*. Assim deverá ser compreendida nesta pesquisa a “cultura” *hip hop*.

Por outro lado, respondendo ao que conceituamos como **movimento** *hip hop*, deverá ser entendido aqui, no sentido material e ativo da expressão desta cultura. O movimento *hip hop* representaria a concretude vista, sentida, experienciada e propagada. Que agrega nesta cultura de rua um *street way of life*⁹², uma estética político-identitária e uma ressignificação da periferia, contidas (ou propagadas) em cinco elementos - *breaking*, *graffiting*, *mcing*, *djing*⁹³, além do conhecimento.

Todos esses elementos se conectam quando alguns atores sociais efetivam laços e reconduzem a possibilidade de construir novas trajetórias. Ora, tais possibilidades ocorrem a partir de encontros fortuitos, precipitados pela ação artística e coletiva de pessoas como o dj

⁹² Um modo urbano de pertencer à rua. No Brasil, essa concepção é evidenciada pela citação “A rua é nóiz” elaborada em uma música pelo rapper Emicida e, que passou a constituir-se como um lema no âmbito dessa cultura. O papel da convivência e da socialização através desse lugar, a rua, é de extrema relevância na constituição dos padrões culturais do hip hop.

⁹³ Para termos uma breve noção de cada um desses elementos, apontarei nesse momento basicamente o que cada um significa. O break corresponde à modalidade de dança de rua característica dos anos 1980. O graffiti corresponde às artes visuais estampadas nas superfícies da cidade. O mc constitui o “mestre de cerimônia” que corresponderia ao músico do rap. E o dj, corresponde àquele que produz essa a base dessa música, através da execução de técnicas diversas com os toca discos. Além disso, adiante listaremos e explicitaremos tais elementos em seus pormenores.

Kool Herc⁹⁴, dj Grand Master Flash, Afrika Bambaataa⁹⁵, Crazy Legs, Futura⁹⁶, ícones da cultura *hip hop* e principais símbolos de seu surgimento. Representando também pontos nodais no âmbito da tessitura originária que costura o florescimento desta cultura. Esses sujeitos foram uns dos principais agentes de mobilização do *hip hop*⁹⁷ fortalecendo a união do *street way of life* nos guetos nova-iorquinos, fazendo convergir nas festas e nas batalhas artísticas, as manifestações que se encontravam dispersas pelas ruas. Como o *graffiti*, o *break*, o *popping* e *locking*⁹⁸, bem como o *toastie* e os *soundsystems* com as batidas instrumentais sampleadas pelos djs e as rodas de rima e dança.

O principal papel desses sujeitos foi computar à essa composição artística, a potencialidade de afirmação de um caráter agregador. A união cirze todos os elementos em prol de uma busca coletiva por melhorias das experiências de vida dos sujeitos periféricos. Capaz de os conduzir, assim, para um caminho diferente daquele predeterminado para os indivíduos marginais nos processos sociais contemporâneos, oferecidos normalmente para esses sujeitos repletos de violência simbólica. Como vemos, o cenário de uma grande metrópole, como Nova York, constitui um mundo hibridizado onde mesclam-se diferentes experiências culturais.

Experiência Coletiva

“Isso aqui é uma cultura, e ela tá em prol do conhecimento, e de trocar ideias com pessoas que estão afim de uma sociedade melhor, esse é o hip hop.”⁹⁹

⁹⁴ Dj jamaicano que traz para Nova York a prática dos soundsystems e o toastie.

⁹⁵ Os djs Afrika Bambaataa e Grand Master Flash (juntamente ao dj Kool Herc) constituem os principais djs da história do hip hop. Devido ao caráter precursor de suas técnicas e propagação de suas ações.

⁹⁶ Crazy Legs (Pernas Malucas) foi um exímio dançarino de break e Futura um grafiteiro muito reconhecido na década de 1970.

⁹⁷ O nome do movimento *Hip Hop* foi estabelecido por Afrika Bambaataa em 1978, e deriva dos termos do inglês hip (quadril) e hop (saltar), que consistia em uma forma de dança popular à época, onde se dançava e saltava mexendo os quadril. E além disso, a concepção dos cinco elementos também é desenvolvida por Bambaataa.

⁹⁸ Popping e locking constituem gêneros de dança contemporânea.

⁹⁹ Mc Marechal discursa em um evento de hip hop sobre o rap e as possibilidades futuras dessa cultura, diante das novas gerações que a estão vivenciando.

Neste cenário híbrido de Nova York, no início da década de 1970, os djs Kool Herc e Grand Master Flash e o mestre de cerimônia e dj Afrika Bambaataa, representaram estes pontos de convergência de que falamos. Proporcionando trocas culturais e experiências artísticas que floresceram, perpassando as composições de *beat*¹⁰⁰ que sobrepujam as ondas sonoras emitidas pelas *pick-ups*¹⁰¹, como a mistura das batidas inovadoras do eletro europeu introduzidas por Bambaataa com o swing do *funk music* e as vozes entoadas através de rimas faladas, como o *toastie*, trazido da Jamaica por Kool Herc. Bem como, perpassaram a expressão da não submissão à violência às gangues nova-iorquinas, de profusão de ideias pacifistas, comunitárias e a implementação crescente de festas e batalhas artísticas.

A proposta inicial era apropriar-se desse movimento cultural efervescente que se disseminava nas ruas como uma estratégia pacifista perante a violência promovida pelas gangues, como a Black Spades, uma das mais temidas de Nova York, da qual Bambaataa e outros membros da Zulu Nation¹⁰² fizeram parte. Buscando se contrapor a violência, na tentativa de frear o enfrentamento entre as gangues, tomou lugar a promoção gradual de *block parties* (festa “arrasta quarteirão”) e batalhas de dança e rima. Foram nessas batalhas, eufemizadamente, que os membros das gangues passaram a resolver suas disputas, sejam territoriais ou por status. Essa condição deve ser marcada enquanto interpretamos a cultura *hip hop* a partir de sua proposição formadora e denunciante. Conformando-se como um ponto chave de entendimento processual do desenvolvimento dessa cultura e de seu movimento. Devemos nos ater, portanto, a essa condição onde passa-se de uma disputa física para uma competição simbólica. Aqui está a origem das batalhas de rima, dança e dos duelos de mc. Voltaremos mais adiante a analisar essa especificidade dos padrões culturais do *hip hop*.

“Junto e misturado

¹⁰⁰ Beat: batida musical

¹⁰¹ Tipo de toca-discos especial para prática dos scratches – arranhões nos discos que produzem uma sonoridade riscada e um ritmo bem marcado e, que acaba por caracterizar uma prática artística referente ao universo musical do rap.

¹⁰² Zulu Nation – Crew (grupo/coletivo) Universal de Cultura de Rua.

O bonde tá formado eu sou o elo da corrente que é ruim de quebrar

Tamo junto!
 Se quer subtrair, fique por ai, se não tiver a fim de somar
 Tamo junto e misturado!
 É lado a lado

Rima rara, rara rima

Ao som do atabaque batalhei e aguardei na disciplina

O tempo vem, mostra quem é quem
 Se tiver na maldade não vai ter espaço no meu trem
 (...)

Só que hoje nosso bonde formado, deixa neguinho bolado, vê a gente fica agoniado
 Não sou teleguiado, multiplico no conjunto

Aos guerreiros e guerreiras que lutaram: Tamo junto!

É fácil copiar, difícil é criar
 Se for falso é como água e óleo não consegue misturar

Minhas armas lealdade, toca discos e *head phone*

Quem não tá puro, fica fora
 É nós agora
 Vitória a quem fez a sua hora
 Fico tranquilo quando estou com meus irmãos
 Mostro minha satisfação usando as minhas mãos
 Sem comédia, estilo original

Respeito a quem merece e procede na moral

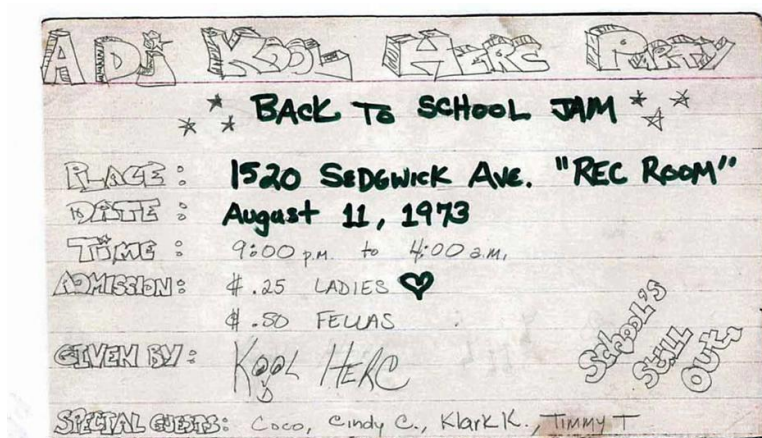
(...)
 Vida longa a quem não ficou parado
 Conta comigo sem receio, *tô* no meio e misturado”

Dessa maneira, o rapper Mv Bill, na música “Junto e Misturado”, cujos trechos foram expostos acima, nos confirma a permanência dessa característica do *hip hop*. Enquanto um “elo da corrente que é ruim de quebrar” o sujeito é incentivado a deixar a violência, o crime, o tráfico e as gangues. Dessa forma, se dá “Respeito a quem merece e procede na moral”. A conduta do “certo pelo certo” é sobrevalorizada. Ou seja, quem “aguarda na disciplina”

batalha com o cotidiano e está junto dos irmãos, os inimigos se tornam os manos. Sendo assim, esse indivíduo merece respeito, já que suas armas são “lealdade, toca discos e head phone”, legitimando a ação do sujeito como um agente comunitário, que procede como um “guerreiro”. O combate passa a ser de outra ordem. Desde a violência física para a união de uma força combativa e colaborativa.

Pois além deste apelo coletivo e mediador, o *hip hop, junto e misturado*, também possuía a intenção de inserir estratégias comunitárias contra a exclusão e a desigualdade social e racial na qual viviam aqueles guetos. Com vistas a incentivar a ação colaborativa, promoveram-se as *block parties*: festas com o intuito de arrecadar fundos, alimentos, efetivos, para as creches, centros comunitários e organizações destes bairros marginalizados, como outras ações.

Abaixo apresento um convite para uma das primeiras festas organizadas por Kool Herc, como uma destas *block parties* que fizeram convergir os elementos do *hip hop*. Neste documento intitulado *Back to School Jam* (Festa de volta às aulas) estão descritos local, data, hora, preço. Além de mostrar quem oferece a festa: *Given By: Kool Herc* e quem são os artistas convidados.



Convite para ADJ Kool Herc Party, Nova York, 1973.

Dessa forma, primeiro no Bronx, e depois paulatinamente por outros bairros de Nova York, bem como os *graffitis* e *tags*¹⁰³ pelos trilhos dos trens, dissipavam-se as festas, e com isso, reproduziam-se suas expressões, intenções, práticas e sonoridades. O *hip hop*, com seu ritmo e poesia, lentamente tomava a cidade, e o país, e o continente, e o mundo: pois não há fronteiras para a cultura. A união é um dos grandes lemas dessa vertente cultural. A pauta política que o *hip hop* reivindica é somada a uma filosofia da partilha e da comunhão. Veremos:

Cinco Elementos

Por esse caminho, o movimento *hip hop* foi se consolidando e se tornando uma forma de organização sociocultural que entretencia, primordialmente em seu discurso e concepção, cinco elementos. Esses elementos - irão representar nesta dissertação, a materialidade dessa cultura, sua expressão e estética, sua ação e representação. Antes que possamos passar para a análise destes elementos, é necessário esclarecer que, de fato, no âmbito da cultura *hip hop*, em geral, são reconhecidos dentre estes, apenas quatro componentes. Os quais seriam o *mcing*, *djing*, *breaking*, *graffiting*¹⁰⁴. Ações realizadas respectivamente pelo(a) mc, dj; bboy ou bgirl e grafiteiro(a). Já o quinto elemento, não goza de um consenso, contudo, é pauta base de análise desta pesquisa.

O que ocorre é que Afrika Bambaataa, precursor do movimento, foi quem propôs esse agrupamento. Onde cada um dos quatro elementos, bem como no âmbito geral do *hip hop*, enquanto cultura e movimento, estaria sempre presente este quinto elemento: o conhecimento. O conhecimento deve ser tomado em nossa interpretação, segundo um saber compartilhado. Conhecer tem a ver com ter noção, se informar, se relacionar, experimentar; para além de um sistema simbólico e ideológico, de constituição de uma consciência coletiva, o conhecimento no universo *hip hop* constitui-se como um motor de ação dessa produção cultural e artística.

¹⁰³ Linguagem de marcação de codinome de grafiteiros e pichadores.

¹⁰⁴ Listaremos cada um deles.

É seguindo essa noção e por poder percebê-la empiricamente, que assumimos a incorporação deste quinto elemento em nossa análise com a cultura *hip hop*. Pois as questões relacionadas ao conhecimento, a um saber e um fazer, ao acesso à informação e ao incentivo ao aprendizado, à conscientização (e o que quer que isso signifique) e um papel formador e educador, sempre fizeram parte do movimento *hip hop* em suas práticas e perspectivas. Portanto, cabe à nossa interpretação nesta pesquisa, admitindo as compreensões colhidas em campo e teoricamente, que se faça presente, a ideia deste quinto elemento: o *conhecimento*.

Os cinco elementos constituem parte de um corpus do *hip hop*, dessa forma, são capazes de fazer matéria concreta o pensamento dos sujeitos através da ação compartilhada. Seja através da sensação grave dos *beats* fazendo tremer e dançar o corpo, seja a partir das ondas sonoras captadas pelos ouvidos e corações, propagadas em alto e bom som pelos mcs, ou ainda, seja através da impressão das tintas em muros, paredes, vagões, que trocam mensagens - imagéticas, subliminares, “criptografadas”, escancaradas; ou seja ainda, pela plasticidade dos movimentos do *break dance* – há a troca de pensamentos e sentidos através da ação compartilhada. Materializados no movimento *hip hop* estes elementos serão pontuados a seguir:

O *mcing* consiste nas práticas do mc (do inglês *master of ceremony*). O mestre de cerimônia é aquele que dotado do ato da fala, usa da palavra, com microfone em punho, para recepcionar, comandar e agitar a festa. Segundo Ecio Salles “é aquele que fala”, além de ser também aquele que rima, que versa seu canto falado em cima das batidas. Isto é, é o *rapper*. É aquele que como o griot da África Ocidental, narra sua história e trajetória, fazendo ecoar suas experiências e multiplicando os sentidos de seu pensamento. Ele usa do ritmo, da repetição. As raízes rizomáticas que crescem pelo contato com o Atlântico Negro se tornam evidentes aqui. O orador/narrador age através da potência das palavras e da eficácia que delas pode produzir.

O *djing* define a atividade do dj (do inglês *disc jockey*). Desde o início do século XX o dj é aquele que comanda os toca discos, e sua presença veio se tornando comum em festas e eventos. Os *disc jockeys* foram os primeiros responsáveis pela função de musicalizar festas e programar o conteúdo das rádios, selecionando discos e escolhendo a sequência das músicas.

Obviamente, ao longo do tempo, essa função sofreu transformações juntamente com a evolução da tecnologia, instrumentos e possibilidades técnicas. Atualmente o dj não se limita apenas a trocar os discos da vitrola. A partir da década de 1970 ele passa a desempenhar funções mais criativas, tornando-se um partícipe ativo através de diferentes intervenções sonoras, que promoveram grandes transformações na história mundial da música. Potencializando uma série de técnicas e invenções tais como as montagens, os *loopings* (saltos), os *scratches* (mixagens que “arranham” os toca discos produzindo efeitos diversos), as colagens e sobreposições de sons e trechos de música. Além de uma gama de efeitos de sonorização como o recorte e a repetição, entre outras inovações, tornando-se, como afirma Salles, “um criador completo”. E improvisando com o instrumento musical que tinham, passam a tocar de fato os discos, não apenas reproduzi-los. Constituem-se assim, ao lado do mc, como a “espinha dorsal do rap”¹⁰⁵.

“Com intervenções feitas com as mãos sobre os discos de vinil em rotação, DJ Kool Herc lançou o embrião das técnicas de discotecagem que seriam aperfeiçoadas por outros nomes da vizinhança. (...) Já Joseph Saddler, o Grandmaster Flash, é apontado como o criador do back to back. Técnica em que o DJ utiliza dois discos iguais para repetir, seguidamente, determinado trecho cíclico (loop) de uma mesma música – em uma espécie de “eco” construído de forma artesanal.” (YOSHINAGA, 2014:168)

“Instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostras de gravações anteriores - tanto vocais como instrumentais - cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude. A abordagem não linear a que a crítica cultural europeia se refere como montagem é um princípio útil de composição na tentativa de analisar tudo isto.” (GILROY, 212)

¹⁰⁵ SALLES, Écio (2007).

Ao **breaking** compete o ato da dança, o *break dance*. Quem o realiza são o *b.boy* (break boy) e a *b.girl*. O nome provém do aspecto da própria dança, realizada entre passos robóticos e “quebrados”, acentuados pelos *breakbeats*, onde batidas sincopadas ganham realce. O *breaking*, conhecido no Brasil como *break dance* aparece já na década de 1960, antes mesmo da consolidação do *hip hop*. Os dançarinos do *break*, foram os primeiros a competir através do jogo de batalhas. Formaram-se muitas *crews* (equipes) de dança e juntamente com o *break*, agregaram-se outras danças de rua, como o *locking*, *popping*, *funk*, *street dance*. Aqui, destaca-se, mais que nos outros elementos, a agência do corpo. E a sua manifestação é aprimorada e valorizada dentro das práticas e técnicas específicas. A potencialidade da dança e da expressão corporal são elementos que retomaremos mais detidamente na sessão Ritmo Dançante.

“Mas uma característica que marcou o breaking foi seu caráter pacificador, sobretudo num contexto em que as brigas de gangues eram frequentes e invariavelmente terminavam com mortes nos guetos nova-iorquinos. Preocupado com esses conflitos, Afrika Bambaataa, ele mesmo um influente ex-integrante da gangue Black Spades, percebeu na sadia prática da dança um forte potencial socializador e sugeriu que as diferenças fossem resolvidas “no chão”, sem violência. (...) Na época a danla de rua se mostrou um instrumento bastante eficaz no sentido de reduzir os preocupantes índices de violência entre os jovens negros e de origem latino-americana.” (YOSHINAGA, 2014:170)¹⁰⁶

O **graffiting** remete ao ato de grafitar. O *graffiti* compreende, basicamente, o ato de pintar, através da técnica do aerossol. Essa prática surge nas ruas de Nova York, em meados da década de 1970, principalmente nos guetos nova-iorquinos e nas linhas de trem e metrô. Nos vagões e nos muros, se espalhando pelas paredes e nas ruas, em painéis e quaisquer outras

¹⁰⁶ Hoje, com o Duelo de Mcs, por exemplo, a função das batalhas não é mais diretamente atrelada à essa necessidade de substituição da violência das gangues. Contudo, no âmbito do hip hop, devido aos perigos periféricos, como a criminalidade e o tráfico de drogas, ainda permanece viva aquela concepção acerca da capacidade salvadora e transformadora dessa cultura. Nesse sentido, as batalhas surgem atualmente, mais como resultado da expressividade anticordial do hip hop e também como resposta à violência simbólica a que são submetidos esses “guerreiros”.

superfícies disponíveis na cidade. Jovens, sobretudo, latinos e negros, aprimoravam a prática e exercitavam-se entre ideias, tintas e letras. Utilizando sobretudo, mas não apenas, o spray, o graffiti é uma prática estético-política que aciona um veículo de trocas e comunicação. A cidade passa a ser estampada por uma concepção e apropriação particular, a ser marcada pela presença de *tags* (escritura de nomes/apelidos), frases de indignação e protesto, *bombs* (forma específica de graffiti arredondado), além de *stickers*, lambes e pixações, bem como outras expressões, passam a ocupar as cidades e exaltam um outro olhar, muitas vezes invisibilizado e marginalizado, de apropriação das ruas e espaços públicos.

Tornando-se Levante Denunciante

Assim, vistos como a expressão da cultura *hip hop*, tais elementos, unidos ou atuando isoladamente, são capazes de serem tomados como armas. Armas, escudos, fortalezas – remetem à sobrevivência. Atuando em prol do povo subalterno, esses elementos, isto é, essas armas, miram uma realidade cruel e desigual, um sistema opressor e violento, um inimigo invisível e quase sempre, engravatado¹⁰⁷. A discrepância social e racial conduziu o movimento *hip hop*, em seu processo, a um caminho assumidamente comprometido e crítico. Através do comprometimento com seu lugar marginal, o *hip hop*, se tornou um levante denunciante. E aqui também está presente, e atuante, o quinto elemento. É um *levante* pois se compromete e vai à ação, coletivamente, como um motim, uma revolta, e, é *denunciante*, devido à sua prerrogativa narrativa de criar crônicas da realidade, que anunciam, acusam, publicam, de maneira especialmente crítica e denunciadora.

Atuando como um movimento social, segundo a concepção de Maria da Glória Gohn¹⁰⁸, o movimento *hip hop*, em sua perspectiva, poderia também encaixar-se neste conceito. Pois atenderia às conceitualizações acerca dos NMS (Novos Movimentos Sociais), paradigma

¹⁰⁷ “O sistema faz o povo lutar contra o povo
Mas na verdade o nosso inimigo é outro
O inimigo usa terno e gravata
Mas ao contrário a gente aqui é que se mata”

(Trecho da música de Mv Bill: Traficando Informação)

¹⁰⁸ GOHN, Maria da Glória (2010).

debatido por teóricos como Laclau e Chantal Mouffe, onde reconhece-se que, a partir de interesses difusos, onde as mudanças são as chaves de movimento, onde os atores sociais se estabelecem em redes participativas, espontâneas e fluidas, onde as atividades tem ênfase em motivações e legitimações, onde ocorre a pluralidade de orientações e identidades, e, onde organizam-se de forma difusa, descentralizada e horizontal, onde desbotam-se as fronteiras do individual e coletivo, enfim, onde “o que há de novo realmente é uma forma de fazer política e a politização de novos temas.”

Nesse sentido, a cultura *hip hop* faz aflorar em seu seio, um movimento, para além deste que agrega materialmente os elementos, mas agora, como um movimento social, ou melhor, como um Novo Movimento Social. Já que corresponde aos cinco principais pontos de sua categorização, quer saibam: primeiramente, constitui um modelo pautado na cultura; em segundo lugar, retorna para o inovador, o lugar de criação do ator e transformação do indivíduo, “independente dos condicionamentos das estruturas”; em terceiro ponto, está justamente o lugar deste indivíduo: sujeito de um novo coletivo difuso, não hierarquizado, solidário e comunitário; em quarto lugar, a correspondência se deve à redefinição da política que ganha dimensões da vida social; e por último, os atores sociais são relacionados, nos NMS, à um identidade coletiva gerada por grupos e por suas ações. Sendo assim, esclarecemos as proximidades com tal conceitualização, podemos reconhecer o *hip hop* como um movimento social. Passaremos a analisa-lo, portanto, também por estas vias.

Mas foi a partir da década de 1980 que o *hip hop*, através do rap, impulsionou efetivamente esse lugar de mobilização, protesto, de denúncia e manifestação de revolta. O caráter politizado e militante do *hip hop* passa a ser reconhecido a partir do engajamento do grupo *Public Enemy* e com a publicação de seu rap “*How we gonna make the black nation rise?*”¹⁰⁹ que responde, dentre outras inspirações: “We gotta agitate, educate and organize!”

Agitar, educar e organizar! Este me parece também como o próprio lema do *hip hop*, e agrega uma conduta estética e política que representa muito do que este movimento se tornou no Brasil. Principalmente no que tange a produção da música rap, e sua concepção politizada,

¹⁰⁹ Como iremos fazer a nação negra se levantar? (T.N)

engajada e crítica, frente às desigualdades sociais e raciais, onde as letras podem ser vistas como verdadeiros manifestos e programas políticos.

Ademais, essa concepção também corrobora justamente, a minha leitura acerca desta “cultura”, pois, durante o processo de pesquisa pude perceber a adequação quase perfeita de tal encaixe. Isto é, este lema se encaixa de sobremaneira à minha compreensão acerca das três vias de interpretação do *hip hop*, a saber: ***Levante Denunciante, Educação Participante e Ritmo Dançante***. Ou seja, colocado inversa mas, adequadamente: organizar, educar e agitar! E ainda, para ratificar essa interpretação, Paul Gilroy, em sua análise sobre os três elementos do *hip-hop*, também aciona-os a partir de um tripé muito contíguo - pedagogia, afirmação e brincadeira. Acredito ser válida portanto, essa versão interpretativa que defendo neste trabalho.

“Planet Rock (Afrika Bambaataa)

You gotta rock it, pop it, 'cause it's the century

There is such a place that creates such a melody

Our world is but a land of a master jam, get up and dance

It's time to chase your dreams

Up out your seats, make your body sway

Socialize, get down, let your soul lead the way

Shake it now, go ladies, it's a livin' dream

Love Life Live”

Você tem que balançar, se mostrar, porque é o século

Há um tal lugar que cria tal melodia

Nosso mundo não é nada senão a terra de Master Jam, levante e dance

É tempo de perseguir nossos sonhos

Saiam de seus lugares, faça seu corpo balançar

Socialize, desça, deixe sua alma te guiar

Agite-o agora, vamos garotas, é um sonho real. Ame e Viva a vida¹¹⁰

¹¹⁰ Trecho da letra de Planet Rock, um dos símbolos do movimento hip hop; seguido de tradução nossa.

RITMO DANÇANTE

“Na antiga era o funk, agora é o rap”.

Associações rizomáticas e as misturas do Atlântico Negro

“Tamo junto e misturado, a força multiplicou”¹¹¹

As discussões que giram em torno da musicalidade e outras formas culturais de origens híbridas devem ser acompanhadas por contextualizações acerca das relações sociais que as perpassam. Aspectos híbridos da sorte da mistura do global e do local, do original e do pastiche, compõem o universo urbano contemporâneo, que se desvenda paulatinamente, demasiadamente complexo. Todavia, podemos aqui deslindar relações entre tradição, modernidade, temporalidade, espaço, memória - exploradas através destas narrativas, contidas nas expressões culturais, como a música.

Sendo assim, o sociólogo Paul Gilroy, afirma ser necessário observarmos e reorientarmos-nos para o inefável e o fático: “seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissa e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade.” O indescritível associasse dicotomicamente a um canal de comunicação. Como se o inefável pudesse ser compreendido por uma voz, feito um som celestial, linguagem oracular, que desvenda mistérios profundos da alma e da realidade. Nesse sentido, propõe-se uma ênfase em questões de fluidez e heterogeneidade a respeito destes discursos inebriantes entre interlocutores e lugares, bem como, acerca da variação e da transformação, em detrimento de concepções essencialistas que apregoam homogeneidade, fixidez e continuidade cultural. Visão ultrapassada. Dessa forma, pautamos nossa análise na

¹¹¹ “Na antiga era o funk, agora é o rap” – trecho da música *Sou Negrão* do rapper Rappin Hood. “Tamo junto e misturado, a força multiplicou” - trecho da música *Junto e Misturado* do rapper Mv Bill.

compreensão do movimento, da mistura, do contágio, da partilha. A relação é a chave. Beberemos das águas do Atlântico Negro.

A música e a dança surgem aqui como materialização desta mescla no âmbito de uma memória viva do Atlântico Negro. Junto e misturado. A força dessa mistura se multiplica justamente na união, como nos propõem MV Bill. É através da união que se mobilizou o candomblé, o samba, a capoeira entre o povo escravizado no Brasil, ou a rumba cubana trazida de Angola e dançada pelos kimbundus. Foi através da união que se dançou o *funk* de James Brown e o *afrobeat* de Fela Kuti, e, se projetou internacionalmente a política dos Panteras Negras na década de 1960 e 70. Ou ainda, como o reggae e o *soundsystem* jamaicanos, o *zouk* antilhano e francês. Bem como é também com o rap a partir da década de 1980. Desde Zumbi e Dandara, Malcom-X e Angela Davis, James Brown e Carolina Maria de Jesus, Ruby Bridges e Racionais, Fela Kuti e Jovelina Pérola Negra, as associações rizomáticas do Atlântico Negro se fazem manifestas a partir do desejo de união, assim como através do lema “Agitar, educar e organizar”¹¹².

Veremos adiante como as trajetórias e os intercâmbios tecidos pelo Atlântico Negro conduzem também à construção da cultura *hip hop*, entre distintas interfaces, como aquela que trataremos nessa sessão, relativa ao contágio musical, às batidas na pele e no corpo. O ritmo dançante.

“Como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, tem sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural?” (GILROY, 2011:170)

Para desnublarmos esses trajetos pelos caminhos do mar e do tempo, navegaremos com o auxílio luxuoso, deveras apropriado nesta pesquisa, das abordagens de Paul Gilroy a respeito do universo do Atlântico Negro. Juntamente a essa concepção neurálgica, estão ideias acerca

¹¹² Trecho da música “*How we gonna make the black nation rise?*” do grupo de rap norte-americano Public Enemy.

de descentralização, reterritorialização, rizomas, globalização. Tais concepções, trabalhadas pelo sociólogo, começam a ser trilhadas juntamente aos estudos culturais que se iniciam na década de 1960, a partir de uma teoria crítica, interdisciplinar, introduzida pela primeira vez na Inglaterra, ‘berço’ intelectual de Gilroy. Onde se constituem como um vasto campo de abordagens, teorias e métodos diferentes, mas que, teorizam, sobretudo, acerca das agências, presentes no mundo ocidental e existentes nas relações da vida cotidiana e política. Essa vertente de estudos culturais se guiou através do foco na dinâmica política da cultura contemporânea, a partir de seus fundamentos, relações, conflitos, conexões e consequências. Interessando-se em como se desdobram as ações, os meios, as expressões, os discursos, referentes às ideologias, classes, etnias, nacionalidades, sexualidades, enfim, buscando significados que se expressam e se reproduzem nos interstícios da cultura.

O conceito de Atlântico Negro de Gilroy foi introduzido como parte de um marco teórico alternativo que visava questionar modelos culturais coesos, como se pressupunha com a cultura inglesa. O Atlântico Negro representa aqui uma rede de comunicação transnacional que cria uma nova topografia de lealdade e identidade e redefine as formas de identificação e ligação no tempo e no espaço. Nesse sentido, a desterritorialização, dinamicidade e a descentralização da cultura surgem como pontos centrais nos argumentos do autor. Paul Gilroy trabalhou com uma miríade de manifestações do Atlântico Negro e nos fornece uma releitura da história intelectual pan-africana e de sua produção cultural. Afastando-se de ideias românticas, dos universalismos eurocêntricos, dos absolutismos étnicos, dos essencialismos culturais, das unidades nacionais, etc.

O Atlântico Negro representa um conceito complexo, aberto, que traz a ideia de um espaço transnacional de construção da cultura, que faz dialogar elementos locais com esferas globais. Construindo histórias heterológicas, ou seja, a combinação de experiências modernas de comunidades e interesses negros em várias partes do mundo, compartilhando elementos e trajetórias comuns. Assim, para o autor, a cultura estabelece uma relação de influência mútua de intercruzamentos.

A imagem do mar, da água, do oceano, livre de fronteiras e intercomunicativa, é assumida por Gilroy como uma metáfora para salientar as trocas, intercâmbios, rotas, contágios,

misturas. Paul Gilroy nos convida para uma viagem marítima pelo Atlântico Negro – essa unidade híbrida, complexa e inacabada, livre de fixidez e essências. A relação metafórica com o mar e a ideia do navio, tem na interpretação de Gilroy um significado poético e heurístico. O navio é tomado por ele como um símbolo metafórico que fornece para sua análise a imagem de um elemento vivo, dinâmico, entrecruzado. Micro escala de cultura e política dialógica. Junto a isso, a contaminação líquida do oceano produz misturas e movimentos. Representando uma rede que entrelaça o local e o global, essa é a perspectiva que deslinda o conceito de Atlântico Negro. Reafirmando, dessa forma, o relevante lugar da comunicação e da encruzilhada; além disso, para Gilroy, bem como o é para Leda Maria Martins, há aqui a relação com Exu, um orixá mensageiro, abridor de caminhos, senhor da comunicação. Na concepção mitológica iorubá ele promove as trocas e os fluxos.

“Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, **princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento**. Como mediador, Exu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Exu figura como veículo instaurador da própria narração.” (MARTINS, 1997:26)

Sendo assim,

“A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaboração discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, (...) texto e traduções, (...) multiplicidade e convergência. (...) Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeitos híbrido,

mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. Esses modos de constituição e reconstituição simbólicos advém da encruzilhada. (...) Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, sua natureza móvel e deslizante, no movimento da cultura e dos saberes ali instituídos.” (MARTINS, 1997:29)

Dessa forma, encontra-se o lugar do sujeito híbrido, na encruzilhada, onde discussões sobre globalização, identidades, culturas, nacionalismos, multiculturalismo, vem à tona a partir da emergência de uma sociedade diaspórica e pós-moderna. Desde este contexto, a busca pela reconstrução da imagem e da representação dos povos escravizados e, a inversão de posturas autocentradas e adesão a novas concepções, conceitos e perspectivas - representam uma trilha na direção da ampliação de horizontes.

“E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos, mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, **transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras.**

Esse processo de cruzamento tem engendrado, ao longo da história, jogos ritualísticos de linguagem e de *performance* culturais, modulações semióticas que fundam estratégias de veridicção.” (MARTINS, 1997:26)

Por esse caminho, dá-se a ampliação da estrutura interpretativa do campo de estudos das diásporas e, a respeito da ideia de negritude. Assim, a inserção do Atlântico Negro como categoria heurística corresponde, isto é, a uma possibilidade de interpretação e análise, associada à ampliação dos horizontes e de reconstrução de perspectivas.

Gilroy desenvolve a noção da *dupla consciência*, enquanto se é negro e europeu, simultaneamente, porém, distintivamente, e talvez ainda, enquanto não o pode ser, efetivamente, nem um, nem outro. A duplicidade da consciência surge assim como um sinal diacrítico da história intelectual que permeia o Atlântico Negro, constituindo o lugar do próprio autor. Representando o negro moderno, inserido entre dois grandes complexos culturais – um negro, outro europeu, que são geral e erroneamente associados a ideias de raça, identidade étnica e nacionalidade. A concepção de dupla consciência sintetiza para o autor o lugar dúbio de crivar o indivíduo a um pertencimento territorial ou cultural hermético. A conexão entre nacionalidade e cultura, constituem para Gilroy um erro fatal, já que as culturas não respeitam os limites das fronteiras inventadas pelo Estado-nação, mas são sim, supranacionais, livres, colaborando para o diálogo entre o local e o global. Soma-se ainda, a esse ponto, a mobilidade contemporânea. Assim, a hibridez deve ser tomada como uma rica fonte de contribuição cultural e um princípio de transformação que (con)forma o mundo.

Pensando dessa forma, torna-se justo o entendimento sobre a fluidez das fronteiras e limítrofes. Podemos concordar que a fronteira é uma invenção social, e, por esse meio, somente por alguns caminhos ela poderá atender a ‘realidade’, já em outros casos, ela não é capaz de servir, distinguir ou seccionar. A expressão “*periferia é periferia em qualquer lugar*” muito apreciada no discurso do rap, pode nos demonstrar também sobre os processos que competem aos espaços reterritorializados, pautados por uma construção diferenciada de identidades e pertencimento, que se justificam sobre novas bases. Assim, as classificações, nomeações e divisões, muitas vezes arbitrárias, correspondem a frutos e também a produtos da dinâmica cultural. Bourdieu, em *A Distinção*, afirma que: “A fronteira, esse produto de um ato jurídico de delimitação, produz a diferença cultural do mesmo modo que é produto desta”.

Sonoridade Ritmada

Sendo assim, é possível compreendermos o caráter transnacional pelo qual a música se espraia pelos continentes. Pois é decorrente de um sistema dialético de difusão de formas culturais que se deve tanto à construção de novas plataformas comunicacionais, quanto à

reafirmação de velhos discursos e pertencimentos. É justamente a condição comum periférica, sentida e reiterada pelos jovens, de todo o mundo, viventes da cultura *hip hop*, local e global, que cirze hoje o nó do pertencimento e da identificação geradas por esta adesão musical e cultural. Quando as vozes atadas podem se fazer ouvir e compreender, em qualquer que seja o território, pode-se haver o desvelamento das condições comuns à sua realidade subalterna, bem como as condições de exploração e opressão. Se tornando, esta, uma chave de comunicação e identificação, é por esse caminho que a partilha é possível pois: “*periferia é periferia em qualquer lugar*”, e, dessa forma, “*quem é da periferia sabe*”.

“A cultura hip hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens de uma comunidade, cujas as antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. As identidades alternativas foram forjadas a partir de modas e linguagens, de nomes e ruas e, mais importante: do estabelecimento de grupos.” (ROSE, 1997:202)

O Atlântico Negro pode ser entendido como os dois lados da diáspora, o lugar de partida e o lugar de chegada, devemos pensar nesse complexo dialógico a partir destes pontos comuns e intercomunicáveis. E apenas não a respeito de chaves originárias e fontes primeiras. Ou seja, talvez não devemos pensar apenas sobre origem, raiz e tradição, mas (re)pensar as *experiências comuns* do Atlântico Negro, a partir do encontro e da relação, que se estende à memória, à expressividade, à mistura. O Atlântico Negro é uma expressão que aponta para a articulação do passado e da memória, juntamente com o tempo que se faz sempre presente, o hoje. Conectados, tempos e espaços, vidas e acasos, surgem e perpetuam-se, entre histórias e trajetórias. Que lamentavelmente, também se conectam através da dura história relativa à escravidão. Evidencia-se, comumente, nessas trajetórias poéticas ritmadas pelo mar, a presença do sofrimento, da dor, do terror. Sentimentos e sentidos expressos artística e politicamente na música, e, em outras manifestações performáticas da negritude. A música, juntamente com a dança, pode conformar, nesse contexto, a simbolização da expressão da liberdade, da comunicação e da união. Essas manifestações foram apropriadas pelos negros escravizados para acalantar o sofrimento e as agruras de sua privação de dignidade e

liberdade, agindo como unidade coletivizante, proporcionando a comunicação entre pares e entidades, além de atuar como válvula de escape e resistência. Uma forma de extravasar a dor e os lamentos, e além disso, de festejo e diversão. Essas manifestações da negritude, podem ser vistas ainda nos dias atuais, perpetuando esta intenção e, o desejo por liberdade e justiça.

“Sua modulação e seu timbre traduzem um variado prisma de significados, condensando, em seus torneios melódicos, os múltiplos tons nos percursos do negro: o lamento, a celebração, a alegria, a dor, o encantamento, a saudade, a luta, a resistência e a reminiscência.” (MARTINS, 1997:65)

Seguindo essa ideia, a música fazendo parte da expressividade negra é também articulada à uma dimensão política, sobretudo, em reação à constante e histórica carga de opressão sofrida pela população negra em todo o globo. Por esse caminho, a música negra muitas vezes traz em sua tradição a herança de proclamar uma mensagem e um significado profundo arraigado a concepções de liberdade, justiça e união. Ademais, há a síncope como uma característica insurgente nos ritmos do Atlântico Negro representando um desses laços, dos mais perceptíveis, entre os diversos gêneros rítmicos e manifestações culturais provenientes destas misturas.

A música assume um papel muito relevante na interpretação das diásporas e do Atlântico Negro e deve ser levada em conta em sua alta complexidade, potência e atuação social. A música representa um veículo de mediação entre sofrimento, a dor, o lamento, o prazer, a memória, ou seja, se relaciona com o sublime, além de suas interfaces políticas e filosóficas. A música é considerada a partir de suas relações com a alteridade e a política, com a ética e a estética, com a arte e a vida. A música, a dança, e outras performances que atravessam o Atlântico, associadas à negritude, são simultaneamente, afirmações culturais e políticas e rompem, em sua perpetuação espriada, com as ilusões da contingência das fronteiras nacionais. Para a música, e a cultura como um todo, não há barreiras, hegemonias, enquadramentos. Sendo assim, a transcultura negra nos leva à terra e ao mar, num movimento que produz culturas planetárias mais fluídas e menos fixas.

“A música faz rizoma na memória do Atlântico Negro, transmutando o seu conteúdo, desterritorializando-a e reterritorializando-a, abrindo sempre linhas de fuga por onde ela possa transitar, de maneira que a experiência esteja sempre indo e voltando na memória social. Além disso, a música faz rizoma entre as culturas do Atlântico Negro, conectando-as a um sentir comum, performático, que vai muito além do logos ou dos limites dos Estados-Nação.” (MARCHESI, 2011:13)

O Atlântico Negro é entendido assim como uma contracultura da modernidade e da dupla consciência. Através dessa noção, Paul Gilroy, nos inspira a questionar o lugar das noções de nacionalidade e transnacionalidade, limites entre local e global, origens e diásporas, e criticar, por esse meio, as interpretações essencialistas, absolutistas, imperialistas e colonialistas. Múltiplo e heterológico. Assim, interstícios e movimentos das fronteiras, ênfase no oceano e na mistura, no movimento e na comunicação, na passagem e na viagem, estão como aspectos que fazem constantemente alusão às ideias de Gilroy sobre a transversalidade e supranacionalidade da cultura no Atlântico Negro. Por esse caminho, busca lançar luz sobre as trocas, intercâmbios, apropriações e ressignificações culturais, propondo alternativas às “clausuras das categorias com as quais conduzimos nossas vidas políticas”. Afirmando a necessidade de confrontarmos certas perspectivas e posturas, tal como a ideia romântica sobre a África enquanto berço da cultura negra, una, pura, como raiz (roots) axial. Ao invés disso, propõe uma leitura rizomática entrecortada sobre as rotas (routes), bem como outras possíveis desconstruções. Nesse sentido, Gilroy defende uma postura que admita de fato os negros como agentes comuns, pessoas com capacidades cognitivas, intelectuais, autônomas, que tiveram seus inúmeros atributos negados veementemente pelo racismo escravista, moderno ou científico. Repudiando, dessa forma, a noção de pureza racial, étnica e cultural, que existe tanto no interior de movimentos políticos negros como em movimentos neonazistas.

“A popular imagem das nações, raças ou grupos étnicos naturais, espontaneamente dotados de coleções intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e

reproduzem culturas absolutamente distintas é firmemente rejeitada. Como uma alternativa à metafísica da raça, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência de lapsos explicativos entre lugar, posição e consciência é rompido, o poder fundamental do território para determinar a identidade também pode ser rompido.” (GILROY, 2011:18)

A diáspora expande e estende os territórios, junto ao corpo e além mar, pertencimento e consciência são reconduzidos. Assim sendo, como os demais, os diálogos no Atlântico Negro são dialéticos, inacabados, mútuos, contextualizados. Portanto, criam e recriam manifestações culturais hibridizadas, não essenciais e não enraizadas. Distante da perspectiva de enraizamento uno, mas sob uma perspectiva rizomática e fractal, ou seja, mais no sentido de trocas, redes e rotas (routes), do que no âmbito de raízes (roots). Rompendo, dessa forma, com ideias de unidade, pureza e absolutismo. Isto é, a concepção que se propõem inserindo a ideia do rizoma se relaciona com a nossa interpretação acerca da cultura. Ambos não possuem uma raiz central, mas infinitas raízes descentralizadas e entrecruzadas interdependentemente a partir da fractalidade (onde as partes possuem a mesma estrutura do todo, em escalas distintas, e nesse sentido, não haveria de fato, parte e todo, mas um conjunto fractal infinito¹¹³).

“O mais importante é que o rizoma é múltiplo em sua natureza, e compreende a multiplicidade como legítima e independente de uma unidade qualquer (...) O rizoma é feito necessariamente de multiplicidade e heterogeneidade.” (MARCHESI, 2011:9)

E assim é o processo diaspórico do Atlântico Negro: múltiplo e heterogêneo. Denso, complexo e não linear. E pode desvendar múltiplas referências que trazem novas maneiras de olhar, analisar e compreender a dinâmica cultural da negritude pelos trajetos do mar. Da

¹¹³ Noção que inspira a obra tardiana. Sobre isso, ver: Gabriel Tarde, *Sociologia e Monadologia*.

mesma forma, ocorre com a música, a dança, a espiritualidade e outras expressões, que, como no rizoma, não podem ser detectadas raízes centrais; mas uma malha de tradições e agências interconectadas através de deslocamentos, viagens, exílios, intercâmbios. Como no caso do pop africano contemporâneo, que traz influências herdadas da guitarra da rumba cubana dos anos 40; ou como no caso do jazz e a influência das síncopes dos tambores africanos; ou como o balanço do funk norte-americano remixado nas favelas cariocas nos anos 2000; ou ainda o zouk que comunicava as Antilhas e Paris nos anos 80; ou como os voduns, o candomblé, a umbanda, a santeria, - manifestações religiosas presentes pelo Atlântico Negro; como também outras incontáveis intercomunicações da musicalidade, como os entrecruzamentos do reggae, do blues, do samba, do mangubeat, do afrobeat, do congo, do drum'n'bass, do tambor de crioula, para citar apenas algumas, entre muitas, influências rítmicas marcadas por este diálogo entre os dois lados do Atlântico. Além de não esquecermos de nosso foco, o rap, como todas as suas ramificações entre as entonações de rimas celtas oitavadas, as batidas sincopadas das peles africanas, as disputas dos repentistas nordestinos, a incisão dos manos paulistas. Enfim, também aqui, os ritmos e as identidades estão conectados e inter cruzados em uma trama hibridizada. E formam, nesse sentido, identidades transversais, bem como os ritmos tocados, conectados e entoados nessa grande rede rizomática.

Rompendo com a unidirecionalidade da diáspora e do universalismo imperialista, Paul Gilroy busca realocar o pensamento e a arte negra, hoje muitas vezes admitidos como contracultura da modernidade, a partir de descentramentos, e então, de novos e múltiplos centramentos. Onde as manifestações da negritude seriam “fundadas em uma lógica de desterritorialização”. Como podemos perceber através do exemplo da música com suas manifestações globais, como ocorre com os rappers e o *hip hop*, presentes em todo o mundo. Ademais, aquele verso supracitado nos afirma: “Periferia é periferia em qualquer lugar”. E vemos: à medida que se reproduzem universalmente certos padrões de relacionamento, tais como aqueles associados à uma lógica hierarquizante e dicotômica, como aquelas que conduzem a sociedade à divisão de dominado x dominante, seja econômica, política, cultural, ambiental, religiosa ou etnicamente falando, vemos reproduzirem-se universos particulares e específicos, contudo, a partir de relacionamentos travados entre semelhantes

estruturas, engendram pontos comuns, gerando diversas possibilidades de encontro, partilha, identificação e crise.

Quer dizer, as associações identitárias e de pertencimento entre sujeitos, discursos, expressões e espaços é heterogênea e paulatinamente se complexifica. Os discursos sobre a periferia perpassam um escopo de denúncia e amor. Revolta, pertencimento, ressignificação se interagem, fazendo com que a *área* e a *quebrada* tornem-se conotações dotadas de afeto e consideração, onde o *favelado* e *maloqueiro* passam a corresponder à reapropriação de termos, à ressignificação e a revalorização dos sentidos e das coisas. Dá-se uma inversão de estigmas, como no termo subalterno por exemplo. Segundo Bourdieu, “o estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, constituído assim em emblema.” (BOURDIEU apud TORRES, 2005).

Desde este lugar, a música surge como mediação de relações e também como resultado destas atribuições sociais. Ela atua como ponto de contato, coesão de práticas coletivas e representações sociais, que se produzem e fazem crescer através de moldes, performances e sistemas variados. Além disso, é também através e a partir do corpo, que estes suportes podem se desenvolver.

A Dança

“Break, break de rua
Dance em qualquer lugar, mostre a verdade sua
Mas nunca se esqueça que a cultura é original da rua
Saiu do subúrbio para se projetar
No centro da cidade chamou atenção
Com sua dança mágica como um raio
Entrou na televisão para toda nação
Foi assim no Brasil, como lá no Bronx
Da periferia para as ruas e academias

Mostrou para muita gente o que ela ainda não via
 Mas nem tudo era glória ou fantasia
 De vez em quando o Funk & Cia tinha problemas com a lei
 Eles paravam a roda, a gente não desistia
 E pra tudo começar, era só apertar o play.”¹¹⁴

“*Performance* implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emana do nosso ser.” (ZHUMTHOR, 2010:166)

“É pelo corpo que nós somos tempo e lugar”. É pelo corpo que nós somos vida e movimento. Do interior de nosso ser emana que a voz proclama. Mas antes da própria voz, é pelo corpo, pelo gesto, pelo tato, onde se inicia o contato com o mundo. É pelo, e com o corpo, em sintonia com o ambiente, que experienciamos universos internos e externos a ele próprio. Através das sensações corporais e das emoções que vivemos, é que aprendemos e nos relacionamos, e podemos dançar “sua dança mágica como um raio”.

A música fala diretamente ao corpo. Se comunicam através de ondas sonoras que tocam a pele além dos ouvidos. E se produzem nesse encontro, rítmico e melódico, embalos e espasmos, movimentos requebrados, atingindo liberdades musculares e respiratórias, sinestésicas e inebriantes. Físicas e metafísicas. O corpo reage à música. Ação e reação. As rugosidades sonoras perpassam as porosidades do corpo gerando movimento, como que, ou quase involuntariamente. “A atuação do corpo é, indubitavelmente, uma marca importantíssima da música negra no mundo todo. (...) Quando se fala de dança, de mover o corpo, no caso do samba, jazz etc., o grande elemento rítmico-estrutural em jogo é a síncope.” A síncope, elemento ímpar no âmbito musical do Atlântico Negro, recitado aqui por Ecio Salles, corresponde ao prolongamento do som, entre apoios e impulsos. Daí associa-se a tais gêneros musicais a qualidade de resposta no corpo, através de deslizamentos

¹¹⁴ Música de Nelson Triunfo, Break de Rua ou “84 na 24” em referência ao ano e ao local onde se encontravam, na rua 24 de maio em São Paulo em 1984.

e deslocamentos percorre-se a liberdade do corpo. É como se, para Salles, a síncope representasse uma “quebra de princípios”, significando além do visível, o exercício da liberdade, como uma metáfora.¹¹⁵

“Nas entrelinhas da história oficial e principalmente na história subterrânea, esta repassada através da oralidade e de práticas culturais típicas dos afro-descendentes, podemos observar que as ruas foram e continuam sendo o lugar da sobrevivência negra e um espaço de conflitos e resistências. É nas ruas das grandes metrópoles que muitas das práticas da cultura negra são realizadas e preservadas. Ontem, com o samba de bumbo, o candomblé, a umbigada, o samba de lenço ou de roda, a pernada, a capoeira, endim, todas essas práticas que eram mal vistas pelas elites. Hoje, com o movimento *hip hop* ocupando os mesmos espaços.” (VIDON, 2011:4)

O corpo da população negra vai à rua. No Brasil, o corpo negro se associa à sarjeta, historicamente, desde os tempos da escravidão, o sujeito afrodescendente, esteve presente de sobremaneira nos espaços públicos. Contudo, essa presença muitas vezes fora subordinada como instrumento, ferramenta, peça de trabalho, onde os negros ocupavam as ruas através da servidão àquele sistema perversamente díspar, que sobrevive em resquícios infames até os dias de hoje. Como menciona acima, a autora Geisa Vidon, ontem foi com a capoeira, o candomblé, o samba, hoje é com o *hip hop*, o funk, ou seja, independente da manifestação, sendo ela marginal e expressão da negritude, ela está potencialmente fadada em nossa sociedade a ser caçada, recriminada, estigmatizada, subtraída. Através da negação, folclorização e desvalorização da cultura negra e de seus costumes, como ocorreu com o tambor, o samba, a capoeira, o candomblé, reverbera-se intrinsicamente um ciclo vicioso, ou seja, em linhas gerais, ao tomarem o modelo civilizatório eurocêntrico como exemplo a ser seguido por países de “Terceiro Mundo” (e quantos mundos pode haver?), como o Brasil, engendrasses concomitantemente, uma eficácia simbólica que se perpetua na sociedade, ao longo da história, reproduzindo a lógica dominante e contribuindo para a manutenção do status quo das elites e a manutenção do poder nestas mãos privilegiadas. Esse tipo de

¹¹⁵ SALLES, Ecio (2007).

pensamento e a sua concretude, repercute inúmeras consequências e efeitos nas mais diversas esferas da vida e da cultura nas sociedades, criando modelos, padrões, classificações, hierarquias. Além disso, seguindo a valorização única desse modelo, subsumimos todas as diferentes possibilidades e perspectivas de desenvolvimento cultural, limitamos as tradições e cerceamos os espaços de crescimento de novas e frutíferas escolhas e pontos de vista sobre e com o mundo.

É o que gradualmente sufocou as vozes negras e outras culturas marginalizadas, contudo, há resistência, entre variadas medidas, e além disso, frutificou-se diferentes capacidades geradas na mistura, assim como a intensa inclinação à improvisação e à criatividade. O que faz com que estes sujeitos habilitem-se à adaptação e à improvisação, seja em novos lugares, papéis ou situações. Nas ruas, ontem e hoje, essa presença se concretiza, como pontos de resistência, subversão, ressignificação, não apenas se apresenta através do trabalho e dos serviços, da submissão e do controle, mas também é reiterada por reapropriações outras, como pela festa, pela performance, pela música, pelo encontro. Essa capacidade de driblar as forças que os silenciam é uma forte característica dos sujeitos historicamente subalternizados. Suas vozes não mais aceitam serem caladas e abafadas por um discurso que não lhes pertence e não lhes favorece. A improvisação, apetece, nesse sentido, confere àquela capacidade característica dos sujeitos que sofrem, quando nos dizem de sua potência de transpor a realidade, de transformar a desgraça em beleza.¹¹⁶ De rir sobre os destroços.

Como pudemos ver, as ruas, praças, largos, parques das cidades, funcionam também para promover o encontro, o relacionamento, trocas e aprendizagens, criações e recriações de especificidades, como a musicalidade, a oralidade, as danças, a religiosidade, a organização coletiva. Assim, se deu também a apropriação dos espaços públicos e centrais pela negritude, e paulatinamente, de reprodução de sua tradição oral, de sua musicalidade, seu ritmo, suas manifestações. A rua se constituía como o lugar possível, ainda que houvesse e haja perseguição, injúrias, maus-tratos, estes espaços, conformam um lócus de propagação e partilha desta atmosfera de subterraneidades.

¹¹⁶ O rapper Criolo em entrevista afirma sobre essa potencialidade quando destrincha poeticamente sobre “a beleza da desgraça”.

Através da partilha cotidiana das práticas culturais é que são repassadas estas “histórias subterrâneas”, distantes da História Oficial, regida e legitimada pelo discurso dominante. A História da Verdade é sempre escrita através de seu garboso, retórico, pasteurizado e polido aparato linguístico, semântico, gramatical; diferentemente das histórias subterrâneas, que são sobretudo, histórias plurais, multívocas, do ramo da oralidade¹¹⁷, da narratividade, da musicalidade sincopada¹¹⁸.

“Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da plantation: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais.”¹¹⁹

Essa tradição influencia a vertente musical do movimento *hip hop* que é o rap – manifestação dotada de cadência, ritmo; apropriação da oralidade e de narrativas cotidianas que recontam a sua própria história. Através da expressão de seu sentimento, seu lugar no mundo, suas convicções e aspirações. É a denúncia de suas experiências, condutas, desejos, e, constitui mais uma forte categoria de produção de identificação e pertencimento.

“A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa (...). A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada (...), ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [self]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea,

¹¹⁷ “Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro tem crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua.” (Gilroy 2007:160)

¹¹⁸ “Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido as performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e as vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados e prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário”. (Gilroy 2007:180)

¹¹⁹ GLISSANT apud GILROY (2007)

ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos”. (GILROY, 2007: 209)

Enquanto resultado de um conjunto de *linguagem, gestos, significações corporais e desejos*, a experiência cultural que rege o universo da música, seus rituais e desdobramentos, engendram, como vimos, processos de produção de identidade, pertença, comunhão. A dança, pode acarretar ainda mais à intensificação desse âmbito. O comprometimento e a entrega necessária para se tornar um dançarino pode oferecer também uma resposta mais generosa em termos de relacionamentos, contatos e aprendizados. O circuito estético, artístico e político no qual o *hip hop* se insere remete a este contexto histórico e social de que tangenciamos. A rua agrega essas personagens, dançarinos de *break, street dance*, em batalhas, rodas, campeonatos, aulas, entre os outros elementos do *hip hop* e seus viventes. A arena continua sendo esse constructo “democrático” que é a rua.

Aqui podemos encontrar um campo extremamente fértil se observarmos o que essas manifestações podem nos demonstrar sobre as capacidades de criação e improvisação, organização e criatividade, de um povo historicamente marginalizado, submetido e violentado, mas que possui especialmente esta surpreendente capacidade, a saber: a capacidade de transformar a realidade, a ponto de até mesmo sublimar o terror em música. O poeta marginal Sérgio Vaz condutor do Sarau Cooperifa em São Paulo, que leva poesia e literatura às periferias da cidade, nos diz sobre essa potência das manifestações da negritude. Cita em sua poesia inúmeras personalidades evidenciando sua arte, sua magia - negra. Podemos observar adiante:

“Magia Negra

Magia negra era o Pelé jogando, Cartola compondo, Milton cantando. Magia negra é o poema de Castro Alves, o samba de Jovelina...

Magia negra é Djavan, Emicida, Mano Brow, Thalma de Freitas, Simonal. Magia negra é Drogba, Fela kuti, JamMagia negra é dona Edith recitando no Sarau da Cooperifa. Carolina de Jesus é pura magia negra. Garrincha tinha 2 pernas mágicas

e negras James Brow. Milton Santos é pura magia.
 Não posso ouvir a palavra magia negra que me transformo num dragão.
 Michael Jackson e Jordan é magia negra. Cafu, Milton Gonçalves, Dona Ivone Lara,
 Jeferson De, Robinho, Daiane dos Santos é magia negra.
 Fabiana Cozza, Machado de Assis, James Baldwin, Alice Walker, Nelson Mandela,
 Tupac, isso é o que chamo de magia negra.
 Magia negra é Malcon X. Martin Luther King, Mussum, Zumbi, João Antônio,
 Candeia e Paulinho da Viola. Usain Bolt, Elza Soares, Sarah Vaughan, Billy
 Holliday e Nina Simone é magia mais do que negra.
 Eu faço magia negra quando danço Fundo de quintal e Bob Marley.
 Cruz e Souza, Zózimo, Spike Lee, tudo é magia negra neles. Umoja, Espirito de
 Zumbi, Afro Koteban...
 É mestre Bimba, é Vai-Vai é Mangueira todas as escolas transformando
 quartas-feira de cinza em alegria de primeira.
 Magia negra é Sabotage, MV Bill, Anderson Silva e Solano trindade.
 Pepetela, Ondjaki, Ana Paula Taveres, João Mello... Magia negra.
 Magia negra são os brancos que são solidários na luta contra o racismo.
**Magia negra é o RAP, O Samba, o Blues, o Rock, Hip Hop de Afrika
 Bambaataa.**
 Magia negra é magia que não acaba mais.

É isso e mais um monte de coisa que é magia negra.

O resto é feitiço racista.”¹²⁰

Sendo assim, dotados de tanta magia, esses sujeitos podem e devem mostrar suas caras, suas vontades, suas vozes, a tanto invisibilizadas. Devem romper com as amarras e fazer efetivamente suas próprias escolhas. Escolhas que sejam possíveis a partir de um mundo que pode ser múltiplo, multívoco e não apenas oferecer uma “única” escolha. A saber, aquela escolha hegemônica sobre “vencer” na vida - vida essa branca - forjada pela herança colonial deixada pelo colonizador; a partir de um enquadramento europeizado que constrói e propaga um modelo pré-determinado para as vidas “ocidentais”.

¹²⁰ Poema de Sergio Vaz: Magia Negra (2012).

Modelo a ser percorrido por todos os cidadãos – ou seja, indivíduos que vivem em meio urbano, normalmente em apartamentos minúsculos e valiosíssimos, possuem trabalho assalariado e trabalham por toda a vida até não mais poderem trabalhar. Que devem ter direitos e exercer deveres. Que são iguais perante a lei, que andam de automóveis e consomem transgênicos, que são repartidos por fronteiras, simbólicas e concretas, que devem ser heterossexuais, casados, e ter os filhos em faculdades de medicina, advocacia e engenharia, falar na norma correta da língua etc. Enfim, esse modelo colonizador e colonizante reverbera em nossa sociedade e infringe também a nós, um enquadramento de vida, de postura, de discursos, de hábitos, habitus, escolhas, classificações. Esse enquadramento nos cerceia a liberdade, nos escraviza, consciente ou inconscientemente, ainda hoje e, garante soberanamente a reprodução deste modelo. Todavia, não é findo o destino. O porvir é sempre imprevisível. E sendo assim, portanto, podemos contar com a possível existência de diferentes previsões sobre as possibilidades de mudanças.

“Canto o amor, canto a flor, canto a dor, canto a vida!

(...)

Rap é o som, que dá o tom

Então insista!

Não desista,

Persista, segue à risca,

Não deixe a pista!

(...)

Você um dia vai entender

Que a maior malandragem é viver!

Seja útil a quem te ama.”¹²¹

¹²¹ Trecho da música “A voz do Povo”, do grupo de rap nacional RZO.

“O poder da palavra não é música, mas em termos de estética, a música é o espelho que me dá a clareza necessária...As maiores coisas que a arte negra tem a fazer são estas: ela deve possuir a habilidade para usar objetos à mão, a aparência de utilizar coisas disponíveis e deve parecer espontânea. Deve parecer tranquila e fácil. Se ela fizer você suar é que algo não está certo. Você não deveria poder ver as emendas e costuras. Sempre quis desenvolver uma maneira de escrever que fosse irreversível mente negra. Não tenho os recursos de um músico, mas eu achava que se fosse realmente literatura negra ela não seria negra porque eu era, nem mesmo seria negra por causa de seu tema. Ela seria algo intrínseco, inato, algo na maneira como era organizada - as sentenças, a estrutura, a textura e o tom - de sorte que ninguém que a lesse perceberia. Utilizo a analogia da música porque você pode viajar pelo mundo inteiro e ela ainda é negra ... Eu não a imito, mas sou informado por ela. As vezes eu escuto blues, outras vezes spirituals ou jazz e me aproprio dela. Tenho tentado reconstruir sua textura em meu texto - certos tipos de repetição - sua profunda simplicidade.” (GILROY, 2001:167)

EDUCAÇÃO PARTICIPANTE

“Afrodinamicamente
 Mantendo nossa honra viva
 Sabedoria de rua
 Rap, a mais expressiva
 A juventude negra
 Agora tem a voz ativa.”¹²²

A Palavra Enunciada

O estudo de temas acerca da cultura, e especialmente de temas que giram em torno da arte e da juventude, consiste em um conjunto interpretativo para analisar um sistema limiar extremamente vivo e dinâmico, que consiste a cultura. Portanto, para chegarmos à sua compreensão e descrição, necessitamos de observação, atenção e cautela; pois é um sistema demasiadamente aberto, complexo e múltiplo. Destarte, torna-se mais laborioso enquadrar e interpretar fenômenos dessa natureza, um “organismo de sentimentos, porque é vivo e produzido por seres humanos, cheio de facetas”¹²³. Durkheim, em algumas de suas obras, propõe à Antropologia que entendamos a sociedade enquanto um organismo vivo, e nesse sentido, o pesquisador deve entender as funções de cada uma dessas partes. Não precisamos, com isso, nos delimitarmos à uma compreensão funcionalista da cultura, não se trata disto. Mas de olharmos para as diferentes composições sociais, escalas de atuação dos atores e estruturas sociais, compartilhamento de significados, valorização de condutas, bem como, as funções sociais.

“A palavra adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e

¹²² Trecho da música Voz Ativa, Racionais Mcs.

¹²³ Em entrevista o rapper Criolo discorre a respeito do movimento rap no Brasil.

performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas principalmente, por ser **reeditado na performance do cantor/narrador e na resposta coletiva**. Combinatória e síntese de vários elementos, a palavra proferida é investida de um poder de realização nas manifestações rituais.” (MARTINS, 1997:146)

Inscrito em um círculo de expressão e poder, o sujeito, dotado do sopro da palavra e da performatização cantada/narrada de seu acontecimento, passa a reeditar, junto à resposta coletiva, as memórias, arquivos, sabedorias de um grupo determinado. No âmbito do ritual e da performance, a enunciação da palavra ganha potência, que circula entre os interiores de cada sujeito, entrelaçando diferentes perspectivas, a palavra contamina, troca, explora, inova, instiga.

“Se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de asê, pronunciada com o hálito – veículo existencial – com a saliva, a temperatura; é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere.”¹²⁴

A carga da potência da palavra cantada/narrada enriquece os sentidos dos discursos e representações. “A palavra oral assim, realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição porque alia, em sua dicção e veridicção, a música, o gesto, a dança, o canto, e porque exige propriedade e adequação em sua execução.”¹²⁵ Dessa forma ocorre com o Duelo de Mcs, por exemplo, em seu processo performático. A enunciação da palavra ganha força e deve obedecer a adequações. Tal qual na Ordem do Discurso de Foucault, onde há a interdição da fala ou a autorização da mesma por um sujeito em um contexto determinado. “A performance é que engendra as possibilidades de significância e eficácia da linguagem ritual. (...) Repetir é recriar, reiterar, fazer acontecer.”¹²⁶

¹²⁴ SANTOS apud MARTINS (1997).

¹²⁵ MARTINS (1997).

¹²⁶ Idem.

A investigação desses temas nos instigam já que conduzem à procura por caminhos vívidos, nada vãos em suas ações e improvisações. O homem enquanto um ser da comunicação está em constante busca por se expressar, trocar experiências, aprender. O rap, expressão vocal enunciada através de rimas é fato talvez de comparência universal. Em todos os locais em âmbito global, podemos perceber sua presença, desde o continente americano ao asiático. “Todos nós temos a necessidade de nos expressar e a música é um vínculo comum em todo o mundo. (...) esse é o poder do hip hop”¹²⁷. Em todo o mundo temos sujeitos oprimidos e invisibilizados na e pela sociedade, ora, ai está o lance primordial da questão: ou em outras palavras, é por conta desta subjetiva conduta periférica que o discurso e a prática da cultura *hip hop* se faz marcadamente presente em contextos tão distintos. A unidade comum a esses sujeitos, mostra-se além de uma apreciação estética e rítmica, mas passa pelo âmbito da identificação subjetiva e política com essa cultura. Em nossa pesquisa, por exemplo, os mcs tratavam de evidenciar muitas vezes, esse lugar de protesto e posicionamento crítico.

“Uma pedagogia utópica de denúncia e de anúncio, como a nossa, tem de ser um ato de conhecimento da realidade denunciada, ao nível da alfabetização e da pós-alfabetização, que constituem, em cada caso, uma ação cultural. (...) Sua auto-inserção crítica na realidade, ou melhor, sua conscientização, faz com que sua apatia se transforme num estado utópico de denúncia e de anúncio, um projeto viável.

Não se pode chegar à conscientização crítica apenas pelo esforço intelectual, mas também pela práxis: pela autêntica união da ação e da reflexão.” (FREIRE, 1980: 92)

A gana por denúncia, união, respeito e igualdade está na práxis, na ação e reflexão, na filosofia (no sentido do amor pelo saber e da busca investigativa pelas causas e efeitos) e nos símbolos da cultura *hip hop*.

¹²⁷ Fala de Grand Master Caz, 52 anos, rapper de Nova York, retirada do documentário *Triunfo*, que retrata a trajetória de Nelson Triunfo, um dos precursores da difusão da cultura *hip hop*, este ativista social, educador e dançarino foi um importante dinamizador da cultura *hip hop* no Brasil.

“A preocupação em transmitir mensagens consideradas positivas para a comunidade parece estar relacionada diretamente com a própria experiência desses músicos com o rap. Antes de produzir *rap*, os compositores deste estilo geralmente são consumidores assíduos dessa música. À medida que vão passando de consumidores para produtores há uma transformação significativa em suas vidas. Muitos contam que, antes de estarem no hip hop, fazendo *rap*, eram usuários de drogas. Outros praticavam crimes, como assaltos à mão armada e narcotráfico. Nessa realidade, o *rap* surge como uma alternativa, onde é possível deixarem as drogas e o crime trocando-os pela música. O *rap* permite a muitos músicos se desligarem “das coisas negativas”.” (SOUZA, FIALHO & ARALDI, 2007:22)

A expressão cultural desses sujeitos e sua experiência narrativa, funciona concomitantemente, como um sistema de comunicação com o mundo externo e o universo interior, logo, dialogam-se e compõem-se dialeticamente. Assim alguns mestres do rap nacional, demonstram algo nesse sentido, como quando o *rapper* Criolo afirma haver aquele “universo infinito dentro da minha cabeça” e o contexto no qual ele se desenvolve, motivando-o a resistir e construir sua vida entorno do rap; bem como, quando os Racionais Mc’s apontam que “*cada favelado é um universo em crise*”, ou ainda quando o *rapper* FBC afirma semelhantemente, que “em cada boné um sanatório”. Desse modo, podemos observar que, simultaneamente, a expressão dialoga de dentro para fora e de fora para dentro, do sujeito e, do mundo.

“A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista, esperança de consumação do outro; livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.” (ZHUMTHOR, 2010: 13)

Conectando duas existências, ou mais, a voz entoada transmite sentidos. Podemos elaborar a possibilidade de ampliar a reflexão sobre a diferença, a ideologia e a cultura, através da

leitura dessas formas de expressão e experiência de vida, como através da análise do universo da música. A Antropologia nos incita a tentar entender os fundamentos da vida social. Quando o debate sobre os sistemas de discursos marginalizados, como a cultura *hip hop*, é trazido à tona no âmbito do espaço acadêmico ou educacional, passa a coexistir uma possibilidade de encontros de perspectivas, ligando” interior a interior”. Encontro cada vez mais frequente.

Quer dizer, atualmente, a cultura *hip hop*, como outras expressões populares, tem sido cada vez mais acessada. Seja por intelectuais cuja curiosidade fora despertada por sua riqueza e complexidade. Seja pela mídia interessada na efervescência cultural da periferia como centro, ou pelo maniqueísmo do capital. Ou seja ainda, como o que mais nos interessa de imediato, enquanto professores e agentes educacionais que tem reconhecido o caráter de *educação participante* do *hip hop* - inserindo-o paulatinamente no ambiente escolar, através de materiais didáticos, atividades extraclasse, grupos de trabalho, projetos interativos. Enfim, a apropriação da cultura e do movimento *hip hop* em seus elementos e potencialidades, vem sendo percebida e retrabalhada, através primeiramente, da conscientização e do reconhecimento a respeito da necessária participação da cultura dos próprios alunos no seio escolar, e, em segundo lugar, sobre o reconhecimento direto estabelecido entre a particularidade da manifestação do rap e do *hip hop* enquanto uma potência de caráter educador, crítico e criativo.

Dessa forma, o movimento *hip hop*, e especialmente o rap, podem ser, e vem sendo vistos, enquanto potencialidades educacionais, principalmente em contexto das periferias urbanas.¹²⁸ Abrindo assim as possibilidades de contato com vozes de diferentes realidades, perspectivas e múltiplos discursos sobre o mundo, a vida, a cidade, a juventude, a identidade. Mas sobretudo, fora dessa concepção que quer fazer do rap um instrumento capaz de incitar a aprendizagem e o conhecimento, seja a partir de oficinas ou mesmo dentro da sala de aula, o que quero chamar atenção aqui, é mesmo para além dessa capacidade. É mesmo além da capacidade desse movimento, de incitar a multivocalidade, podendo contribuir para ultrapassar as barreiras dos preconceitos linguísticos, discursivos e culturais. E fazer-nos penetrar por novos mundos e “enveredar em novos códigos, signos e manifestações

¹²⁸ Ver: Rap e educação. Rap é educação. Andrade, E. N. (org.), 1999.

comunicacionais”.¹²⁹ É mais por conta da aprendizagem natural que se dá no seio desta cultura que procuro chamar a atenção nesse momento.

“Para além das esferas estéticas e da práxis cultural no hip hop as dimensões cognitiva, normativa e política estão mobilizadas e articuladas, o que pode ser sintetizado em uma articulação síntese e presente em muitos momentos na pesquisa: “Consciência e atitude!”, resumo nativo que articula-se em um sistema de representações sociais e práticas coletivas nos moldes definidos pela antropologia clássica.” (TORRES, 2005:3)

A educação participante vai além dessa perspectiva que procura meios convencionais. Ela se relaciona a essa “consciência e atitude”, que Júnia Torres (2005) aponta, ou o *proceder*, como tratamos. A educação aqui se desenvolve segundo a vivência prática e a experiência relacional. É a partir da prática, do comportamento, do *ethos*, dos valores, da conduta e do *proceder*, que se dá a aprendizagem no *hip hop*. É a partir da troca, do diálogo, do contato, cotidianamente, e sobretudo nas ruas, meio especial de sua socialização, que é propício haver a troca do conhecimento. É por vias da experiência, da participação, da observação e da ação que se torna possível apre(e)nder essa cultura. O *hip hop* pode proporcionar uma melhor compreensão de “sujeitos sociais em sua complexidade dialógica” e dessa forma, ampliar o conhecimento, no sentido benjaminiano. Os temas abraçados pelo movimento *hip hop* podem ser vistos como espaços singulares, que propiciam o debate de “questões paradoxais e dialéticas” como as fronteiras das identidades, relações de alteridade, binarismos como universalismo/particularismo, centro/periferia. (VIDON, 2011)

Segundo diversas abordagens¹³⁰, e pelos argumentos expostos anteriormente pela autora Geisa Vidon, o momento em que vivemos representa um momento de conflito (digladiam entre si, universalismo e particularismo), as fronteiras estão vulneráveis, fragilizadas pelo amalgamado entretecido entre centro e periferia, entre o local e o global, entre morro e asfalto, entre primeiro e terceiro mundos. Os marginalizados querem acesso aos bens

¹²⁹ VIDON, Geisa (2011).

¹³⁰ GILROY, Paul (2001), HALL, Stuart (2006), BHABHA, Homi (1998), (*et passim*).

privilegiados, em contrapartida, os privilegiados almejam características como a imaginação criativa dos marginalizados, os movimentos se conectam e fazem dialogar esferas que estão longe de serem estanques e herméticas, pelo contrário, são esferas que se hibridizam, relacionando-se dialética e complementarmente. Nesse sentido, surgem múltiplas manifestações, entre conflitos físicos, ideológicos, discursivos. O rap representa bem esse momento e pode ser tomado como um exemplo contemporâneo desse rompimento de fronteiras e abertura de diálogos a múltiplas vozes e discursos híbridos.

“Se engajar nesse grupo de estilo, nesse movimento ou cultura, significava mudanças na orientação de ações e modos de pensar e conceber o mundo, sobretudo em relação aos processos de identificação e subjetivação. Aderindo ao orgulho negro militante, tornaram-se defensores da causa negra e do estilo black, valorizando – e reforçando, por conseguinte – formas culturais ligadas a tradicionais manifestações da cultura afro-brasileira, particularidades e especificidades da cultura fabricada em contexto local.” (TORRES, 2005:174)

Essas vozes desejam agora serem as suas próprias protagonistas, esses sujeitos querem ser sujeitos de si próprios, não ensejam mais representações que somente dizem sobre “um eu que eu não reconheço”, sobre uma “verdade que não conheço e sobre uma história que desconheço”. Tais sujeitos querem agora tomar o microfone, querem cantar, querem rimar, querem narrar, gritar se for preciso, mas querem dizer de sua própria versão da história e de suas histórias. Com o rap esses sujeitos tornam-se agentes de suas próprias verdades e vontades, tornam-se porta-vozes de um lugar, de uma cultura, que historicamente foi submetida a atrocidades, violentada, escravizada, subordinada, recriminada, e, que hoje são como reflexos destas drásticas consequências de processos haver com a herança colonial, escravista e capitalista.

“Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, ideias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de

onde se pode banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte é a principal dessas técnicas; mas, de todas as artes, a única que seria absolutamente universal é o canto.” (ZHUMTHOR, 2010:202)

O canto, para Paul Zumthor, corresponde à única técnica artística plenamente universal. E justamente, ele o é. E propaga ainda uma potência e eficácia amplamente perceptíveis. A possibilidade de eficácia que se dá com o ato da palavra viva, carregada de potência, como um momento decisivo de ação e significação, aliado à recepção ativa de sentidos e sua comunhão, pode produzir efeitos de efervescência e transformação; suscitando alternativas espontâneas que rompem com o fluxo da vida cotidiana. Aqui está mais uma relação com os momentos liminóides encontrados nas performances das sociedades complexas. A arte, portanto, é eficaz no que tangencia o sublime, o inefável, o encantador.

“Em síntese, a arte é recurso para se atingir a liberdade e as mudanças pessoais e sociais por sua qualidade educativa e de técnica das emoções, uma vez que a experiência estética pode reorganizar sentimentos e vontades.

Daí a vantagem de se transformar a aprendizagem em catarse, uma experiência estética que transforma o pensamento e a sensibilidade, potencializando, dessa forma, a capacidade de ultrapassar as condições de existência favorecedoras da servidão, nas suas diferentes nuances.” (SAWAIA, 2006:92)

Capaz de transformar pensamento e sensibilidade, a arte e sua experiência catártica, junto à estética, que indica uma forma de conhecer e ser pela sensibilidade e a imaginação, que indica a criação, a produção e a liberdade como qualidades do sujeito, é capaz de engendrar modificações de ordem social. Sawaia (2006) interpretando Vigotski cita a busca por um elemento exclusivamente humano, que para aquele psicólogo, bem como para o filósofo Espinosa, seria mesmo a potência de afetividade revolucionária e, sua medida de expansão - de ir além, assim como a necessidade social de exprimi-la. Portanto, seria mesmo uma energia criativa e expansiva este caráter essencialmente humano.

“A potência de vida é aumentada ou diminuída nos encontros com outros corpos e outras mentes, sofrendo a ação de ideias, superstições e ações do outro.”¹³¹ De corpo em corpo o “correr da voz se identifica, segundo um sábio banto, com o da água, do sangue, do esperma; ou então ele se associa ao ritmo do riso, um outro poder.” A potência está na troca. A expressão da oralidade está aqui em sua força e eficácia, podendo proporcionar certos momentos de transbordamento da estrutura.

“A palavra oral assim, realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição porque alia, em sua dicção e veridicção, a música, o gesto, a dança, o canto, e porque exige propriedade e adequação em sua execução.” (MARTINS, 1997:147)

Para tanto, é preciso também reconhecer o sensível como uma potência heterogênea, que instaura na realidade prática, a arte na vida. No caso, enquanto aspectos formativo-cognitivos, como modos de linguagem, conhecimento, discurso, ou como aspectos da sorte da estética, como formas de sentir, perceber, expressar, refletindo ideologias e comportamentos, enfim, de um estilo de vida.

“O hip hop está em tudo - é a comunicação, mesmo para além da língua, e suas barreiras. Para além das possibilidades de diálogo entre outras realidades, outros pontos de vista. Pra mim o hip hop me expandiu a visão...” (Mc Bárbara Sweet)

Aqui também está a força da música para agregar e transformar. Compartilhando e conjugando uma cultura, um estilo de vida, a juventude promove formas alternativas de experimentá-la e vivenciá-la. Quer dizer, podemos entender, por esse meio, que os movimentos como o Duelo de Mc's, a Rinha dos Mc's, a Batalha do Conhecimento, entre

¹³¹ “Afeto, portanto, é sempre uma transição, passagem de um estado de potência para outro. (...) E esta transição não é restrita ao âmbito pessoal e individual do cotidiano de cada um de nós, mas constitui a base do sistema ético-político de uma sociedade.” (Sawaia, 2006:87)

outros espaços de semelhantes intenções (de encontro, aprendizagem, diversão, improvisação) representam lugares de convergência: de vidas, experiências, sentimentos.

“Coerente com essa concepção, Espinosa (1957) concebe o sujeito como um grau de potência em expansão a qual corresponde um certo poder de ser afetado. E o que é importante destacar, o sujeito é uma potencialidade em ato, cuja realização se dá, exclusivamente, nos encontros (experiências), pois o homem não é causa de si, ao contrário, é da natureza do corpo e da alma ser afetado e afetar. Os encontros, constituem, portanto, o que se pode chamar de intersubjetividade corporal.” (SAWAIA, 2006:86)

A palavra proferida é troca e, destarte, carregada de potência. Quando as palavras visam atitudes e uma mensagem é propagada com propósitos certos, a agência da enunciação pode ser ainda mais potente. O rap entendido como uma forma de comunicação, reflexão e ação sobre a realidade é capaz de gerar tal força, pois colabora para a criação de novas formas de sociabilidade e engajamento coletivo.

“Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo.

Produzindo desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro. O som vocal divaga... a menos que falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita.” (MARTINS, 1997:12)

Através de um anúncio e da disseminação de um discurso, os jovens participantes da cultura *hip hop* são capazes de instaurar novos ritmos e formas à sua realidade. Júnia Torres (2005) incita a percebermos essa eficácia da ação da juventude, nos termos da reflexão sobre a realidade, os processos em voga, o seu lugar de mundo, a conscientização acerca dos

diferentes contextos, e sobretudo, a capacidade crítica de argumentar e denunciar o que lhe soa indevido. Respondendo a contextos sociais específicos – a vida e a arte, bem como a relação entre o uso e a reapropriação de recursos verbais e da linguagem, como acontece em certos grupos com a posse de gírias utilizadas de sobremaneira para dialogar (e seccionar) com o próprio cotidiano e seus pares, representam as particularidades acerca dos diferentes núcleos existentes no interior de uma mesma cidade, por exemplo. Dá-se, dessa forma, uma multiplicidade de formas e estilos de vida, de linguagens e possibilidades de comunicação, troca e aprendizagem – de sistemas simbólicos variados e em relação.

“Somente na medida em que se sente e conhece de maneira reflexiva seu próprio mundo particular, por havê-lo experimentado como mediação de uma práxis coletiva, transformadora, seu pensamento e sua expressão tem significação além deste mundo. (...) Na medida em que a interiorização dos valores dominadores não seja somente um fenômeno individual mas também um fenômeno social e cultural, a repulsa destes valores deve ser levada a cabo por um tipo de ação cultural na qual a cultura negue a cultura. Quer dizer, a cultura como produto interiorizado, que condiciona os atos ulteriores do homem, deve chegar a ser objeto de seu conhecimento, para que possa perceber seu poder de condicionamento. A ação cultural tem lugar ao nível da superestrutura”. (FREIRE, 1980:88)

É nesse sentido, corroborando as palavras de Paulo Freire, que Júnia Torres¹³², nos orienta sobre as particularidades destes jovens, viventes do *hip hop*, como aqueles com quem aqui trabalhamos, que pensam e agem sobre a realidade – contudo, isto, todos fazem. Porém, estes, o fazem de uma forma especialmente coletiva, engajada, democrática e comprometida, com um ideal (ou não). Podemos observar que as ruas evidenciam talvez, uma postura ainda mais comprometida e desalienada, do que se supõe sobre a juventude atual e suas ações. Fato aparentemente decorrente devido à verificação de certo um esfriamento nas utopias, militâncias e devires revolucionários dos nossos pais, jovens da década de 1960 e 70. Todavia, é preciso nos atermos cuidadosamente para as peculiaridades das manifestações contemporâneas. E é por aqui que está também a importância do trabalho etnográfico, para

¹³² Torres, Júnia (2005).

validar essas proposições teóricas acerca da vida social. Assim, a partir do contato com determinados grupos podemos desenvolver novas formulações acerca da ação e da representação coletiva, de maneira mais aproximada de como os fenômenos se apresentam de fato em nossa realidade.¹³³

“Essa abordagem parece-nos bastante equilibrada por depositar o peso, de um lado, sobre contextos já dados (seja o contexto social local, seja os princípios cognitivos inconscientes dos indivíduos) e, de outro, sobre a agência e criatividade dos indivíduos ao inventarem a própria cultura e instituições, num processo adaptativo.”
(MARCHESI, 2011:4)

Por consequência desses argumentos, amarramos a compreensão acerca da inventividade da cultura, que contudo, se molda, dialeticamente, no âmbito das estruturas sociais. Em um processo adaptativo os sujeitos ressignificam o mundo e a cultura, e conseqüentemente, suas estruturas, da mesma forma, como as estruturas reformam tais práticas. É um argumento, em consonância, com a perspectiva de Bourdieu a respeito das estruturas estruturantes e as estruturas estruturadas. A arte, a música, correspondem caminhos por onde trilham-se essas graduações.

“Assim, sorrateiramente, o rap foi retomando as tradições do povo negro, se mostrando consciente do seu papel gerador e restaurador de símbolos e sentidos identitários, conectados à memória dessa comunidade e projetados para seu futuro.”
(VIDON, 2011:5)

Dessa forma, pouco a pouco, o *hip hop* foi atingindo espaços “antes negados às comunidades periféricas”, foi ganhando seu espaço, “fazendo a cabeça” da juventude, “entrando pelo rádio e tomando os seus filhos”, transformando as possibilidades e trajetórias, “salvando vidas”, levantando a periferia, colocando brilho nos olhos que ressecados, já não choravam mais. O

¹³³ Idem.

hip hop cativou seu lugar, penetrou nos corações, nas caixas de som, ecoou nos microfones, nos giros dos *bboys*, nas latas de spray, rodopiou como as rodinhas do skate e contaminou com seus gestos intensos ou rudes, sua postura sóbria ou agressiva, sua resistência em rimas, em minas, e manos. Sua voz, imponente colocada no *mic*, no fone, ou no trombone. Espalhou a palavra cantada versada sobre a quebrada. E invadiu o asfalto, o palco, a cena. O cenário não é mais somente seu universo primário, a favela, a periferia. Os becos, as vielas, dão espaço a outros lugares, o muro sem reboco, tijolo exposto, dá lugar ao mar, ao teatro, ao museu, a escola. Abrem-se janelas, amplificam-se os sons e se ampliam os horizontes.

Invadindo a cena, o rap e o *hip hop* chegaram “com força total” e dizem de pronto: “A malandragem promete resistir!”. Essa frase do grupo de rap paulista RZO mais uma vez evidencia o que tratamos anteriormente: sobre a capacidade dos povos marginalizados de resistência, resiliência, de improvisação e adaptação. Nesse sentido, não seria mera coincidência, o grito de resistência, levantado pelo grupo da Região Zona Oeste. A malandragem, característica valorizada em um contexto onde é necessário “jogo de cintura”, flexibilidade, perspicácia, é uma subversão de uma característica antes estigmatizada pela lógica dominante, que alcançou no universo marginal e periférico uma ressignificação a nível de valoração e adjetivação positiva. É por esses ensejos que o papel gerador de significados se perpetua e, crescem novos sentidos identitários que se conectam à memória, como afirma Vidon, e, se projetam para o futuro.

Narr-ação

“As histórias são contadas, com ou sem música. Mais importante que o seu conteúdo é o fato de que durante o processo de interpretação a força dramática da narrativa é celebrada como forma. O conteúdo simples das histórias é dominado pelo ato ritual da narrativa em si mesma. Isso envolve um emprego muito particular da linguagem e uma dinâmica cultural específica. Precisamos abordar aqui a dramaturgia da apresentação dessas histórias e os rituais que estruturam sua recepção. (...) **Tanto contar histórias como produzir música contribuíram para a criação de uma esfera pública alternativa**, e isto, por sua vez, forneceu o contexto no qual os

estilos particulares de auto dramatização autobiográfica e autoconstrução pública tem sido formados e circulados como um componente essencial das contraculturas raciais insubordinadas.” (GILROY, 2007:374)

A narr-ação se relaciona à essa perspectiva, onde “tanto contar histórias como produzir música contribuíram para a criação de uma esfera pública alternativa”. A narrativa em ação e a atuação narrada convergem para um ponto de conexão. Essa tradição oral carregada de potência manifestada nas expressões da negritude, heranças do Atlântico Negro, constituem-se como formas de intervenção na cultura e na sociedade. “As práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades.”¹³⁴

“As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005:17)

“Essas formas definem a maneira como obras e performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.” (RANCIÈRE, 2005:18-9)

A narr-ação enquanto uma prática artística engendra “formas de visibilidade” que expressam estética e politicamente “maneiras de fazer” e “maneiras de ser” atreladas à cultura *hip hop*, práticas estas descentradas, híbridas e não essenciais.

O descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos que percebemos hoje na Antropologia é também influência dos estudos pós coloniais e pós modernos, que provocaram, entre outras coisas, a desconstrução de essencialismos. Através de propostas de desenvolvimento de uma epistemologia crítica às concepções dominantes, essas vertentes

¹³⁴ RANCIÈRE, Jacques (2005).

almejavam romper com a tradição canônica teórico-metodológica e instaurar um conjunto de contribuições e questionamentos acerca do fazer científico e das relações de poder. Aprendemos com tais estudos a importância e a necessidade de desnaturalização e questionamento acerca da representação, das categorias consagradas, das classificações dominantes, da ordem dos discursos.

A subversão e a resistência em contrapartida à opressão e a violência (simbólicas ou não), são definidas a partir das fronteiras socialmente construídas, onde os sujeitos oprimidos e violentados, ressignificam, a partir de sua própria perspectiva sobre o mundo, as categorias e classificações instauradas pela ordem opressora.

Podemos exemplificar essa afirmação quando tomamos o termo ‘raça’ ou ‘subalterno’, adjetivações outrora pejorativas e discriminatórias, subvertidas pelos agentes sociais que reinterpretando-as, fornecem novas significações e valorações. Como, por exemplo, quando o Movimento Negro assume o termo ‘raça’ como sendo um conceito socialmente construído e carregado de valores, e levanta essa bandeira conscientemente em prol de um discurso reivindicador de resistência e direitos iguais. Ou quando os sujeitos outrora violentamente colonizados defendem em seus estudos o uso do conceito ‘subalterno’ a partir de uma ressignificação sobre a afirmação política de seu lugar no mundo.

A construção de identidades e identificações é sempre relacional. É necessário (re)conhecermos as inúmeras possibilidades de reflexão sobre a vida, dando voz e vez aos gritos, argumentos, lamentos, desses sujeitos. Os estudos pós modernos e pós coloniais nos propõem uma desconstrução da ordem das coisas, para que dessa forma, haja uma desordem – uma crise. Onde, a partir da reflexão e questionamento, serão (re)construídos e elaborados novos significados.

O *hip hop* surge como porta voz de sujeitos invisibilizados pela opressão e violência promovidas pelo Estado-Nação, que herda como herança do período colonial a imposição de fronteiras e um jogo de poder perverso que discrimina e condena seres humanos à condições degradantes, que só servem ao plano de manutenção do status quo, servindo (literalmente) à camada dominante. Assim sendo, dar voz aos próprios sujeitos tomados muitas vezes como objetos de pesquisa, de tabulação, contagem, categorização, enfim, de controle, é uma tarefa

que não pode ser deixada para depois no âmbito de nosso fazer científico. Devemos ter em mente o que Bourdieu nos chama à atenção: classificar é criar o próprio mundo. Portanto, enquanto reproduzimos categorias e classificações, criamos mecanismos de criação e reprodução na e da sociedade através dessas significações. Como podemos observar se mencionarmos a ‘classe c’, categoria em voga nessa década: enquanto classificamos uma camada da população através dessa categoria, criamos uma série de aparatos teórico-metodológicos e do senso comum que tornam gradual e efetivamente real essa classificação. A criação dessas estruturas culturais promove a invenção dessas categorias e classificações e, conseqüentemente, de representações e segregações. É necessário, mais uma vez, que rompamos com o discurso de alteridade baseado em relações de dominação, de poder e de representação. Por consequência, a produção de conhecimento é relacionada à reprodução destas relações de poder, tanto no que diz respeito à produção quanto pelo acesso aos meios educacionais.

Atitudes colonizadoras fazem emergir, como reação aos seus abusos, atitudes inflamadas, atitudes de resistência. Bem como mencionamos anteriormente, com os termos ‘raça’ e ‘subalterno’, categorias dominantes que foram subvertidas e reafirmadas através de um contexto de luta, resistência e re-existência. No rap também podemos perceber essa atitude, quando categorias que são reassumidas a partir de suas próprias perspectivas produzindo novos significados e valores. Assim, os termos ‘favelado’, ‘maloqueiro’, ‘ladão’, etc. subvertem o sentido dominante e reconfiguram adjetivos para sujeitos que se veem como iguais, sujeitos “de resposta”, que vivenciam a mesma realidade: perversa e descontraída. Esses podem ser exemplos de categorias discriminatórias que são transformadas em categorias de identificação - a construção de valorização em torno da reprodução de sujeitos ‘vida loka’ e ‘negro drama’ reitera e reivindica o lugar desses sujeitos através de seus próprios contornos e reafirmam seu lugar na sociedade. “Não adianta querer ser, tem que ter *pra* trocar, o mundo é diferente da ponte pra cá”.

“Outra vez nós aqui, vai vendo.

Lavando o ódio embaixo do sereno.

Cada um no seu castelo, cada um na sua função,
Tudo junto, cada qual na sua solidão.

E cada favelado é um universo em crise.

Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem,
Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém.

Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola,

Minha meta é dez. Nove e meio nem rola.
Meio ponto a ver... *Rum* e morre um,

Meio certo não existe "truta" o ditado é comum.

Ser humano perfeito, não tem mesmo não,
Procurada viva ou morta a perfeição!"¹³⁵

“Cada favelado é um universo em crise” e lava “o ódio embaixo do sereno”. Contraditoriamente ao sistema hegemônico e padronizado de linguagem e comunicação, o rap constitui-se como uma contranarrativa (Salles, 2007). O rapper é um narrador que relata a sua experiência, o conduzindo a uma estética da malandragem semelhante àquela do sambista. Fora isso, ele age na consciência do ouvinte de maneira pedagógica, pois o conteúdo de sua crônica lírica periférica e a forma como isto é colocado são endereçados. Dessa forma, é que se possibilita afirmar que, “da ponte pra cá, antes de tudo é uma escola” e nesse sentido, “meio certo não existe”. No *proceder* do rap, tem de ser “o certo pelo certo”. Ou seja: “Minha meta é dez. Nove e meio nem rola”.

“Nesse sentido, a mensagem do rap, a sua interpretação da realidade circunstante, vai além da evidente dimensão pedagógica. Ela atingiria uma dimensão performativa, na medida em que se trata de uma interpretação que transforma o que interpretaria.” (SALLES, 2007:67)

¹³⁵ Trecho da música *Da Ponte pra Cá* dos Racionais MC's.

A força da palavra, da linguagem, do discurso, das narrativas - constituem-se como dimensões pedagógicas e performativas, bem como, produção de significados e reprodução de relações. São produções que perpassam múltiplos níveis da sociedade e não apenas aqueles tangíveis às ações conscientes, mas também aquelas pertencentes aos processos naturalizados, que se reproduzindo, favorecem a manutenção do status quo. Através das narrativas e dos discursos, as ideias se perpetuam e fazem-se presentes de determinadas maneiras na sociedade, portanto, podemos entender "(...) a arte como transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade."¹³⁶

“Narrar e cantar são, assim, jogos de improvisação (como no jazz tradicional) sobre os motes e os temas na série curvilínea e espiralar da tradição. A narração é, pois, sempre movediça, ponte entre o individual e o coletivo, o plural e o singular.”
(MARTINS, 1997:63)

Ponte entre o individual e o coletivo, o plural e o singular, a narração surge também pelas vias da improvisação. Dentro destas performances de narração a “vinculação do narrador a um universo narratório que o antecede, mas que, simultaneamente, o constitui e nele o inclui”¹³⁷ conforma-se como um ponto de extrema relevância. Como veremos, essa é uma chave que aciona a experiência para Walter Benjamin. A verdadeira narrativa benjaminiana passa pelas vias da experiência, que só pode ser alcançada quando há troca de energia e intercâmbios de ideias. Vidon (2011) afirma que é necessário que hajam, para tanto, “atravessamentos recíprocos” - somente assim, a vivência completando um sentido, poderia se tornar experiência.

“Os rappers, em suas narrativas, mostram ter consciência de suas particularidades e parecem se sentir sujeitos menos assujeitados, por não estarem submetidos aos modelos sociais e culturais estabelecidos.” (VIDON, 2011:6)

¹³⁶ RANCIÈRE, Jacques (2005).

¹³⁷ MARTINS, Leda Maria (1997).

O rap é visto como uma crônica social que reflete o contexto, o pensamento e a realidade de sujeitos marginalizados por um processo colonizador que reproduz fronteiras e diferenças. Perpetuando relações baseadas em submissão, abuso, violência. Sendo assim, o rap, em sua contranarrativa, luta em prol da conscientização da periferia. Ativando o lugar periférico como uma “identidade emergente”, conceito de Stuart Hall (2006), os sujeitos envolvidos com a cultura *hip hop* acionam novas forças e criam novas dinâmicas culturais através de instrumentos híbridos. Que se constituem a partir de processos globais, combinados aos interstícios locais, gerando particularidades de identidades, contextos, cenários, costumes, performances. Dá-se assim, esforços de criação de narrativas de resistência, de reelaboração de categorias e discursos, no âmbito de uma estrutura opressora, com vistas a romper com os métodos, roteiros, categorias, classificações – colonizadas e colonizantes, de nosso pensamento e sociedade, através de um jogo político.

Segundo Homi Bhabha, em *O Local da Cultura*, ‘política’ seria o jogo da diferença, o jogo de negociação de aspectos identitários com vistas a se valer de aspectos positivos. Seria justamente ao se valer de seu lugar de diferença, da consciência sobre esse lugar específico e da necessidade dessa afirmação, que os sujeitos fazem política. A respeito disso, um exemplo: nem todo sujeito marginalizado, simplesmente por estar em posição marginal, atuará na resistência pelos seus direitos. Ou ainda, nem todo índio, simplesmente por ser índio, atuará na resistência pelos direitos indígenas. O porquê de muitos não participarem da causa e da luta política, ou que ainda mesmo a ignorem, não vem ao caso nesse trabalho, mas reconhecemos que muitos indivíduos preferem não se envolver de fato e se integrar ao movimento. Mas o que quero chamar a atenção aqui é para o fato de que, ao assumir a consciência de seu lugar de diferença e ao perceber e sentir a necessidade de afirmar essa posição – o sujeito assumiria para si a luta, e isso, é, segundo Bhabha, em outras palavras, fazer política.

Dessa forma, a ação narrada e a narrativa em ação, ou seja, a narrativa de uma ação específica desenvolvida sob a forma performática de narração, instaura um lugar de conscientização e feitura política. Como observamos, o *hip hop* constitui-se através de atos artísticos e

políticos. E ao remarcar o seu lugar da diferença, resignificando-o e revalorizando-o, esta cultura e seus atores promovem dinâmicas de resistência.

“Uma experiência narrativa acontece em uma situação dialógica. É preciso que alguém tenha algo a dizer que afete o outro com suas palavras e que nesse processo o outro se sinta provocado a responder. Responder é uma atitude fundamental no processo dialógico. Respondemos de várias formas; respondemos, também, quando ouvimos, nosso corpo responde, nosso olhar, nossos gestos. Responder é estar atento. Responsável (Bakhtin, 2010) para assumir numa mudança de turno no seu momento de falar, de emitir o seu ponto de vista em relação ao que foi anteriormente posto.” (VIDON, 2011:7)

Em vista disso, a experiência narrativa, segundo a concepção de Walter Benjamin, é uma experiência dialógica e “exige dos seus interlocutores uma postura dialética”, é necessário, para tanto, que o tema seja comum, que faça sentido para os interlocutores. Senão a narrativa se torna “monológica e autoritária”. Quando a experiência narrativa acontece, a palavra atravessa o sujeito e, este se vê disposto e comprometido a propaga-la numa atitude “responsivo-ativa”. Por esse caminho dialogam o que é novo e o que é velho, o que já fora compartilhado e o que se pretende compartilhar.

“Denotando a função de narratividade, a música tem um papel de fixação das experiências e da história, e a relação de proximidade e verossimilhança sobre a qual se deve manter música e realidade.” (TORRES, 2005:101)

Por esse caminho, o rap, fica experiências e histórias, em seu discurso localizador, conscientizador e provocador representa, ou apresenta, um caminho na contramão da reprodução de uma narratividade hegemônica, onde há apenas uma perspectiva de história. Dessa forma, escancaram as possibilidades das diversas formas de discurso, de uma multiplicidade de narrativas e narr-ações, de esferas de conceitualização, etc. Nesse sentido, o lugar da cultura *hip hop* é múltiplo, complexo, heterogêneo, e mesmo confuso, pois é um

lugar “crítico e desafiador”. O rap representa esse espaço de enunciação, de posse e reprodução de um discurso politizado, um lugar “entendido como sendo o lugar privilegiado nessa batalha por uma subjetivação equânime”. (Carvalho, 2001) Logo, a sua ação narrativa reflete, e é reflexo, desse posicionamento político, artístico e estético à margem. “Afeto, estética e imaginação se transmutam uns nos outros, emergindo desse processo um sujeito e uma subjetividade, que saem do campo da epistemologia para mergulhar na ontologia. Em lugar da representação, **o que temos é um sujeito da experiência, potência que sente, reage e cria.**”¹³⁸

Aprendizagem prática e *proceder*

"Uma obra de arte deve levar um homem a **reagir, sentir** sua força, começar a **criar** também, mesmo que só na imaginação. Ele tem de ser agarrado pelo pescoço e sacudido; **é preciso torná-lo consciente do mundo** em que vive, e, para isso, primeiro ele precisa ser arrancado deste mundo." (Pablo Picasso)

Através da potência da sensação e com intencionalidade de causar reação e, ação, a partir da criação, o rap e o *hip hop* ensejam uma aprendizagem prática e o *proceder*, a respeito da reprodução de sua cultura. Constrói-se uma educação sentimental que se relaciona com uma postura arraigada em uma conduta de “atitude e consciência”.

O termo rap, ritmo e poesia, surgiu como a tradução para os termos inglês *rhythm and poetry*. Todavia, além dessa concepção, no âmbito da cultura *hip hop* no Brasil, o termo *rap* atinge também o significado de *Revolução Através das Palavras*. A aprendizagem prática repassada através da narrativa de fundo partilhado e instauradora de experiência, conduz os viventes do *hip hop* à uma revolução. “Música é amor, mas também ato político, não vamos subestimar a capacidade da nossa juventude, música com conteúdo, música com inteligência, e entretenimento também...” Aponta incisivamente o *rapper* Criolo em show explorando a

¹³⁸ SAWAIA, Bader Burihan (2006).

narrativa, a palavra oralizada com potência multiplicada, entoada e recebida com convicção e sentido partilhado. Está aí uma forte potencialidade do rap, esta arte política, uma arma contra a estagnação. É preciso arrancar o sujeito do mundo, para que ele olhe, e distanciado, possa ver, com clareza, a desigualdade. *É preciso tornar-se consciente deste mundo.* A arte, como nos propõe Picasso, os mcs e outros tantos artistas, deve mobilizar a ação e a imaginação do homem, assim se torna efetiva. Quando se é dada a sentir e refletir.

“Ação cultural pela liberdade. Não obstante, não atribuímos à conscientização um poder mágico, o que seria mistificá-la. A conscientização não é uma varinha mágica para os revolucionários, mas **uma dimensão de base para a sua ação reflexiva.** Se os homens não fossem “entidades conscientes”, capazes de atuar e perceber, de saber e recriar; se não fossem conscientes de si mesmos e do mundo, a idéia de conscientização não teria nenhum sentido e aconteceria o mesmo com a idéia de revolução. **Empreendem-se revoluções para libertar os homens,** precisamente porque os homens podem saber que são oprimidos e ser conscientes da realidade opressora na qual vivem.” (FREIRE, 1988:94)

O *hip hop* instaura “uma dimensão de base para a sua ação reflexiva” e parece-me, ter o intuito de libertar a partir da conscientização e da revolução através das palavras. Sendo assim, os discursos instaurados pelos *rappers* possuem certa característica. Lhes são auto-fornecidos uma missão conscientizadora e dialógica, como vimos, que faça interagir os sujeitos e as narr-ações a partir da experiência, da conduta, da *prática* e do *proceder*. Através da musicalidade reverberada pelas ondas sonoras propagam-se sentidos e experiências de denúncia, comunhão, incentivo, fraternidade. Emanam-se das caixas de som para as periferias, agora cada vez mais conectadas, informacional e tecnologicamente, uma mensagem de autoestima, de esperança na mudança, de valorização do seu lugar, de afirmação de sua potencialidade e de igualdade. Além de fazer-se conexão também pela partilha do cotidiano opressor (um dos nós que circundam as condutas e as identidades marginais). Apesar dos preconceitos e rugosidades, é possível conscientizar os sujeitos sobre seu lugar, sobre a opressão, e sobretudo, acerca da possibilidade de transformação dessa condição de

subalternidade. Pois, talvez concordemos, enquanto acreditamos que um outro mundo é possível.

“Como especificidade do hip hop, veremos que o discurso deve ser necessariamente legitimado pelas experiências do sujeito, pela subjetivação concreta de condições estruturais específicas. Seu compromisso com o real e seu caráter de narrativa ou crônica social solicita isso.” (TORRES, 2005:90)

Logo, através de um “compromisso com o real” e como porta-vozes e “mensageiros da verdade”, com vistas a promover a transformação e com signos de revolta “O rap quer deixar claro tudo que possa registrar a sua identidade.” Por esse caminho, há a reiteração de uma identidade marginal(izada), periférica, negra, invisí(vel)(bilizada), violenta(da). Essas identidades levam à (re)afirmação deste lugar, da tomada de consciência sobre a desigualdade e em busca de transformações sobre essa realidade. É uma cultura que prega a resistência, o engajamento político e, a subversão deste sistema socioeconômico instaurado. Mas, além disso, a identidade construída no âmbito do *hip hop* fala também de um lugar de descontração, de comicidade, de malandragem, não há normas e regras quanto ao escopo de abordagem e tangenciamentos desta cultura. Por exemplo, há letras de intensa característica romântica, outras de superação e incentivo, aconselhamento; outras ainda são demasiadamente irônicas, enfim, aqui também cabe a multiplicidade.

O *hip hop* é uma manifestação de diferentes perspectivas e interpretações de realidades do mundo por parte de sujeitos distintos, originários muitas vezes de lugares marginais e discriminados. Essa linguagem busca romper com o preconceito e o silenciamento enquanto apresenta as vozes dos próprios sujeitos, relatando e narrando suas próprias histórias, onde surgem, não somente como vítimas do sistema ou bandidos da sociedade, como muitas vezes são representados, mas como seres humanos, tais como quaisquer outros, dotados de pensamentos, sentimentos, emoções, anseios, memórias. Falando por si próprios e sobre sua realidade, estes sujeitos deslindam múltiplas perspectivas sobre o olhar, a narrativa e a relação com a vida, com o mundo. E desvelam pelos caminhos da conscientização o discurso instaurado, ultrapassando os preconceitos estigmatizantes e excludentes. O *hip hop*, expressa

uma visão crítica acerca do sistema social vigente e assume uma postura de conscientização e reivindicação. Dessa forma, cientes da exclusão social, de suas causas e consequências, os rappers estimulam o compromisso e o engajamento.

“Os rappers, em suas narrativas, mostram ter consciência de suas particularidades e parecem se sentir sujeitos menos assujeitados, por não estarem submetidos aos modelos sociais e culturais estabelecidos.” (VIDON, 2011:6)

É por esse meio, que empreendemos a leitura acerca da prática e do *proceder* como uma conduta ressignificada na cultura *hip hop*. A partir da partilha de seus conhecimentos, estratégias e sentidos dá-se a aprendizagem prática e reflexiva. As práticas e representações coletivas deste grupo orbitam em torno de uma atmosfera de união, suporte, comunhão e também, de embate.

“A **reflexão** é parte do hip hop e discutir sobre sua natureza, sobre suas práticas e representações faz parte do cotidiano de seus integrantes. (...) Ser hip hop é antes de tudo ter **informação e consciência** sobre o mundo e sobre o próprio movimento.” (TORRES, 2005:127)

“Nas letras eu quero passar uma ideia, no meu cd, uma ideia que **a gente mesmo sempre pôde fazer as coisas mas muitas vezes não acredita**. Por exemplo, eu nunca quis ser um exemplo pra ninguém, porque é muita responsabilidade, e que essa responsabilidade uma hora te cobra, tem um tanto de meninos de 12 anos que tá escutando sua música, um tanto de pessoas que te cobra, tão sentindo a carência naquele momento e aquilo que você fala pode mudar a sua vida... Já chegou um menino lá no duelo, (não em questão de rima, em questão de postura) vendedor de bala e falou “nó, eu quero ser igual você quando eu crescer!”, aquilo ali me cortou e eu vi que eu tinha que **passar uma imagem de uma pessoa que consegue** aquilo que ela quer, que corre atrás do que quer e consegue. **Além de correr atrás ela saber converter, tipo assim, aprender com o erro, e cada erro ser um degrau.**

Eu até escrevi uma frase aí pra por numa música: **eu sou o conjunto de erros que se transforma em acertos**, sabe? (Mc Well)

“A crença de que o *rap* pode ajudar a comunidade leva os MCs a se preocuparem em transmitir informações, por isso, eles lêem e pesquisam para compor suas letras. A preocupação com as letras do *rap* reforça o seu papel de informar, debater, discutir, reivindicar e denunciar os temas que lhe são pertinentes. Nesse sentido, **o rap se torna uma arma a favor da periferia** e o MC se caracteriza como o poeta cronista do gueto.” (VIDON, 2011:22)

A atitude responsivo-ativa é portanto, marca da cultura *hip hop* e, surge daí sua ação reflexiva, que se relaciona com o que apontam Júnia Torres e Geisa Vidon. A proximidade da experiência e a *crença* na transformação da realidade conduzem os produtores dessa cultura à uma “preocupação [que] reforça o seu papel de informar, debater, reivindicar e denunciar os temas que lhe são pertinentes.” Enquanto o rap mira certo como uma arma e, o mc “poeta cronista do gueto” afirma que “minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”, trocam-se referências marginais de narrativa e experiência.

“Não se limitando apenas à denúncia, mas colocando-se como suporte na luta contra a discriminação, o hip hop aponta suas metralhadoras verbais para o racismo e a ele dirige letras contundentes e violentas. Violência sempre justificada como uma contra-violência” (TORRES, 2005:91)

A linguagem das ruas, e sobretudo do rap, muitas vezes carregada de gírias, entonações rigorosas e utilizações esporádicas de termos agressivos e violentos, faz com que essa expressão cultural seja cada vez mais marginalizada em termos de padronizações comunicacionais, estética e valorização artística.

“A escola, espaço historicamente e socialmente construído para disciplinar os sujeitos, os seus pensamentos, seus discursos, e, também, suas narrativas, dificilmente consegue viabilizar essa condição narrativa.” (VIDON, 2011:8)

Além de a escola, e outras instituições, não estarem preparadas para as diferentes formas e condições narrativas, o monologismo impera em nossa sociedade, e, não somos preparados para desenvolver a audição – que ganha o status de inferioridade, onde o falar autoritário, através de um falso discurso democrático, é quem abarca os espaços onde poderíamos desenvolver as experiências narrativas. Dessa forma, propaga-se a impossibilidade de existência de outras realidades comunicacionais, de diferentes perspectivas, através da reafirmação e legitimação social e simbólica do uso de apenas um código linguístico e padrões estéticos (como se fossem únicos). Assim, subsomem as diferenças, as especificidades e multiplicidades.

“Não há dragões ou Pássaros-Trovão nas taxonomias científicas. A questão não é só que elas não existam no novo livro da natureza, mas que não podem existir, uma vez que sua constituição histórica ficcional não se encaixa nesse projeto de classificação. Os dragões, junto com os outros seres que surgem, ou **cuja a presença é sentida no nosso mundo, podem ser contados, mas não categorizados.** (...) Assim como caíram nos vãos da taxonomia, eles também foram “empurrados para as periferias”, como colocou Michel de Certeau, de **uma cartografia científica que não tem lugar para os movimentos e itinerários da vida.** O mesmo, é claro, vale para a experiência do medo e para os sons do trovão. **Eles também não podem ser classificados ou mapeados, mas isso não os torna nem tão pouco menos reais** para uma pessoa que sente medo ou que entra no olho de uma tempestade.” (INGOLD,2012:25)

A partir da legitimação desta “cartografia científica que não tem lugar para os movimentos e itinerários da vida” não é possível desenvolver a multiplicidade de inscrições que se relacionam aos processos de subjetivação e abstração, “cuja a presença é sentida no nosso mundo, [e] podem ser contados, mas não categorizados”. Contudo, alerta o antropólogo Tim

Ingold “[e]les também não podem ser classificados ou mapeados, mas isso não os torna nem tão pouco menos reais para uma pessoa que [os] sente”. Dessa forma, o ocidente construiu para si e para o resto do mundo, uma imagem que se forja como sendo a única possibilidade de vivência, desenvolvimento, hierarquizações. Através desta concepção colonialista espalhou pelo mundo a partir de sua conquista (em duplo sentido) um desejo pela ordem, pelo progresso, pela disciplina, pela moral e outros muitos sistemas afins, evidenciando formas, categorias, classificações e conceitos eurocentrados e imperialistas. O que faremos portanto, com esses sujeitos que não se sujeitam a esse modelo pré-determinado, que não se encaixam nesses sistemas – de sociedade, de escola, de convívio? Os trataremos sempre como marginais? Prejudicados socialmente?

Através destes processos, métodos e instrumentos que propagam a homogeneização, a universalização e a generalização de princípios e conceitos, conhecimentos e hierarquias, a escola e outras instituições da sociedade contemporânea impossibilitam o desenvolvimento de uma multiplicidade de questões, posturas, habilidades, como podemos perceber com a arte de narrar. Além disso, segundo Walter Benjamin¹³⁹, a arte de narrar vem se tornando uma experiência em extinção em nossa tradição social. Em vias de esgotamento, esse tipo de experiência, vem se tornando capacidade rara entre os sujeitos contemporâneos. Podemos perceber em momentos onde expressa-se a necessidade de oratória e narrativa e de pronto surge o embaraço. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiência.”¹⁴⁰

No mundo capitalista moderno cada vez mais os indivíduos disputam posições individualistas e monológicas, em busca de prestígio, sucesso, reconhecimento, crescimento, assim, os sujeitos passam a valorizar cada vez mais o rápido acúmulo de informações em detrimento de desenvolvimento do conhecimento. Essa regra de sobrevivência da *selva de pedra* vem transformando os indivíduos e, comprimindo gradualmente essa capacidade que nos parecia inerente ao ser humano, que é justamente a experiência de troca: a condição dialógica. E assim, conseqüentemente, há uma tendência à brocharem e esmilinguarem-se a apropriação das narrativas, o intercâmbio entre os corpos, as relações de aprendizagem.

¹³⁹ BENJAMIN, Walter (2000b)

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter (2000a)

“E com isso vários campos de trocas de experiências criativas se fecham, se silenciam, como, por exemplo, na questão da linguagem oficial, padrão. Na busca por um código linguístico geral se ignora a multiplicidade de outros códigos e toda a riqueza cultural por eles representada. Perdem-se, ou ao menos se subjulgam as experiências narradas através desses códigos outros, ou pior, transforma-os em espetáculos folclorizados que servem muito mais para justificar práticas autoritárias e monológicas daqueles que representam o código oficial do que, realmente, fazer jus às diversidades linguístico-culturais.” (VIDON, 2011:11)

Devemos ter em mente que, para que exista uma determinada forma de manifestação cultural, as outras, de maneira alguma, precisam deixar de existir ou serem subtraídas. Não precisamos eliminar as diferentes experiências narrativas para desenvolver uma tipologia específica de narrativa, ou de experiência. Somos capazes e hábeis o suficiente para desenvolvermos quantas formas de experiência nos forem disponibilizadas. Dessa forma, com o contato cada vez mais amplo com uma gama de possibilidades, possivelmente, mais facilmente atingiremos o conhecimento. E para que o conhecimento se reproduza, é necessário que as experiências sejam compartilhadas. É necessário, portanto, que haja o diálogo e que haja uma sintonia sobre o sentido do que é compartilhado.

O modelo escolar da sociedade contemporânea preestabelece modelos padronizados e generalizados, universalizados e universalizantes, que subsomem com toda a riqueza multicultural e, acabam por silenciar as especificidades e particularidades das diferentes narrativas e experiências, enquadrando-as ao modelo oficial. Já em contrapartida, o movimento *hip hop* (e sua cultura de rua) que se intenta democrático e coletivo, nos demonstra algo no sentido oposto. Enquanto o microfone é encarado como uma arma e a voz como um instrumento da verdade e, muitas vezes da libertação, e, enquanto o contexto social comum estabelece conexão de experiências, ecoam múltiplas narrativas e formas de compor uma estória.

A oralidade se destrincha expondo o que emana das cordas vocais em minúcia ou escancaro. A sonoridade é aberta e plural. Cabem dentro de um rap, por exemplo, um som de sirene,

tiros, toses, gritos; mas cabem falsetes, antífonas, tons melódicos e ritmos vários. A multivocalidade do *hip hop* está presente. E aqui, está também uma meada de contribuição possível da cultura *hip hop* no âmbito do universo educacional e escolar.

“A música em si já é uma fortaleza. Ela vem e te toma. E se você juntar a música com a palavra, então você vai chamar muito mais atenção. Então quer dizer, **se você usar sua música como um veículo de comunicação, mas pra passar mensagem, sem dúvida nenhuma você vai conseguir chamar atenção.** Você está escrevendo palavras que serão colocadas numa música e aquela música vai possibilitar que as pessoas prestem mais atenção naquilo que você tá dizendo. Então, não é apenas palavras. É palavra com música, então, tem mais força ainda.”¹⁴¹

A palavra ritmada em performance é, como vimos anteriormente, dotada de potência e eficácia. É o que o *rapper* Thaíde, um dos precursores do rap no Brasil, aponta enquanto afirma que “se você usar sua música como um veículo de comunicação, mas pra passar mensagem, sem dúvida nenhuma você vai conseguir chamar atenção”. A *atenção* que a mensagem atinge é essa eficácia que mencionei. Como sabemos a esta altura, a experiência narrativa do rap conduz à uma partilha de significados comuns (pois o sentido converge na vivência tornando-se experiência, pois há atravessamentos), dessa forma, a música promove um *veículo* de comunicação que liga “interior a interior”. A potência da performance é ativada quando há uma mensagem intencionalmente endereçada.

Além disso, é necessário, apontarmos para aquela conduta na qual chamamos aqui de *proceder*. O *proceder* constitui parte de uma práxis deste sujeito envolto pelo lema “atitude e consciência”¹⁴². Atuando como um conjunto de ações, normas ou posturas previstas socialmente pelo grupo. Essa linha de representação de coletividade imprime expressões individuais que perpetuam e reproduzem características, significados e princípios que instauram processos individuais e sociais. As distinções são marcadas em âmbitos particulares e universais, centrais e periféricos, internos e externos. Quero com essa

¹⁴¹ Relato do rapper Thaíde apud TORRES (2005).

¹⁴² TORRES (2005). Ademais, pudemos observar em campo a utilização desse lema.

interpretação apresentar dados acerca da observação continuada dos viventes dessa cultura, onde essa aprendizagem prática e estilo de vida garantem o que pretendi relacionar nesse excerto. Abaixo exponho três trechos de raps e ressalto também pontos onde expressam essa ideia:

“Total afinco, não sou Dom Pedro mas eu grito
 Pelo bem do rap eu fico, embaço critico
 Fui chamado pro palco, pelos parceiros apoiado
Se há controvérsia dispare, reage ou fique calado

Porque a cultura aqui é nossa
 Mexeu com nós é roça
Rap é compromisso, é como o míssil que destroça!

É Cosa Nostra, da favela abrindo a porta
Só periferia que domina tal proposta
 Saúde multi é ter poder, viver com *proceder*
 Esqueça, esse já fez um dia eu fiz e vai fazer

A cultura é nossa
 A estrutura reforça
 Rap é compromisso como o míssil destroça

Quem é favela não ignora
 Vejo os ladrão, só na união
 Humilde então, considera irmão, assim que é ladrão
Atitude e união!”

(A Cultura - Sabotage e RZO)

...

“Bom rap na espriada é **compromisso** e vai adiante
 Rzo mantendo a sigla, Sabotage, Sp Funk
 Quem serve, age na humilde e não se cresce
 (...)

Mantendo o *proceder* pra não ser vítima do morro

A amizade vai fortalecer, você vai ver,
nem que eu tenha que exercer, meu *proceder*, é

Sou Sabotage sem maldade eu deixo um salve

(...)

É tipo formiga, é o enxame, é a zica
Família está unida, confira, assim que é!

O Rap tá na responsa, quem não é vira bolsa
Só fica a roupa!

(...)

A família está unida e assim ficará
vê direito o lado que você vai ficar
olhe em volta não tem mais ninguém pra chegar
Mantenha o respeito em primeiro lugar.”

(Enxame – Sabotage, RZO, Sp Funk)

•••

“Segregação e menosprezo é o que destrói
A maioria esquecida no barraco
Que ainda é algemado, extorquido e assassinado
Não é moda, **quem pensa incomoda**
Não morre pela droga, não vira massa de manobra
Não me idolatro a Mauricinho da TV

Não deixa se envolver porque tem *proceder*

Pra que? Por quê? Só tem paqueta loira
Aqui não tem preta como apresentadora
Novela de escravo, a emissora gosta
Mostra os pretos chibatados pelas costas
Faz confusão na cabeça de um moleque
que não gosta de escola e admira uma Intratec.”

(Só Deus pode me julgar – Mv Bill)

“O rap é compromisso” e propõem uma postura de “atitude e união”, de “respeito em primeiro lugar”. “O rap tá na resposta”, e, “só periferia que domina tal proposta”. Pois “a cultura é nossa, a estrutura reforça, rap é compromisso e como um míssil destroça”. Ele desconstrói, gera crises e revoluções internas e externas, “quem pensa incomoda” é a “favela abrindo as portas”.

Essa tipologia muito particular de postura, que no código do *hip hop* denomina-se *proceder*, pode ser observada acima e deve ser pensada a partir da análise da própria palavra tomada de empréstimo como gíria ou um termo que evidencia significados. O significado da palavra *proceder* nos dicionários brasileiros, vincula-se primeiramente a uma forma de atitude e comportamento, em segundo lugar, pode representar origem ou descendência, ou ainda, relaciona-se ao prosseguimento ou a sequência de um ato, bem como pode associar-se ao significado de cabimento, fazer sentido; ou ainda, representa uma ação, uma denúncia. Todos esses procederes estão em consonância com o significado de conduta simbólica impregnado na concepção do *hip hop*. Ora, ele consiste de um ato ou comportamento, a uma forma específica de se portar, da mesma maneira, representa a origem do sujeito a partir da partilha destes códigos comuns; além disso corresponde ao prosseguimento e ao sentido que relacionam-se às ações. O *proceder*, somado à essencialidade formadora crítica do *hip hop*, que discutimos alhures, nos conduz a tal leitura acerca da aprendizagem prática e da inserção do quinto elemento (o conhecimento) dessa cultura e das potencialidades do rap.

“A raiz não tá no chão, **a raiz tá em você**

Se não ensinaram o que é **revolução**

A **prática** é o melhor jeito de **aprender**”¹⁴³

¹⁴³ Trecho da música *Nova Ordem* do rapper Emicida.

Potencialidades do rap

“Ela preenche os vazios. Ela cresce entre, e no meio das outras coisas.” (Deleuze e Guattari)

As potencialidades do rap relacionam-se então à potência de sua narr-ação e à partilha da experiência de sentidos sensíveis comuns que estão justamente no *entre*, nas interseções, no meio - conectando as margens. Preenchendo os *vazios*, rompendo as fronteiras enquanto conecta as periferias do mundo. Feito as águas do Atlântico Negro. Misturando, ampliando e balançando. Promovendo a comunhão de experiências benjaminianas. Quer dizer, a experiência na concepção de Benjamin, é aquele momento único do acontecimento. É o momento do atravessamento - intercâmbio de ideias, de corpos e falas. Ou seja, é o momento da sintonia dialógica, é a instância do encontro entre o locutor e os interlocutores. Uma troca de ar inebriante. A experiência no sentido benjaminiano, pode ser considerada como algo místico, mágico. Como seria mágica a arte de narrar, de contar, mas também de ouvir, de assimilar a informação e transforma-la em conhecimento. Além disso, experiência e vivência não representam para Walter Benjamin a mesma coisa. Da mesma forma, consonância metafórica, conhecimento e informação, seriam também coisas distintas. “A informação está para a vivência, assim como o conhecimento está para a experiência. Logo, informação não pode ser o mesmo que conhecimento.”

A experiência corresponde ao conhecimento. Ela é transmitida e se torna mais legítima pelo fato dos narradores serem participantes ativos, reconhecerem os acontecimentos narrados. Desde este lugar, a partilha do universo marginal estabelece uma identificação comum a esses sujeitos periféricos, fornecendo um campo prévio de identificação e produção de sentido, compartilhando assim da experiência da verdadeira narrativa. É o que fomenta a presença local e global do discurso, do movimento e da cultura *hip hop*. Descolonizando seus pensamentos, os sujeitos que vivenciam o movimento *hip hop* e compartilham das mensagens do rap, através das experiências narrativas, no sentido de Benjamin, e da

comunhão dos sentidos, produzem uma discursividade e uma narr(a)tividade consciente de sua identidade. E, almejam modificações estruturais da sociedade.

Dessa forma, os sujeitos que compartilham dessa cultura redefinem sua postura diante do mundo e das relações, instaurando um *proceder* e ressignificando os símbolos, os conceitos, as categorias, as condutas. Expressando sua própria voz, falando para seus pares e para quem mais quiser ouvir, os rappers, sujeitos de sua própria história, evidenciam seu lugar e suas ações. Seu cotidiano e suas subjetividades são escrachados nas músicas de batida forte, intensa e imponente. A forte entonação da voz, o emprego na intensidade da proclamação e na dicção incisiva das palavras, junto com o peso dos *beats*, compõem a dureza e a criatividade, a beleza e a desgraça, das narrativas, dos discursos, das experiências desses sujeitos, histórica e socialmente marginalizados.

“O hip hop, ideologicamente, é como sua música. Numa base simples de princípios que incluem a paz, o respeito ao próximo e a autovalorização, encaixam-se as influências mais variadas. Se o DJ usa retalhos de músicas “consumidas” pela indústria cultural para criar outras músicas (como os favelados fazem suas casas com restos de “lixo”), os ideólogos do hip hop apropriam-se de cacos de ideologias e compõem seu rol particular de crenças, que podem até parecer desconexas para os de fora, mas têm uma lógica bastante clara para quem participa do movimento.” (PIMENTEL, 1999:106)

O caráter coloquial – oral e informal da narrativa do rap, entrega de modo mais explícito as subjetividades de seus locutores e compositores, e, faz dialogar, através da interatividade dos sentidos e significados compartilháveis, a produção de uma articulação espontânea, improvisada e imprevisível. O irreproduzível e o irrepitível surgem dos atos de fala, na musicalidade do rap, sobretudo nos freestyles, e, deslindam características do sujeito e de suas emoções, de sua visão sobre as estruturas sociais e sobre o seu papel nesse contexto.

“Na perspectiva pós-colonial a questão já não é apenas a voz nativa, como a do outro diferente, mas o reconhecimento das condições históricas e políticas de construção

de alteridades submetidas a um regime colonial de subalternidade. Em outras palavras, trata-se de deslindar os mecanismos de articulação do nativo (o objeto etnográfico) junto com o etnógrafo (e sobretudo o etnógrafo do país periférico), ambos, na verdade, enquanto sujeitos coloniais (ou neocoloniais).” (CARVALHO, 2001:128)

“Precisamos de União, Estudo e Estratégia. Supondo que o povo tomasse o poder numa revolução, quem ia administrar o governo? Hoje, pouca gente da periferia teria condições para isso. O negócio é ser autodidata. Claro que a faculdade pode ser um aperfeiçoamento, mas muita coisa você pode estudar sozinho. Se eu não tivesse o hábito de ler, ir ao dicionário, nem saberia o que quer dizer ‘imperialismo’, por exemplo.”¹⁴⁴

“É o que faz o discurso do rap, ao evidenciar as atrocidades do Estado, das heranças coloniais, do racismo, da pobreza, da desigualdade, da falta de recursos e acessos, do escancaramento da violência, da discussão sobre quem são os verdadeiros culpados da sua própria realidade, do seu cotidiano violento, sofrido, suado, maltratado. Dessa forma, ao afirmar o seu lugar nesse jogo de poder, controle e subordinação ao qual são submetidos, os rappers cantando sua identidade, reafirmam, dialeticamente, em contrapartida, a identidade do dominador, desse outro que corrobora para a reprodução de sua realidade, isto é, ao se legitimar enquanto sujeito periférico, direta ou indiretamente, constitui-se de forma complementar a outros processos, a construção da identidade daquele que mora no asfalto, do boy, etc.” (CARVALHO, 2001:129)

O jogo de identidades é um jogo político, onde se aciona determinada identidade conforme se torne necessário e conveniente. É o jogo político da diferença. Assim a identidade pode ser vista como um discurso político de identificação e diferenciação. Como o argumento de Bourdieu (2007) sobre a distinção¹⁴⁵. Assim o é com o movimento *hip hop* e com os processos de diferenciação e especificações dessa cultura, da rua e da juventude. Os aparatos linguísticos, gestuais, o vestuário, constituem especificidades que geram identificações e

¹⁴⁴ KL Jay apud PIMENTEL (1999). K1 Jay é um dos quatro integrantes do grupo Racionais Mc's.

¹⁴⁵ BOURDIEU, Pierre (2007). *Et passim*

distinções. Tornando, distintamente característico de um determinado grupo, uma certa abordagem, ou gosto estético, etc. Aí está novamente uma concepção relacional das identidades. A identidade deve ser vista não como essência, mas pensada a partir de um ponto de vista relacional e dialético – seja a partir da prática identitária, ou seja a partir da construção teórica antropológica.

Além desta relação estratégica das identidades, Foucault (1999) nos evidencia as relações entre saber e poder, bem como demonstra a proposição dos discursos a serem legitimados como verdade a partir da exclusão. Dizendo sobre a interdição dos discursos: tabu do objeto/ ritual das circunstâncias/ direito privilegiado do sujeito. Assim, a emergência da fala do subalterno e o desnudamento da estrutura social de poder instaurada pode fazer com que o sujeito se inspire por conhecer essa relação e suas tramas de poder, proposições de dominação e, talvez, os instigue a darem voz e vez às suas aspirações, a partir desta tomada de consciência acerca da opressão da estrutura a que são subordinados, incentivando-os ir à luta pela sua transformação. É como o que podemos perceber na atuação dos rappers, mcs e outros viventes da cultura *hip hop* quando afirmam: “A cultura é nossa, a estrutura reforça, rap é compromisso como um míssil destroça.” A conscientização e a transformação são inerentes à função dessa mensagem.

“Temos de pregar o autodidatismo na periferia, o moleque tem de aprender sozinho a verdadeira história, que a escola esconde. Se todos os negros soubessem essa história, a coisa seria diferente. A gente não tem de ensinar, tem de despertar o que já está dentro de quem nos ouve, a pessoa é que tem de aprender a buscar o conhecimento. Eu me lembro da escola, quando tinha 13 de maio a professora mostrava a figura do escravo com a corrente no pé, eu pensava ‘esse sou eu?’ Ela contava que a princesa Isabel aboliu a escravidão. Nunca disse que foi aquele negro por si que conquistou a liberdade.”¹⁴⁶

Paulo Freire em uma frase célebre disse: “ninguém educa ninguém, os homens se educam entre si”. No âmbito da aprendizagem prática da cultura *hip hop*, a conscientização, a

¹⁴⁶ Thaíde apud PIMENTEL (1999)

valorização ao autodidatismo e da promoção pela busca e pela troca de informações e conhecimentos, bem como a autovalorização, consistem em características que demarcam aspectos dessa cultura. Como pudemos observar no trecho de entrevista com o mc Thaíde, pioneiro do rap no Brasil, há o intuito de deslindar a realidade da periferia. E o mérito dessa aprendizagem é justamente o despertar. É como se o *hip hop*, como uma semente provocadora, plantasse nos sujeitos uma postura crítica e curiosa.

“A ideia que eu gosto de passar seria essa, eu ser um tanto de erro que no final gera um acerto, eu que quero que ao invés de o menino querer vender droga, ele pense em estudar. Eu fui semana passada numa escola e essa foi a ideia que eu dei lá. Eu perguntei quem tem um sonho? Quem tem sonho aí levanta a mão, foi uma palestra com uma música, rápido, uma escola periférica de Contagem. E **eu falei, eu tinha um sonho, era cantar rap. Hoje eu canto rap, mas pra isso eu tive que estudar, tive que ler muito, tive que aprender com o que eu tinha.**” (Mc Well)

“(...) a ação pedagógica do grupo é também considerada uma ação cultural, em que os rappers se tornam sujeitos da História. Na ação pedagógica, o grupo fortalece sua identidade étnica e geracional como condição única para superação do mundo da exclusão e, mais ainda, do mundo da violência simbólica. Reafirmam, como jovens, sua **capacidade de apresentar ideias, compartilhar opiniões e sugerir mudanças sociais**. Promovem, como negros, o cultivo à auto-estima e à luta pelo direito à cidadania. Nesse interim, verifica-se que a educação alternativa, desenvolvida no interior do grupo, é a responsável da posse.” (ANDRADE, 1999:91)

Sendo assim, a partir dessa “ação pedagógica”, o *hip hop* reveste-se de uma postura “que age na consciência do ouvinte”, como um narrador benjaminiano. Dessa maneira, o rap introduz uma contranarrativa onde afirma sua identidade e história. Sob um ponto de vista próprio e de maneira formativo-pedagógica, em busca de autoconhecimento, autovalorização e conscientização. Écio Silles reforça que a verdadeira narrativa para Benjamin, é aquela que enraíza sentidos e possui dimensão utilitária. Nesse sentido, sua função é aconselhar e orientar, intercambiar experiências com intuito de remarcar posicionamentos e atitudes,

como ocorre com o *proceder* do mc - muitas vezes reconhecido como mensageiro, mediador, cronista. E por esse caminho, florescem inúmeras possibilidades de intervenção e narr-ação, de fomento de aprendizagem e conhecimento, enfim, de potencialidades do rap.

“Nesse sentido, podemos concluir que é preciso que o espaço escolar esteja preparado para ouvir verdadeiramente seus alunos. Entendo que tal atitude (de ouvir) é sempre um movimento dialético: ouvir para dizer e vice-versa. Compartilhar com os alunos as suas experiências para que dessa relação uma nova experiência narrativa aconteça, e para isso, é mister ir ao encontro desses códigos outros, dessas outras experiências, desses outros conhecimentos, dessas outras narrativas, desses outros sujeitos que não se enquadram na linguagem única e geral oferecida nos espaços educacionais oficialmente instituídos. Portanto, é necessário abrir caminhos que possibilitem o encontro narrativo, dialógico e cultural entre educadores e seus educandos (conscientes de que as funções e identidades nesse jogo interacional nunca serão rígidas ou fixas, podendo assim, educador passar a educando e vice-versa).” (VIDON, 2011:13)

Com o intuito de democratizar o conhecimento e provocar a conscientização do povo marginalizado, a cultura o *hip hop* começa a se inserir também nesses meios pedagógicos formais. A escola, fadada a um processo declinante quanto ao modelo vigente de educação formal, passa a buscar novas possibilidades e reconhece, nesse sentido, as potencialidades do rap e dos outros elementos do *hip hop*. Convidando essas manifestações para o diálogo e ação. Desde a atuação de Paulo Freire na Secretaria de Educação em São Paulo em 1989 e 1991, tem início essa postura de trazer a realidade dos educandos para a escola. A educação deveria fazer sentido e chegar novamente ao nível prático. Nesse contexto, Sueli Chan, pedagoga militante do movimento negro, entra em cena com o projeto interdisciplinar RAPensando a Educação, que trazia grandes nomes do rap, como Racionais Mc's e DMN para dialogar nas escolas, e posteriormente aderiu os outros elementos como o breaking trazendo a presença de Nelson Triunfo como educador, e o graffiti com oficinas de artes visuais. O projeto atendia diferentes escolas com altos índices de evasão e reprovação e surtiram efeitos positivos e ampla participação. Apesar dos resultados, o projeto não teve

prosseguimento quando o governo do estado se altera em 1992 sob direção de Paulo Maluf. “Mas a iniciativa serviu para mostrar que o hip hop podia ser um instrumento eficaz no processo educacional, ou mesmo uma alternativa ao arcaico modelo vigente”.

Assim, este é apenas o primeiro exemplo de apropriação do *hip hop* no âmbito da educação formal. Há paulatinamente a inserção dessas manifestações e sua aprendizagem prática, conscientização e promoção da busca pelo conhecimento no seio das escolas públicas, (e medidas socioeducativas) com projetos, oficinas, palestras, com vistas a trazer aspectos da cultura dos próprios alunos. Bem como se apropriam do conteúdo dessa cultura.

“Via na cultura de rua a possibilidade de conter ou reverter a evasão escolar, além de estabelecer um diálogo eficaz e respeitoso com os jovens, sobretudo nos bairros de periferia. Poderia, assim, repensar a educação e estimular o envolvimento da comunidade.” (YOSHINAGA, 2014:253)

O rap constitui-se assim como um campo de aprendizagens. Essa possibilidade de trocas e comunicação no seio da cultura *hip hop* é permeada pela ação das performances¹⁴⁷.

“A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é transmitida e percebida, realizando um “jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do outro, de pedido”.¹⁴⁸

Provocações. Aproximações. Educação. Poesia. Jogo. A performance consiste num campo facilitador de engrenagem orgânica da cultura *hip hop*, sobretudo no que tange a condição narrativa, da “oralitura”¹⁴⁹ e improvisativa. Como ocorre com as batalhas de *freestyle*, justas contemporâneas, decididas em versos improvisados. As potencialidades do *hip hop*, do rap, e

¹⁴⁷ Discutiremos a relação entre Performance e hip hop mais detidamente no capítulo seguinte.

¹⁴⁸ ZHUMTHOR aoud SALLES (200&)

¹⁴⁹ MARTINS, Leda Maria. (1997)

mesmo do *freestyle*, orbitam também estas expressividades performáticas e suas configurações estéticas e políticas.

3° ROUND:

A PERFORMANCE DO DUELO DE MCS

MAS O QUE É PERFORMANCE?

ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE

ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE E O DUELO DE MCS

AS BATALHAS, A ANTICORDIALIDADE E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA



Duelo de MC's | Viaduto Santa Tereza | 19.04.13 | Foto: Pablo Bernardo/ Indie BH

A PERFORMANCE DO DUELO DE MCS

“A linguagem oral está indissociavelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula, é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronuncia-la no decorrer de uma atividade ritual dada. (...) Esse processo de **alçamento da palavra alia o som ao ritmo do corpo e do gesto, conjuga a música e a dança**, sinestesticamente produzindo linguagem do grupo.” (MARTINS, 1997:146)

A performance: rimadores disputam através de uma poesia falada e improvisada. Essa manifestação se desdobra em cima de um palco, que tem cerca um metro de altura, formato circular e abriga os mestres de cerimônia. O palco não afasta os performers, eles ficam bem próximos dos outros participantes. Os mcs sobem ao palco enquanto uma festa se desdobra ali embaixo. O clima que envolve o público é de descontração, já os mcs que se inscreveram para o Duelo, ficam apreensivos, ansiosos, ou concentrados, ou ainda rimando em pequenas rodas, ou senão podem estar também envoltos pela descontração festiva. O ato ritual começa quando o mc Monge, mestre de cerimônia do Duelo de MCs, anuncia o sorteio dos nomes que irão participar das batalhas naquele dia.

“Eu nunca consigo meio que, me controlar, eu tenho um problema com a timidez, não que eu queira ser assim, e isso aí, antes do duelo, dez minutos antes, eu sempre falo com alguém: eu detesto isso! Eu detesto isso! Aquele momento do cara passando o papelzinho e sorteando é o pior! Você fica aflito, você fala: nó, se o cara me chama, você não tem outra escolha e se não te chama, você tá de fora.” (Mc Thaik)

Normalmente apenas oito participantes são escolhidos para duelar, compondo uma primeira chave de quatro duplas, onde saem quatro melhores que disputam até a semifinal de onde saem apenas dois finalistas. A batalha final é um momento de expectativas para desvendar quem será o campeão.

As batalhas começam após uma disputa inicial de par ou ímpar, jogo com as mãos que decide na sorte quem começa a batalha. Os microfones são entregues e o dj solta a música e dá o tom de disputa, que irá ritmizar o pensamento e *levada* do mc. O mc muitas vezes busca observar seu entorno com vistas a buscar imagens e ideias para improvisar, outras vezes preferem mirar profundamente os olhos do seu oponente encarando ou até indo em sua direção com o peito aberto. Há também aqueles que preferem ficar concentrados em sua performance e as vezes olham para baixo, miram o vazio.

“Um cara já me falou que quando eu rimo eu olho pra baixo. E é verdade, eu achava ruim, mas ele falou, não, você faz isso é pra concentrar. Porque essa questão corporal muda bastante na hora de batalhar.” (Mc Vinicim)

“Muda a postura, muda, eu sou o mesmo fora do palco e em cima do palco, eu sou o mesmo. O Well é o Welbert, não existe separação, é um só. Porém, a postura muda, não a minha pessoa, minha postura, eu já fui muito criticado por ser marrento, o que as pessoas julgam por marrento. Eu subo no palco, fecho a cara e fico com a cara fechada, e muita gente achava que eu era tirado, marrento, mas fora do palco eu sou bem receptivo, sempre procurei conversar com todo mundo no Duelo.” (Mc Well)

“Eu viro monstro, entro no ringue. A própria postura. O respeito, a invasão, pessoas que me encostam, pegam no meu boné. Entro na batalha tipo: nós não somos amigos, no momento da batalha não. Eu boto minha mão pra trás e fico escutando o que o cara tem pra falar. Fico analisando. Mas viro um monstro, fico feia. Que medo dessa pessoa!” (Mc Bárbara Sweet)

As posturas se alteram durante a performance. Enquanto batalham, os mcs remodulam seu comportamento, pois encenam e vivem performadamente o confronto simbólico pela enunciação da palavra. Eles tem que vencer pela improvisação de rimas embaladas pelo ritmo do rap. Além disso, esta oralidade se estende até a improvisação, abrindo novas brechas. Produzindo “linguagem do grupo” enquanto a “palavra” aliada aos “gestos

simbólicos” e o “alçamento da palavra alia o som ao ritmo do corpo e do gesto, conjuga a música e a dança” a performance da batalha experienciada no Duelo de Mcs conduz a partilha do sensível e à abertura de momentos liminóides.

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2005:15)

“A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade se exerce.” (RANCIÈRE, 2005:16)

A partilha do sensível estabelece um fundo comum de reconhecimentos acerca da função e participação das partes, dos espaços e dos tempos que constroem atividades compartilhadas. O sentido comum torna possível o entendimento e o funcionamento desses sistemas de ação (narr-ação e perform-ação). Já que o “alçamento da palavra alia o som ao ritmo do corpo e do gesto, [e] conjuga a música e a dança” constroem-se teias de movimento – musical e gestual, que conjugam-se sinestesticamente. O balanço dos braços erguidos, por exemplo, ritmado pela música com movimentos para cima e para baixo, com as mãos abertas ou com os punhos serrados, extrapolam os limites e compõem um novo corpo comum, que se movimenta aliando som e corpo. A energia flui de uns para os outros. Assim o sujeito reage aquela criação em processo. A cena de improvisação de rimas possibilita à performance causar interações diretas e espontâneas entre as diferentes partes.

“A energia não tem como explicar, porque o hip hop envolve aquela energia. A partir do momento que você tá naquele círculo onde tá tendo algum evento de hip hop todo mundo já tá concentrado na mesma energia e, transmitindo e recebendo essa energia.” (Mc Vinicim)

Enquanto os mcs disputam em cima do palco, com microfone em mãos, bonés e camisas estampadas, pode-se haver diferentes interações. Primeiramente, a energia do público é capaz de contagiar os mcs a ponto de surpreender a eles próprios. Em segundo lugar, a dinâmica é colocada pelo tipo de batalha. E fora isso, cada mc vem para as batalhas com uma energia, um ritmo e uma proposta diferente. Os mcs competem em dois ou três rounds até que se faça o campeão. Entre cada batalha, há apertos de mão, abraços ou cumprimentos mais sóbrios entre os mcs. Mas quando a batalha se inicia normalmente a postura se altera e instaura-se a anticordialidade, vestem-se (ou retira-se) uma máscara que, quando a batalha finaliza a postura se inverte de imediato. Como uma chave que desativa a ira, o sarcasmo e a violência simbólica que uma batalha pode conter, da mesma maneira que se coloca ou se retira uma máscara. Mas certamente, para aqueles que competem, algumas falas marcam e ressoam depois que a batalha termina.

“Depois da batalha eu gosto de abraçar meu adversário. É o que resolve pra mim. Independente do que for. Eu fico muito feliz. Porque é uma troca. É melhor que sexo, as vezes, dependendo do sexo. É uma troca tão intensa, uma energia tão grande, um olho no olho. Você presta tanta atenção no que o outro está falando. Poucas vezes na vida a gente tem a chance de um homem estar tão preocupado em ouvir o que você tem a falar naquele momento, sacou? Cada virgula, se você respirar fora do tempo o cara vai estar ligado. Eu curto muito, aprendi muito, com esses caras. Por mais treta que a batalha seja, dá um abraço e acabou, tem uma galera que é especial, é como você tá jogando uma partida de futebol com seu amigo. E é assim, pra fechar uma batalha mesmo, é interagir com quem dividiu aquilo no final da noite, porque é uma emoção muita única mesmo, é um esporte, um esporte radical em nível de adrenalina!” (Mc Bárbara Sweet)

“Quando **ganha fica extasiado**, quando perde fica remoendo a batalha a noite inteira, eu podia ter falado aquilo... ficava muito bolado.” (Mc well)

“Num vou parar nunca mais de fazer isso aí! Tem umas batalhas, aquela batalha que é a que você gastou todo seu gás, fez tudo e todo mundo fazendo barulho, ah!!!! Quando perde as vezes é bem *bad*, mas quando **ganha parece que você cumpriu um dos deveres na terra**, é isso!” (Mc Well)

“Ganhei uma batalha, e ai, **ganhei alguma coisa de bom nisso?** Já aconteceu de perder e a energia da batalha ficar comigo a semana toda. É bem isso mesmo. Se eu consigo absorver alguma coisa com a batalha eu fico bem, senão, se foi só... subiu ali, fez um freestyle e não teve nada com nada, além da parte de rimar, ai eu fico preocupado. Acho que eu tenho que parar, se eu não consigo captar uma energia positiva pra minha vida, eu acho que eu tenho que parar. Mas é inconstante. E as vezes a energia da batalha é tão boa, que eu penso, que não dá pra parar, eu penso que dá pra tirar tanta coisa das batalhas, que os momentos bons são bem maiores que os momentos ruins.” (Mc Vinicim)

Esses momentos caracterizam-se como momentos liminóides, pois proporcionam distanciamentos do cotidiano, engendrando outras normas e expectativas, diferentes daquelas esperadas no teatro da vida real. A rua como palco dessa performance lança visibilidade a essas perspectivas alternativas de experimentar a vida, a arte, a política.

“É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (RANCIÈRE, 2005:16)

“(...) modos como essas figuras de comunidade se encontram esteticamente desenhadas. O importante é ser neste nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloca a questão da relação estética/política.” (RANCIÈRE, 2005:26)

Como forma de experiência política a performance se faz visível e se dispõe como um “recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído”. O tempo

delimita a performance e no Duelo ela dura aproximadamente duas horas, além deste tempo, o movimento normalmente possui uma durabilidade média de quatro horas de evento. A performance abarca portanto, aproximadamente metade desse desdobramento. Para muitos frequentadores ela consiste no enfoque, no ápice desse movimento.

Desde o sorteio até o *freestyle* do campeão os tempos variam entre aquele comum, “o tic tac não espera veja o ponteiro” que marca o cronômetro e aquele outro, que marca os batimentos cardíacos, o compasso dos sentimentos como a expectativa, o nervosismo, a alegria, que contaminam todos aqueles que presenciam a performance. Durante o duelo as atenções são voltadas para o palco e para as improvisações. Poucos ali no entorno não se interessam por acompanhar as disputas e preferem conversar, marcar *tags* em agendas (cadernos de pixo), grafitar, namorar, beber, fumar, enfim, outras práticas suscitadas pelo encontro de jovens em um circuito de mobilização e celebração.

O “visível e o invisível” se entrecruzam, assim como “a palavra e o ruído”, a oralitura onde a palavra proferida é carregada de força produz aspectos da sorte do inefável, do indizível que, contudo, são transmitidos justamente pela música, pela narrativa, pela performance, através da palavra. Ela contamina e mistura, pois:

“Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo.” (ZHUMTHOR, 2010:12)

Emanando sua mensagem, seu “anúncio”, através do “sopro, ritmado pelo batimento do sangue” e dos *beats*, os mcs, narradores em perform-ação, não podem ser dóceis, mas tem que ser anticordiais em sua improvisação de confronto. Naquele momento é instaurado um jogo agonístico que testa as habilidades dos mcs de rimar, improvisar, ter ritmo e flow, conteúdo, respeito e, suportar o combate.

“É permitido porque você tem direito de resposta, é batalha. Se você está na chuva é pra se molhar. Você não entra na jogada sem saber que o mc pode entrar pesadão.”
(Mc Bárbara Sweet)

“Tento trazer meu ponto de vista, do mais original possível, traduzir a questão do cotidiano, mas sem amarras, poder criar de acordo com o sentimento mesmo, cada música tem o seu feeling, tem o seu sentimento único. Eu gosto da liberdade da temática, mas sempre tento refletir pra não falar bosta. Porque muita gente não sabe, mas o **microfone é uma arma**. Se a pessoa está falando bosta, ela está falando bosta para muita gente. Então eu tento não comunicar errado, não propagar uma energia que não é positiva, tento seguir os meus valores.” (Mc Bárbara Sweet)

“O microfone é uma arma” e, as palavras e o pensamento são a munição, portanto, essa é uma artilharia infinita e inesgotável. As batalhas encenam uma peleia entre os “repentistas do asfalto” onde o microfone é a arma engatilhada que eles tem para se enfrentar. Assim, algumas batalhas podem trazer clima de “guerra”. “Sangue, sangue”!

“Todo mc prefere a de sangue, você pode perguntar e ele vão falar: eu gosto da de tema porque passa informação, mas na real é a de sangue que é a parada!” (Mc Thaik)

Essa é a “parada” que dinamiza a cena da performance. A troca da violência física pela degladiação simbólica conduz a novas formas de lidar com esses aspectos, presentes no cotidiano de grande parte destes jovens de origens periféricas. As batalhas tradicionais, também conhecidas como batalhas de sangue, são aquelas onde os mcs mais se enfrentam, diferentemente das batalhas temáticas, onde é preciso versar e competir acerca de um tema específico e não como ocorre com essas outras, onde os mcs podem livremente se degladiar e duelar. O público grita efusivamente quando algumas frases de impacto surgem nesses momentos de anticordialidade e violência simbólica. Parece que um certo prazer em assistir essas justas é aumentado conforme os oponentes se “espetam” com injúrias e xingamentos e

se “mutilam” com depreciações morais e físicas. Tais como com os jogos balineses de briga de galo descritos por Geertz (1989). Onde o destrinchar de penas, bicos, asas e toda aquela cena de horror, podia se associar a um conceito platônico de ódio. Nesse caminho:

“Na briga de galos, o homem e a besta, o bem e o mal, o ego e o id, o poder criativo da masculinidade desperta e o poder destrutivo da animalidade desenfreada fundem-se num drama sangrento de ódio, crueldade, violência e morte.” (GEERTZ, 1989:287)

A performance do Duelo também é capaz de produzir um ato semelhante à essa descrição onde Geertz interpreta as brigas de galo. Todavia, as brigas, ou melhor, os duelos, em nosso caso, não incidem em tamanha apropriação da violência. Às vezes, pelo contrário, tentam desvencilhar-se da caracterização violenta e combativa, podendo buscar novas possibilidades através dessa experiência.

“Isso me proporciona um monte de coisas, tipo ano passado, eu viajei, fui pra São Paulo duas vezes pra rimar, entendeu? Isso pra mim é uma coisa nova sacou? Eu não tinha nem dinheiro pra viajar, sacou? Ai tudo pago... os *neguim* que me chamaram, super firmeza! Ai você chega num lugar, *moh* estranho e ai vem um *neguinho* e diz: e ai Douglas! E isso foi me proporcionando mais coisa e mais coisa e, eu fiquei super feliz e na minha cabeça, isso serve de lição pra uma pá de gente que vem, meninos igual eu, menino de morro mesmo, sem perspectiva, e a gente quer pegar um caminho diferente, aquele que a gente já conhece e tal... e isso pra gente é novo, é uma nova chance de fazer sua estória mudar, tomo mundo quer crescer, meu ideal não é diferente de ninguém, acho que a missão de todo mundo, pelo menos nas cabeças das pessoas é olha! Tô aqui, tô na terra! Tô vivo!” (Mc Douglas Din)¹⁵⁰

“Mudou que eu percebi o que é batalha de rima, ai eu comecei a ter uma outra visão de rap, com o convívio que eu tive com a Família de Rua, que é a principal organização de duelo no Brasil. Com o conhecimento que eles tem com o hip hop,

¹⁵⁰ Fala retirada do vídeo documentário *Mestres do Viaduto* (2012).

eles conseguiram levar as batalhas de mcs a outro patamar, conseguiram profissionalizar as batalhas. Convivendo com eles, com alguns workshops, alguns projetos, eu vi que os caras levaram as batalhas prum outro patamar e eu decidi que tinha que levar o meu rap a outro patamar. Não adianta conhecer o método e não saber executa-lo, é isso que define quem vai se dar bem na arte, e na vida. Existiam demandas e metas, você precisa saber as técnicas pra se dar bem na sua arte... tem que pesquisar, formar redes, aquela parte chata, invisível. Abriu minha percepção pra enxergar o rap como música, como fazer como os músicos fazem.” (Mc Well)

“E eu já no duelo, aqui no duelo em Bh eu sempre pensei que o duelo é onde é que forma o mc. A faculdade do mc, onde é que o mc vai poder aprender ou treinar, e empregar todas as técnicas que ele sabe do que é ser um mc...o que é que é ser um mestre de cerimônia, o que que é ser rapper, o que que é rappar, o que que é fazer a rima, o freestyle, o rap...tá ligado?” (Mc FBC)

A cultura de rua é celebrada com diferentes intenções e a performance responde da mesma maneira. Se mostrando vivos e vívidos, esses sujeitos, através do Duelo modificam a realidade e recriam alternativas de aprendizagem e relação. Enquanto o movimento se constitui como a “faculdade do mc” e ensina como a “escola da rua” empreende-se uma atitude dialógica.

“Reconhecendo nessa atitude dialógica que ao adentrarmos no universo particular do outro, seremos sempre como estrangeiros ansiosos para “descobrir” a linguagem, as experiências, a cultura alheia.” (VIDON, 2011:12)

“As linguagens, quando postas em relação no espaço da ação performática, nunca se mantêm inteiras, perfeitamente constituídas, construídas no seu gênero e categoria, mas abrem-se, ou melhor, distendem-se à relação, à experiência da relação, e desfazem-se neste espaço, o qual, assim e principalmente por isso, pode configurar-se como espaço mais pelo que flui antes das linguagens do que pelas suas inteirezas.” (CORONA, 2009: 84)

A experiência da relação cresce durante a ação performática. Os sentidos e sensações sobressaem-se e surgem novas significações e linguagens do grupo. São criadas antífonas, para os momentos musicais, por exemplo, ou lemas e conceitos para o movimento. Enquanto exaltam a performance e clamam coletivamente, os espectadores fazem parte integrante da performance, são participantes ativos da mesma e, ao mesmo tempo, alimentam sua ânima de energia.

“Às vezes eu estou muito desanimado, daí você chega aqui e vê essa energia toda e se anima logo. Todo mundo gritando e você fica com vontade. Quando chega lá, quando sou sorteado, dá um branco. Pra mim pelo menos é isso. Olhar e falar, e ai, o que dizer? O que eu vou fazer nessa hora? Mas ai as palavras vão aparecendo e as ideias vão surgindo.” (Mc Vinicim)

A energia flui e anima a performance. Ela traz surpresas e improvisações. Mas podemos nos perguntar: o que de fato é performance?

“É tipo é, um mundo, você entra num mundo que você isola tudo que tá, eu vejo os vídeos e não lembro o que aconteceu ali, só pra mim, eu não lembro de nada, independente de barulho, de estar com um monte de gente ali, é uma sensação de sei lá, uma sensação de concentração total. Chega até ser paz, dá um alívio. E adrenalina, muita pressão, é saber você se isolar ali. Porque a gente não tem muita experiência artística sabe? A gente só subia, chegava lá e é isso mesmo! Não sabia como eu tenho que me comportar, que nem hoje, eu tenho que preocupar em melhorar minha performance no palco, a gente tinha que prender a atenção das pessoas 90 segundos, hoje eu quero prender a atenção das pessoas por pelos menos meia hora. Era tudo muito rápido, 90 segundos, tudo misturado, uma paz e adrenalina. Pressão de fora e se você deixasse ceder aquilo te engolia, era como se eu tivesse desvendando um labirinto. É bem rápido, é mais pelo barulho, se você fez uma rima boa, é mais pelo barulho, quando grita, você empolga, eu empolgo mais começo a encaixar uma atrás da outra, mas tem a frustração quando você solta uma rima boa e ninguém grita. É um caos, eu definiria como um caos.” (Mc Well)

MAS O QUE É PERFORMANCE?

Diferentes recortes conceituais e abordagens em torno de questões de performance e performatividade se configuram no pensamento social contemporâneo. O campo dos estudos da performance é interdisciplinar ou mesmo anti-disciplinar.¹⁵¹ Relevante para abordagens múltiplas, a performance surge como uma nova perspectiva no campo da arte.

“A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte. A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A *live art* é um movimento de ruptura que visa desacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos” como museus, galerias, teatros e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.” (COHEN, 2009:38)

Dessa forma, embebida no processo da *live art*, a performance surge admitindo a “tendência de se valorizar o momento da criação”¹⁵². A arte viva instiga a espontaneidade do processo artístico libertando-o das *doxas* sacralizadas da arte. A partir da década de 1950, o processo artístico e a atuação do artista, em suas expressões, gestos, corpo, passam a orbitar o que “era o prenúncio de uma mutação da arte contemporânea. (...) Pinturas performáticas de Pollock com seus gestos expressivos, o processo de feitiço da *body art* – deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador.”¹⁵³ É nesse sentido que a performance também pode ser atrelada ao tema das batalhas de *freestyle*, enquanto compreende essa posição viva e processual, espontânea e natural da arte na vida dos sujeitos.

Seguindo estes primeiros passos a performance viria a se consolidar internacionalmente a partir da década de 1970. Porém, para Renato Cohen, remontando à antiguidade, a autoconsciência já conformaria a primeira forma de arte, assim, também ocorreria com a

¹⁵¹ Schechner, Turner, Dawsey, Cohen, entre outros autores concordam com a interdisciplinaridade da performance.

¹⁵² Ainda seguindo a leitura de Renato Cohen acerca da Performance como Linguagem.

¹⁵³ Idem.

performance. “A figura do artista é a própria arte, ele constitui o instrumento dessa arte.” Seguindo essa leitura, reforça-se novamente o lugar da ação dos sujeitos nesse processo latente de realização e vivenciação de atos performáticos.

Por esse meio, os estudos da performance, são capazes de instaurar distintas possibilidades de análise e interpretação acerca de variados conjuntos de gêneros performativos e ações simbólicas. Distribuídos em atos performativos como *ritual, dança, teatro, esportes, festas, narrativas, manifestações, encenações, negócios, movimentos*. Dessa forma, “performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento de expressão. A performance completa uma experiência”¹⁵⁴.

Momento de expressão que completa uma experiência. Mas, a partir destes múltiplos atos performativos, o que é afinal *realizar* performance? Devido justamente à sua interdisciplinaridade, o ato da performance pode ser conceptualizado a partir de uma gama de sentidos, tais como *execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação, capacidade de realizar trabalho, rendimento*. “No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes.” Schechner discorre sobre as diversas conceituações acerca da performance, evidenciando sua crescente multiplicidade. Dessa forma, demonstra que “*realizar*” performance também pode ser entendido como “*sendo*” performance (existência própria), “*fazendo*” performance (atividades de performance), “*mostrar fazendo*” (evidenciar o desempenho da performance) e “*explicar mostrar fazendo*”¹⁵⁵ (que seriam os estudos performáticos).

“Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas

¹⁵⁴ TURNER, Victor (1982).

¹⁵⁵ Os grifos são retirados da explicação de Schechner acerca do que é realizar performance, mas nesse caso específico, penso que as traduções talvez poderiam ser melhor colocadas de outra maneira, “explicar mostrar fazendo” não é muito claro. Em todo caso, não tive acesso ao material em língua original, por isso mantive os termos apesar de acreditar que eles poderiam ser expressos mais claramente.

vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (SCHECHNER, 2006:28)

Performances são atos feitos de comportamentos restaurados. Esses comportamentos, dupla e previamente experienciados, ensaiados, constituem as mais variadas formas de representação da vida e da experiência individual e coletiva. Performances pertinentes à uma multiplicidade de esferas das relações sociais, desde a arte à política.

“Performance como arte de fronteira, relação arte e vida, intervenção cotidiana – arte que busca romper com rotulações e definições. Essencialmente interdisciplinar, livre e anárquica a performance pode ser vista como uma babel das artes – arte integrativa, total, utiliza de diferentes linguagens como música, dança, poesia, filme, teatro, ritual.” (COHEN, 2009:40)

Dessa forma, a especificidade de cada performance relaciona-se à interatividade, pressuposição para que exista o ato performático. A performance, não se liga apenas à materialidade, mas ao fluxo da interatividade, sendo assim, faz-se imanência a via de mão dupla da produção e da recepção. Uma performance “acontece enquanto ação, interação e relação.” Enquanto ação, interação e relação, a performance “não está “em” nada, mas “entre”.” A possibilidade de comunicação e troca é o que efetiva a realização da performance. Sendo assim, o agente promotor e receptor da performance são igualmente necessários para que ela possa ocorrer.

Como temos visto, as performances ocorrem segundo as mais diversas formas. Todavia, evidenciam-se basicamente oito de tipo de situações, sempre incomensuráveis, ora entrelaçadas ora distanciadas. Ainda assim, essa lista que apresento a seguir, elaborada por Richard Schechner, não abarca todas as possibilidades da performance:

1) *Na vida cotidiana;*

2) *Nas artes;*

- 3) *Nos esportes e outros entretenimentos de massa;*
- 4) *Nos negócios;*
- 5) *Na tecnologia;*
- 6) *No sexo;*
- 7) *Nos rituais;*
- 8) *Em ação.*

“Tendo notado isto, designar música, dança, e teatro como “artes performáticas” poderia parecer relativamente simples. Mas mesmo enquanto categorias, elas também são ambíguas. O que é designado como arte, se algo for isso, varia histórica e culturalmente. Objetos e performances chamado de “arte” em algumas culturas, são aqueles que são feitos ou fabricados em outras culturas sem ser assim designados. Muitas culturas não tem uma palavra, ou categoria, para denominar “arte”, mesmo que tenham criado performances e objetos que demonstrem um apurado senso de estética, e sejam realizados com total habilidade.” (SCHECHNER, 2006: 32)

Acompanhando essa lógica, e, seguindo outras críticas que reiteram os problemas em torno das categorizações fixas e da conceitualização hermética, teremos sempre este aspecto conflituoso, dotado de tensões e negociações, neste processo de tentativa de enquadramento do real. Julgamentos errôneos, classificações imprecisas, hierarquizações valorativas, podem decorrer da reprodução inquestionada de categorias. Todo cuidado é pouco, portanto. No exemplo que Schechner evidencia, a “arte” surge sempre enquanto uma categoria histórica e cultural. Esse viés de interpretação, de postura relativista crítica, deve se espalhar para o empenho de análises de várias das categorias, classificações e padrões com os quais trabalhamos. Tensionar, problematizar e questionar aspectos consagrados tidos como verdadeiros, imutáveis e homogêneos, deve ser uma tarefa do intelectual, a partir da construção de uma prática teórica engajada e comprometida com a multiplicidade e com o desnudamento dos âmbitos hegemônicos dos discursos dominantes.

Dessa forma, temos que ter em mente que o que é arte para uma cultura pode não o ser considerado em outra. Bem como, o que é considerado de “bom” ou “mau gosto” refere-se sempre a crivos localizados no tempo e no espaço, no discurso e na ideologia. Assim, torna-se claro que dimensão estética não qualifica o que venha a ser arte. Muitos artefatos rituais tribais são expostos em grandes museus ocidentais, sem qualquer relação com sua criação original. E sem que, talvez, nem ao menos haja naquela cultura uma nomeação específica ou categoria para o que quer que seja arte¹⁵⁶. Novamente, tais concepções e conceitualizações, são sempre da ordem e da sorte da cultura. “Decidir o que é arte depende do contexto, da circunstância histórica, do uso, e das convenções locais.”¹⁵⁷

Richard Schechner discorre sobre os comportamentos restaurados, que são comportamentos simbólicos e reflexivos. Fazendo parte da vida cotidiana, dos rituais, dos hábitos, das performances. São comportamentos marcados, enquadrados, separados. Conscientes ou não, esse tipo de comportamento evidencia experiências vivenciadas e repetidas, que acentuam uma condição, ação ou circunstância cotidiana, cerimonial, artística. Enquadrados em regras, padrões, etiquetas, protocolos, diplomacias, esses comportamentos podem representar desde um aceno de adeus à uma fala ritual de uma cerimônia. Tais comportamentos são sintetizados, transformados, recombinaos conforme variam os contextos específicos. São hábitos, gestos, posturas, intervenções; atitudes esperadas em momentos determinados que exigem esse comportamento marcado, inscrito, repetido, ou seja, - restaurado.

“Por tudo isso, todos sabem a diferença entre ir à igreja, assistir a um jogo de futebol, ou comparecer a uma das artes performativas. A diferença está embasada na função, na circunstância do evento social, nos lugares, e no comportamento esperado dos atores e dos espectadores.” (SCHECHNER, 2006: 32)

O formato ritualístico das performances expõe o comportamento restaurado e contorna as diferentes circunstâncias, as funções, os lugares e os comportamentos esperados para cada evento – o que varia cultural e historicamente. Dessa forma, ainda perseguindo a concepção

¹⁵⁶ A antropologia contemporânea também trata de discutir com cuidado estes temas.

¹⁵⁷ SCHECHNER, Richard (2006).

de Schechner, “as performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento.” É preciso frisar portanto, que cada performance é única e específica em contraste com outra. As performances admitem gêneros e sub-gêneros diferenciados. As categorias não devem ser estáticas e fixas, mas devem sempre acompanhar a flexibilidade dos contextos, pois sempre haverá diásporas, fluxos, intercâmbios, transformações na cultura e, assim por diante.

“Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tons de voz, linguagem corporal, e daí em por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. (...) o contexto de recepção faz com que cada ocasião seja diferente.” (SCHECHNER, 2006: 30)

Como pudemos perceber até este momento, as dimensões dos fenômenos da performance, constituídas por comportamentos restaurados, passam também por níveis da representação em termos performáticos e cognitivos, que se reproduzem concomitantemente à interação de performers e público, transmitindo sentidos de ideologia e política. Dessa maneira criam discursos, legitimidades e classificações sobre a ordem das coisas. Conforme essa afirmativa, podemos reconhecer que categorias como “popular”, “pop”, “folk” ou “erudito”, “alta cultura”, “vanguarda”, são sempre categorias prenes de sentidos que perpassam os níveis e dimensões expostos anteriormente. É segundo essa lógica que o jazz, rechaçado na década de 1920, outrora foi reconhecido como arte, atingindo um status canônico já na década de 1950 e ainda hoje, permanece em um pedestal.

Assim, dinâmica da cultura e transformação das circunstâncias culturais conduzem a processos de (re)significação e deslocamentos. É necessário portanto, que aqueles que desejam interpretar dados da cultura, também observem a ordem dos discursos e as ideologias por trás da criação e reprodução das categorias e classificações. É seguindo essa

ótica que Schechner afirma que “alguns dos vanguardistas de ontem são as normas de hoje.” Não há limites temporais ou espaciais, nacionais ou de quaisquer fronteiras, para os intercâmbios performáticos, pois não há delimitação para a cultura e para a arte.

Schechner, nos apresenta a descrição de Allan Kaprow, artista norte-americano, sobre a sua concepção de arte como arte, e, de arte como vida (e da vida como arte). “Existe a arte a serviço da arte e a arte a serviço da vida. Aquele que faz arte como arte tende a se tornar um especialista; aquele que faz arte como vida, um generalizador.”¹⁵⁸ Esse artista contrasta essas duas perspectivas, a primeira, reconhecida como legítima, séria, sóbria, especializada, pertencente a tradição histórica ocidental da arte, onde esta é reconhecida segundo as separações cartesianas e positivistas, como a distinção entre mente e corpo, sujeito e outro (deslegitimado) e, entre natureza e cultura. Na outra extremidade, está a arte como vida, ou vida como arte, como vanguarda artística que tende a misturar as coisas, corpo e mente, natureza e cultura, gêneros artísticos, artista e povo. “Ao contrário das interpretações formalistas e idealistas da arte, o diálogo principal daqueles que fazem vida como arte não é com a arte, mas com tudo o que resta, onde um evento sugere outro.”¹⁵⁹

“Depois que eu comecei a batalhar, acho que ela [a vida], girou total. Mudou tudo. Porque hoje em dia eu vivo uma coisa completamente diferente do que eu vivia, hoje eu dedico a minha vida a fazer rima, a escrever. Eu já levanto pensando nisso, o que fazer, como produzir alguma coisa. Tentando criar. **Eu vivencio o hip hop de segunda a segunda hoje em dia.**” (Mc Vinicim)

“O rap acaba que é uma **segunda vida** pra gente, além daquilo ali que você tem que trabalhar estudar, tem que fazer meu rap, escrever minhas letras, desembolar e participar das batalhas e chega uma hora que a gente fica meio pirado e isso passa pras letra.” (Mc Thaik)

¹⁵⁸ KAPROW apud SCHECHNER (2006).

¹⁵⁹ Idem.

“O mc está sempre narrando alguma coisa. É sempre uma narrativa. E pra quem faz freestyle **a rima existe a todo momento**. Fica chato, frenético. (risos) O dia inteiro rimando, conversar com as pessoas rimando. (Mc Bárbara Sweet)

A ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE

A partir deste contato com as ideias da performance expressas sobretudo no campo da Arte, partiremos a seguir para o contato mais específico com o campo de estudos da *Antropologia da Performance*. Um dos momentos mais expressivos da constituição deste campo emergente se deu com o encontro de Richard Schechner (*diretor de teatro tornando-se antropólogo*) e Victor Turner (*antropólogo tornando-se aprendiz de teatro*)¹⁶⁰, nas décadas de 1960 e 70. Tal encontro proporcionou o estreitamento do diálogo entre o ritual e o teatro, caracterizando e influenciando o campo nascente dos estudos da performance. Nesta configuração de movimentos contrários e complementares, entre o percurso do ritual ao teatro e vice-versa, irrompe-se momentos originários da Antropologia da Performance.

Em retrospectiva John Dawsey narra os movimentos de Turner do ritual ao teatro, concluindo que estes podem ser associados metaforicamente ao processo do rito de passagem elaborado por Van Gennep - o mesmo que inspirou o trabalho do próprio Turner sobre as etapas do Drama Social. O primeiro momento seria o *rito de separação*, onde distanciamos dos textos familiares de Turner sobre o ritual e os dramas sociais. Daí nos deparamos com o *rito de transição*, onde teríamos contato com um conjunto menos explorado e com escassas traduções dos textos de Turner relacionados à performance. Posteriormente, seguindo a sequência ritual, chegamos ao *rito de agregação*, onde haveria um regresso à noção de drama social que ressurgiria nesse límen: onde o conceito é retomado segundo as novas perspectivas de Turner, a partir de suas reflexões sobre a Antropologia da Performance.

Tratando da esfera das transformações dos universos simbólicos, principalmente a partir do contexto Pós Revolução Industrial, Victor Turner e outros autores dos estudos da performance, buscaram entender como as sociedades industrializadas significavam o mundo

¹⁶⁰ DAWSEY, John (2005)

a partir dos incessantes descentramentos e desmembramentos, e, das experiências de liminaridade. As fragmentações em torno da (re)criação e (re)produção das ações simbólicas e de seus universos, produzem novas esferas e instâncias cada vez mais autônomas e diaspóricas.

“As formas de expressão simbólica se dispersam, num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais. (...) O espelho mágico do ritual se parte. Em lugar de um espelho mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, inquietas e luminosas imagens.”
(DAWSEY, 2005:20)

Assim, as performances tornam-se parte desse efeito caleidoscópico e, como parte do real e não apenas seu reflexo neste espelhamento, também se refletem “cambiantes, inquietas e luminosas”¹⁶¹. Os atos performáticos são capazes de significar os símbolos das ações e expressões contemporâneas. O argumento discutido é que nas culturas pré-industriais as esferas não são hermeticamente discriminadas, assim, a vida, o trabalho, o ritual, a festa e quase todas as esferas da vida cotidiana convergem e conversam, produzindo espaços de interação orgânica, natural, descontraída. “Nessas sociedades, particularmente, a brincadeira constitui um dos componentes centrais dos processos de revitalização das estruturas existentes. O espelho mágico do ritual propicia uma poderosa experiência coletiva.”¹⁶²

Diferentemente do que podemos perceber em sociedades industrializadas, onde cada vez mais, com maior intensidade, fragmentam-se e descentram-se as atividades de criação e produção dos universos simbólicos. E dos próprios sujeitos. Caleidoscopicamente arranjados, nessa lógica, os estilhaços do espelho mágico do ritual, nas sociedades contemporâneas, espelham esferas autônomas, discriminadas entre os mundos do trabalho, do lazer, do culto, da arte. Por esse meio, Turner entende que os significados perdem força nos universos sociais simbólicos, partindo dessa configuração liminar instaurada pelo

¹⁶¹ DAWSEY, John (2005).

¹⁶² Idem.

momento de ruptura inicial do drama social, a industrialização. “Processos liminares de produção simbólica perdem poder, na medida em que, simultaneamente, geram e cedem espaço a múltiplos gêneros.” E dessa forma, “em meio à fragmentação dos gêneros, há sinais de uma busca para recuperar dimensões suprimidas da experiência.”¹⁶³

“Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances rituais e estéticas provocam mais que um simples espelhamento do real. Instaura-se, nesses momentos, um modo subjuntivo (‘como se’) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccioando-o, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacabilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero espelhamento. A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um ‘espelho mágico’.” (DAWSEY, 2006:20)

Entendendo a performance assim - enquanto efeito deste espelho mágico; enquanto experiências subjuntivas de liminaridade; enquanto comportamentos restaurados e ensaiados; que marcam identidades, dobram o tempo, remodulam o corpo e contam histórias; - pretendi associar os eventos performáticos a respeito da estreita interação entre arte e vida, entre performance e cotidiano no universo *hip hop*. A arte surgiria como uma reelaboração do real e não como mera representação e, a performance assim, seria algo como viver o teatro e não meramente representa-lo. É também nesse sentido é que se torna possível produzir momentos extraordinários que extrapolam limites preconcebidos e irrompem com a normalidade do cotidiano, criando novas formas de vivenciar o mundo. O que poderíamos caracterizar como o que Turner conceptualiza como momentos liminóides.

¹⁶³ Idem.

“Nos substratos de novas formas de ação simbólica Turner descobre fontes do poder liminar. Em relação às formas liminares, as liminóides evidenciam duas características: 1) elas ocorrem às margens dos processos centrais de produção social (nesse sentido são menos “sérias”); e 2) elas podem ser mais criativas (e, até mesmo, subversivas).” (DAWSEY, 2006:20)

A palavra “liminoid”, termo cunhado por Turner, traz a terminação *oid* derivada da raiz grega *eidos* – “forma” e “semelhança”. Assim, o liminóide é semelhante ao liminar, sem com isso ser idêntico a ele. Na concepção turneriana fenômenos liminares (e em contrapartida fenômenos liminóides) se caracterizam por:

- 1) Predominar em sociedades tribais ou agrárias – de solidariedade mecânica. Já os fenômenos liminóides ganhariam destaque em sociedades de solidariedade orgânica, em meio a interstícios modernos e pós-modernos.
- 2) Fenômenos liminares relacionam-se a ritmos cíclicos, biológicos, sociais e estruturais da experiência coletiva. Já os fenômenos liminóides apresentam-se como produtos mais individualizados embora surjam como efeitos coletivos.
- 3) Além disso, fenômenos liminares integram um processo social total e os fenômenos liminóides desenvolvem-se às margens dos processos centrais. “Trata-se de manifestações plurais, fragmentárias, e experimentais que ocorrem nas interfaces e interstícios do conjunto de instituições centrais.”
- 4) Fenômenos liminares se assemelham à representação coletiva durkheimiana, como uma produção simbólica que evoca significados coletivos e comuns aos membros da sociedade. Em contrapartida, fenômenos liminóides “tendem a acrescentar características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos.”
- 5) Os fenômenos liminares tendem a revitalizar as estruturas sociais contribuindo para a sua reprodução e para o funcionamento do sistema; mascarando ruídos e tensões. Diferentemente, os fenômenos liminóides surgem frequentemente, como manifestações de

crítica social que, em determinadas condições, podem suscitar transformações com desdobramentos revolucionários.”¹⁶⁴

Os fenômenos liminóides, portanto, assemelham-se aos fenômenos liminares, mas diferem-se deles em âmbitos relevantes para a associação que almejei estabelecer nesta pesquisa. Já que:

- 1) São fenômenos que surgem nos interstícios de sociedades modernas (ou pós-modernas).
- 2) São eventos idiossincráticos e coletivos.
- 3) Desenvolvem-se às margens dos eventos e processos centrais.
- 4) São geralmente relativos a características e grupos específicos.
- 5) Surgem como manifestações de crítica social e podem ser revolucionários.

Essas caracterizações que competem ao conceito de liminóide, estabelecem relação direta com o tema focado em nossa pesquisa já que o universo *hip hop* constitui-se sobre essas mesmas características (dentre outras) e, a performance de suas batalhas de *freestyle* é capaz de engendrar tais momentos. Como ocorre com a performance do Duelo de MCs enquanto possibilita a criação de um novo meio de atuação dos jovens, mobilizados em prol de produzir e compartilhar experiências estéticas e políticas de sua arte e “estilo de vida”.

“Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades? Isso sem esquecermos da questão primeira, que já extrapola o campo da especulação estética, ou seja, de definir o que é real (...) Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.”
(COHEN, 2009: 37-38)

As rimas improvisadas nos eventos performáticos transitam neste tênue limite entre arte e vida. E são também dados do efêmero, do inusitado, do espontâneo. E são capazes de criar

¹⁶⁴ DAWSEY, John (2005).

um novo momento para a realidade, um modo novo de estar no mundo e agir sobre ele, um sobre plano. Esse espectro do real, que balança entre o teatro e o ritual é o que chamamos aqui de performance que o possibilita. São nesses momentos que se distinguem da ação cotidiana que se possibilitam irromper novas regras, comportamentos outros, expectativas novas – momentos liminóides. A arte encontra a vida e a vida encontra arte, sempre imbricadas, em vias múltiplas, mais do que de mão dupla, como os polos ideológico e sensorial de Turner, ou com um polo estético e um polo cognitivo. A arte e a vida constituem parte de um mesmo todo. Do mesmo modo, a improvisação se estende para a vida dos jovens sujeitos aqui descritos, como vimos anteriormente nas falas dos mcs Thaik e Vinicim. Inexoravelmente suas vidas constituem o que virá a ser a sua arte, pois como vimos os mcs são especialmente aqueles narradores cronistas do cotidiano, e, no momento performático, vida e arte se encontram novamente e se recombina, criando novas possibilidades de existência e transbordando limites e expectativas. Afinal, o momento das batalhas configura uma nova forma de atuar (seja no sentido da representação performática ou ainda, no sentido de intervenção das dinâmicas sociais) no mundo.

Mundo esse, cada vez mais rotulado, hermetizado, controlado¹⁶⁵. Não obstante, o rompimento destes limites está posto na performance desde o momento onde, o que é presenciável aqui, são batalhas. Os duelos de rima improvisada entre os mcs instauram de imediato uma condição excepcional, extraordinária. Quer dizer, estando fora dos padrões convencionais da performance cotidiana, o *play*¹⁶⁶, o jogo instala novas regras na partilha das práticas sociais e dos universos simbólicos. Portanto, novas alternativas de experimentar o mundo coletivamente são elaboradas. As batalhas, de qualquer tipo, não são caso de exceção na história da humanidade mas, se constituíram sempre como momentos extraordinários.

“É o espaço que aflora a criatividade, os sonhos e os desejos tendem a manifestar-se no comportamento livre – num clima de efervescência geradora de valores, imagens e símbolos referenciais.” (SILVA, 2005:43)

¹⁶⁵ Michael Foucault em: A ordem do discurso. Vigiar e Punir. A microfísica do Poder.

¹⁶⁶ Play – do inglês jogar, atuar, encenar, performar.

Nesse caso, no âmbito de efervescência dos momentos liminóides, a performance das batalhas cria um “espaço que aflora a criatividade, os sonhos e desejos” e pode revelar “valores, imagens e símbolos” que através de discursos e sentidos de diferentes ordens, constroem dialeticamente a cultura. O texto e contexto se convergem. A Antropologia da Performance pode nos ajudar a perceber quão fortuitos e relevantes são esses processos de atuação da vida dos jovens sujeitos (periféricos) das cidades contemporâneas.

Os desdobramentos mais expressivos do argumento de Turner sobre a experiência e a performance surgem de fato com a publicação na década de 1980 de “*Do ritual ao teatro: a seriedade humana da brincadeira.*” Além dos textos póstumos “*A antropologia da performance*” e “*Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência*”. “Evidencia-se nesses trabalhos uma premissa de fundo: a antropologia da performance é uma parte essencial da antropologia da experiência”, afirma Dawsey. Dessa forma, Turner a partir da influência de Dilthey e Dewey, constrói suas noções acerca da antropologia da experiência e da performance. “Através do processo de performance o contido ou o suprimido revela-se”, sendo assim, os instantes liminares expressam-se também em ações performáticas, momentos oportunos para investigar interstícios culturais.

Admitindo tais posicionamentos, nos encontramos com a interface entre performance e experiência. John Dawsey afirma que para Turner “o teatro e outros gêneros liminóides de performance podem suscitar experiências de *communitas*. Revelando o privilégio do enfoque da categoria de *experiência* nos sentidos de *erlebnis* (vivência) e *erfahrung* (experiência) elaborados primeiramente por Walter Benjamin. Turner, citando Dilthey, descreve cinco momentos que caracterizariam a estrutura processual de cada *Erlebnis* ou a experiência vivida:

- 1) algo acontece ao nível da percepção;
- 2) imagens de experiências do passado são evocadas;
- 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas;
- 4) o passado articula-se ao presente possibilitando a descoberta e a construção de significados;

5) a experiência se complementa através de uma forma de expressão.

Essa ênfase de Turner, do drama social na análise e discussão da categoria da experiência vivida, pode expressar para Dawsey, talvez, a possibilidade de uma nostalgia sobre a “experiência coletiva, vivida em comum, passada de geração em geração, capaz de recriar um universo social e simbólico pleno de significado”¹⁶⁷. Turner afirmaria: “Um senso de harmonia com o universo se evidencia e o planeta inteiro é sentido como uma *communitas*”.¹⁶⁸ E é, justamente por aí, que Dawsey percebe poder associar Turner à Walter Benjamin.

“O próprio Turner apresenta-se neste artigo como um dos precursores da “virada pós-moderna” da antropologia. O “perigo”, diz Turner, não vem dos chamados “pós-modernos”, mas das tentativas “clássicas” e recentes de tentar fazer da antropologia uma das variantes das ciências naturais, uma ciência do ser humano sem vida, despojada de **experiência vivida** – mais um sintoma de uma época em que o “significado é que não há significado”. (...) **No mundo contemporâneo a busca do sentido torna-se cada vez mais difícil.** As afinidades entre antropologia “pós-moderna” e antropologia da experiência (e da performance) de Turner revelam-se num “desvio”: a atenção do antropólogo volta-se aos ruídos e elementos estruturalmente arredios.” (DAWSEY 2005:164)

A partir dos ruídos desse campo emergente, John Dawsey esboça possíveis associações entre Schechner, Turner e Benjamin, repensando o lugar olhado (e ouvido) das coisas na constituição da Antropologia da Performance. Discorre sobre o límen do límen, as margens das margens, ou seja, sobre estas possíveis associações entre Schechner, Turner e Benjamin. Assim como um momento de retorno a um lugar estranhamente familiar, um rito de agregação, um resgate que se daria a partir do retorno constante à noção de drama social, agora, segundo as associações entre performance e experiência. Além disso, como mencionei anteriormente, interessa especialmente a Dawsey, a questão da inclinação de Turner nesse

¹⁶⁷ DAWSEY, John (2005).

¹⁶⁸ TURNER, Victor (1986).

movimento em direção aos ruídos. “Aos elementos estruturalmente arredios. E o olhar que vem das margens.”

“[Turner nesta] des-leitura (criativa) (...) associa aos estudos da performance: a atenção aos elementos estruturalmente arredios. Tais estudos se interessam por agramaticalidades, por atos falhos, elipses, hesitações, incoerências, erros e ruídos.”
(DAWSEY, 2005:21)

As estruturas sociais, entendidas pelo pensamento antropológico britânico, e portanto, para Victor Turner em meados do século XX, funcionariam como um conjunto de relações sociais empiricamente observáveis e carregadas de tensão. Tensões e ruídos que afloram e poderiam transbordar em momentos liminóides que criam dramas sociais e *communitas*, irrompendo os substratos mais profundos dos universos sociais e simbólicos nestes eventos de crise, e dessa forma, expressos nas experiências (*erlebnis* e *erfahrung*) e também nas performances.

Reelaborando o modelo teórico dos ritos de passagem de Van Gennep (separação, transição (“liminaridades”) e reagregação), Turner constrói o modelo dos dramas sociais, constituídos de quatro fases rituais: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação reparadora e 4) desfecho. Contudo, seguindo a interpretação de Dawsey, podemos observar que Turner produz um certo desvio nesse campo da antropologia social britânica, já que admite que, para se compreender as estruturas é necessário suscitar aqueles desvios, pois é preciso detectar elementos não-óbvios das relações sociais e da vida cotidiana – as pretendidas liminaridades. Assim, instaura uma busca por ruídos que manifestam-se em momentos extraordinários, que se configuram como “manifestações de ‘anti-estrutura’.” Dessa forma, podemos supor ser válido que o antropólogo necessite ater-se aos movimentos surpreendentes e excêntricos da vida social corriqueira. O drama social e as experiências performáticas constituiriam alguns desses momentos privilegiados. O drama social, segundo Turner, proporciona experiências que dão vida a fenômenos suprimidos, incoerências (lugar

fortuito de investigação). “Abrem-se possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e mais amplos da vida social.”¹⁶⁹

Turner discorre sobre uma “crise de ação simbólica” onde se dá a dificuldade liminóide de significar o mundo, de recriar universos sociais e simbólicos no mundo contemporâneo. Assim, compreende-se que tradição e expressão artística não se desvinculam do cotidiano. Nesse sentido, creio que minha perspectiva de abordagem do movimento *hip hop* e do rap, a partir do vínculo estreito entre vida e arte, entre estética e política, é mais uma vez corroborada aqui. Para além de outras pressuposições teóricas que já (v)ali(d)avam essas esferas imbricadamente ajustadas, como os argumentos de Paul Gilroy em torno da noção de Atlântico Negro e de Jacques Rancière e a noção de partilha do sensível. As formas estéticas e expressivas são sempre inerentes à própria vida social. E podem suscitar experiências de *communitas*. Ou seja, certos momentos climáticos e extraordinários que irrompem o cotidiano a partir dos dramas sociais, engendrando sentidos e significados compartilhados.

“Nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas. Despojadas dos sinais diacríticos que as diferenciam e as contrapõem no tecido social, e sob os efeitos do choque que acompanham os curto-circuitos desses sinais numa situação de liminaridade, **peças podem ver-se frente a frente**. Sem mediações. Voltam a sentir-se como tendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se. A essa experiência Turner dá o nome de **communitas**. (...) Da experiência do límen, propiciada por dramas sociais, surgem poderosos símbolos multivocais. **Assim se articulam diferenças**. Os desafios que tecem as redes de significado unificam-se em tramas carregadas de tensões.” (DAWSEY, 2005:166)

Sempre dotadas de tensões, essas tramas multivocais de suspensão e límen, trazem a possibilidade de desfecho positivo, instaurada pela partilha desta experiência de *communitas*, compartilhada nesses momentos de crise ou drama social. O que não elimina, contudo, a existência de ruídos relativos às “culturas declinantes” industriais. Nestas sociedades temos

¹⁶⁹ DAWSEY, John (2005).

uma crescente descentralização das ações e fragmentação dos significados e assim, a experiência comunitária se esvai. Nesse sentido, o movimento *hip hop* apresentaria um modelo na contramão desta tendência contemporânea, já que reflete o intuito de produzir espaços dialógicos de compartilhamento de experiências.

Assim, as experiências vividas, e as performances, sendo sempre únicas e relacionais, sobretudo aquelas relativas ao perigo e ao poder, associam-se ao límen, à margem. E são capazes assim, de irromper com as estruturas sociais preestabelecidas, (“o rap é compromisso e como um míssil destroça”), modificando mesmo que momentaneamente as estruturas vigentes. A partir de momentos extraordinários extraídos dos dramas sociais, podem instaurar a ideia de *antiestrutura*. E possibilitar, por esse meio, a partilha do sensível, a verdadeira experiência, o fenômeno liminóide e a *communitas*.

“No espelho mágico da anti-estrutura, figuras vistas como estruturalmente poderosas podem mostrar-se como sendo extremamente frágeis. Inversamente, **personagens estruturalmente frágeis transforma-se em seres de extraordinário poder**. De fontes liminares, imagens e criaturas ctônicas irrompem com poderes de cura para revitalizar tecidos sociais. **Entidades ambíguas ou anômalas, consideradas como sendo estruturalmente perigosas, energizam circuitos de comunicação atrofiados**. Abrem-se passagens em sistemas classificatórios estáticos. **Surgem áreas de contágio. Espaços híbridos. Escândalos lógicos.**” (DAWSEY, 2005:166)

Estes “escândalos lógicos”, momentos de suspensão do meta-teatro da vida social (a vida cotidiana vista como um teatro e o drama social visto como um meta-teatro). Esses *espaços híbridos, áreas de contágio*, constituem âmbitos de liminaridades que instauram novas formas de ação, e portanto, engendram distintas possibilidades de leitura à Antropologia da Experiência e da Performance. Chamamos essa discussão para evidenciar as potencialidades que crescem ao associarmos a performance do Duelo de Mcs e o *hip hop* a esse campo de estudos.

A ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE E O DUELO DE MCS

Em nosso caso em especial, a batalha orbita desde a palavra à emoção e, compete através da agilidade do pensamento expresso em forma de poesia ritmada. Prosseguiremos na tentativa de tessitura destas associações. Adiante continuaremos a mergulhar nesse universo. Nesse instante, após percorrer essa aproximação com o campo de estudos da performance, além de ter evidenciado as interfaces destes estudos com a antropologia da experiência, me inclino novamente ao campo e à experiência etnográfica. Podemos nos perguntar: O que nessa performance diz respeito ao local, à função, ao envolvimento com o público, a estrutura do evento, ao contexto-histórico social?

“Utilizar “enquanto” performance como uma ferramenta, pode-se olhar para as coisas que, de outra maneira, estariam fechadas para a investigação. Faz-se perguntas sobre eventos da performance: como um evento se desenvolve no espaço e se manifesta no tempo? Quais as roupas ou objetos especiais que são utilizados? Quais os papéis que são desenvolvidos e como eles são diferentes, se é que são, daqueles que os autores normalmente fazem? Como os eventos são controlados, recebidos, e analisados?” (SCHECHNER, 2006:51)

Nesse sentido, tomei a noção de performance como categoria heurística para estudar o Duelo de MCs “enquanto” performance. E assim, me propus a responder a tais questões. Primeiramente, percorreremos a questão do espaço e do tempo. O que diz respeito ao local? Especialmente o movimento do Duelo de Mcs se desenvolve naquele cenário descrito inicialmente neste trabalho. No baixio de um viaduto de concreto armado de meados do século XX, na área central da cidade de Belo Horizonte, é o evento acontece. O espaço é muito bem delimitado. À suas costas está a linha do trem, de um lado está a Estação Central e de outro a Serraria Souza Pinto. Já a extremidade oposta do baixio é vizinha ao Parque Municipal Américo Renée Giannetti. O que conforma um conjunto arquitetônico que representa um status de patrimônio histórico da cidade. Juntamente com o Viaduto Santa Tereza.

O evento se desenrola, portanto, debaixo deste viaduto e se espalha sobre as superfícies adjacentes. Pelas paredes ou pela rua Aarão Reis. Sobre e sob o viaduto. A configuração

destes espaços, o uso estabelecido e as relações travadas ali, contribuem para a criação de um espaço único, um lugar ímpar na dinâmica urbana contemporânea de Belo Horizonte. Onde encontram-se diferentes grupos. Há ali um palco, arquibancadas e uma pequena arena central, nada possui grandes amplitudes, mas cresce em potencialidades quando é ocupado pelos sujeitos e suas ganas. O espaço se envolve entre concretudes e abstrações, as relações e as experiências vividas constroem os lugares e instituem as temporalidades e interações.

“O viaduto mais cultural do Brasil”¹⁷⁰ representa no imaginário de “uma” juventude um símbolo de empoderamento e luta, de conquista e legitimação de direitos, de participação e autonomia. O Viaduto tornou-se esse símbolo devido à apropriação crescente por parte de diferentes coletivos, movimentos sociais e culturais, além do Duelo de Mc’s, acontecem outros movimentos como o Quarteirão do Soul, o Samba da Meia Noite, assembleias do Viaduto Ocupado, entre outras manifestações artístico-políticas. Assim sendo, a representatividade e o sentimento de pertencimento em relação a esse lugar vem florescendo e proporcionando a partilha de novas práticas, utopias e discussões acerca da vida na cidade. Do uso de bicicletas, à defesa por moradia e ocupações urbanas, de feiras livres, a acesso à cultura, de criação de espaços comuns gestados em horizontalidade, à liberdade de expressão e circulação da diferença, estes são alguns, entre outros tantos temas debatidos e levantados por diferentes coletivos e movimentos que se articulam nesse espaço latente da cultura viva belorizontina.

E é aqui também que a reprodução, encenação, experimentação e improvisação da performance do Duelo de Mc’s acontece. É nesta área central da cidade, em um espaço público comum, de livre circulação, no olho da rua, produzido através de interações autogeridas, horizontais, (políticas e artísticas) que se instaura o lugar onde se desenrola nossa aproximação etnográfica. As relações se espacializam neste lugar de diferentes maneiras, conforme as diferentes funções.

Já a temporalidade no momento performático das batalhas é algo como um sopro. O tempo é etéreo e instantâneo, contudo, os instantes ganham grande amplitude quando os segundos contam o tempo. Os batimentos do relógio se entrecruzam na adrenalina injetada no tempo

¹⁷⁰ Dizer perpetuado pelos ocupantes desse lugar.

dos batimentos do coração. E também do tempo do pensamento torna-se voz, e da voz torna-se entendimento. Há o tempo de torna-se sorrisos e gritos, arrepios, quando a performance faz sentido aos participantes. Alguns choram, outros riem. Outros gritam exaltados, alucinados pela surpresa que cada rima espontânea pode causar.

A performance é dividida a partir das regras e protocolos desse jogo ou duelo. Um evento geralmente admitia oito combatentes, que duelavam frente a frente entre duplas até que se fizesse um único vencedor, mas houve noites em que batalharam dezesseis mcs. Para a definição do melhor mc da noite era necessário que este ganhasse todas as batalhas que viesse a competir. Cada batalha tradicional possui dois rounds de quarenta e cinco segundos onde os mcs intercalam seus improvisos. No caso de empate havia o acontecimento de um terceiro round, de outros quarenta e cinco segundos para cada mc.

Em vista disso, podemos perceber que, através da constrição dos tempos das batalhas, onde cada oponente tem o tempo contado em segundos e, onde uma batalha não ultrapassa normalmente a marca de cinco minutos, assim toda a performance é muito dinâmica. E até que se faça o campeão da noite, as batalhas correm enérgicas nos *beats* e percorrem frenéticas os *scrachts*¹⁷¹ dos *djs*. É uma troca inebriante de versos improvisados, versados instantaneamente. A temporalidade dessa performance é marcada por um ritmo irrequieto.

Acelerados também são os tempos da noite, onde a juventude se entrega ao lazer e à diversão, dessa forma, o Duelo corre rápido, como “*um piscar de olhos*” para muitos que o vivenciam. A espera é ansiosa para muitos destes jovens que aguardam com carinho e entusiasmo o “*programa mais esperado na semana*”. Além disso, todo o evento performático, não ultrapassa uma marca comum de duas a três horas, mantendo a festa, mas encerrando as apresentações performáticas de rima improvisada. “*Tudo que é bom dura pouco*”¹⁷². Dessa forma, o tempo aqui é marcado por uma feliz efemeridade, onde os instantes são preciosos e rememorados repetidas vezes. Ora, algumas rimas são tão ricas em comunicação efetiva, entusiasmo e proporcionamento de sentido coletivo que se propagam ao longo da noite, da

¹⁷¹ Movimentos nos pratos do toca discos que produzem sonoridades riscadas, arranhadas.

¹⁷² As frases realçadas em itálico exclamam a visão dos viventes do movimento do Duelo de Mc's colhidas em momentos de conversa ou entrevista.

semana, e além, através da enunciação da lembrança, das vibrações, dos revisitamentos da memória ou dos arquivos.

Podemos prosseguir respondendo às arguições de Schechner, que podem colaborar para um maior entendimento acerca da narrativa etnográfica. Refletindo sobre as roupas e objetos especiais desse ato performático, o que podemos levantar é que, primeiramente, as vestimentas e símbolos estéticos e corporais não se distinguem em demasiado daqueles utilizados nos momentos cotidianos da vida comum. Contudo, sendo esse um movimento que representa a cultura *hip hop*, traz consigo para além da hibridez, uma identidade. Ademais, já sabemos que a aparência, o estilo, as roupas e outras expressões, geram processos de identificação e são capazes assim de forjar identidades. Discutimos essa questão de forma mais detida no segundo round. Dessa forma, também aqui, o estilo e a estética trazem sentido compartilhado aos indivíduos. Podendo produzir sentimentos de partilha, admiração, pertencimento.

O movimento *hip hop* detém marcadamente uma imagem atrelada à estética das ruas, pois surge e vive ali. O *street way of life*, conduz uma representação do estilo de vida dessa vertente cultural. A estética marginal é associada aqui aos grafites, às roupas largas e moletons com capuz ou bonés que escondem parcialmente o rosto, às estéticas dos guetos que são ressignificadas. E também à sonoridade do rap, muitas vezes atrelada à uma concepção rasa e finda acerca da violência, leitura externa muitas vezes empreendida em decorrência de sua intensidade, da marcação pesada dos *beats*, da entonação incisiva dos mcs e sua feição anticordial, além da perpetuação de uma imagem midiática unilateral que também o atrela a esse universo marginal e criminal. Como vínhamos esboçando, essa violência simbólica é apenas parte desse universo e, também se constitui como ferramenta de autoafirmação e empoderamento de um sujeito invisibilizado e subalternizado, que enquanto assume a postura do “negro drama”, do “vida loka”, do “guerreiro”, do “ladrão” reordena a ordem das coisas, a partir de uma crise que causa a reconstrução de posicionamentos, ressignificando posturas da (anti)violência e do *proceder*.

Assim, a imagem da representação da cultura *hip hop* esboça e age, também como qualquer outra representação, só e enquanto só representação. Insuficientemente pois, já que um lugar

instável onde descobrindo-se uma parte, encobre-se outra. Mas apesar dessa insuficiência representativa, ou de enquadramento, ou mesmo de essencialização, o *hip hop* traz uma marca própria, singular.

Essa marca pode ser observada também aqui, com os viventes dessa cultura que frequentam o movimento do Duelo de Mcs. Além disso, como esse evento também é uma festa, mobilizada pela juventude, evidencia-se uma ligeira exaltação e fino trato com a estima e a aparência, talvez um pouco diferente da rotina. Na cidade, de noite, em festa, rompe-se limites mais fixos e estabelecidos de composição do visual, e surgem aqueles que ousam. Exuberantes: *black power*, calças coloridas, tênis estalantes, cordões, bombetas de aba reta, moletons e jaquetas de estilo, brilho, batom, mochilas, estampas, frases em camisas, artigos de esporte. Há no âmbito da cultura *hip hop* uma forte perspectiva que busca a valorização e o levante da autoestima do povo das periferias e da negritude. Pode observar nos grifos da música *Sou Negrão*:

“Rappin Hood sou, sujeito homem
 Se eu tô com o microfone é tudo no meu nome
 Sou Possemente Zulu, se liga no som
 Sou negrão, certo sangue bom
 20 de novembro temos que repensar
 A liberdade do negro, tanto teve de lutar
O negro não é marginal, não é perigo
 Negro ser humano, só quer ter amigo
 Na antiga era o funk, agora é o rap
 Vem puxando o movimento com o negro de talento
O negro é bonito quando está sorrindo
 Como versou Jorge Ben, o negro é lindo
 (...)
 E é por causa disso tudo que estamos aqui
 Se falam mal do negro, eu não tô nem aí
 Pois já briguei muito, já falei demais
Mas o que o negro quer agora realmente é a paz
 Andar na rua, no maior sossego
 Constituir família, ter o seu emprego

(...)

Preto quer trabalhar, não quer meter um oitão

Futuro, presente, passado, realmente jogados

Fizemos a história, perdemos a memória

Temos nosso valor, temos nosso valor

Bob Marley, paz e amor

(...)

O Malcom X daqui, **Zumbi temos que exaltar**

Em Palmares teve muito que lutar

Martin Luther King com a sua teoria

Estados Unidos o movimento explodia

Apartheid, **um por todos e todos por um**

Nelson Mandela sem problema nenhum

Sou Negrão, hei

Sou Negrão, hou

(...)

Cabelo rasta, dança afoxé

Anastácia e Benedita, muito axé

Djavan e o seu som genial

O rei do balanço, mestre James Brown

Também falando de maninhos que não aceitam revide

Aqui vai o meu alô pra Dj Hum e Thaíde

E a reunião da grande massa black

Acontece aqui, nos versos do samba-rap

Na intenção de ver um dia o negro sorrindo

(...)

DMN decretou o que todos têm medo

É 4P, poder para o povo preto

Não o poder do dinheiro, não a corrupção

Sim o **poder do som**, Revulusom

Como um solo de Hendrix faz você viajar

Coisa de preto mano, pode chegar

Brother vem dançar porque a dança começou

Pois isso é Fundo de Quintal

Eu sou negrão
 E esse é o recado que acabamos de mandar

Pra toda raça negra escutar e agitar

Portanto honre sua raça, honre sua cor

Não tenha medo de falar, fale com muito amor

Sou negrão, hei
 Sou negrão, hou!¹⁷³

Assim, com o intuito de levantar a autoestima, principalmente da negritude, o lugar da estética é bastante valorizado no âmbito dessa cultura. Visando valorizar a moral desses sujeitos marginalizados, ressignificando e afirmando o seu potencial, mesmo que estes estejam distantes daqueles representados pelos padrões, essa intenção constitui uma característica do *hip hop*. Por esse caminho, somando-se a isso, a questão estético-política também instaura novas complexidades em torno das questões de hibridez, subalternidade, identidade(s).

Fora esses levantamentos, devo colocar aqui, especificamente o ponto que ressalta o boné e o microfone, como esta, que poderia representar a roupa e o objeto específicos da performance do mc. O que procuro destacar com isso é que, além de o boné ser um aparato marcador de identidades, ele também pode ser interpretado, dentro do contexto performático, como uma armadura, um capacete. Ou talvez, como suporte mais eficaz, podemos empreender essa metáfora utilizando a imagem de uma máscara. Máscara que engendra uma transformação da postura, causando seguridade e, um disfarce para a emoção escancarada nos olhos; além disso, garante a proteção contra a “impenetrabilidade” das cabeças. Apropriado por homens e mulheres, de todas as cores, girando nas cabeças, de frente ou para trás, quase sempre de aba reta - expressão estética e identitária, o boné pode ser entendido aqui como uma máscara. Em conversa com os mcs tive corroborada essa minha observação, admito que essa leitura é possível já que para eles também fazia sentido. Assim, devido a vários aspectos, o boné pode ser destacado como uma roupagem específica dessa performance. Apesar de não ser objeto

¹⁷³ Música Sou Negrão, Rappin Hood e Leci Brandão.

essencial para que esta ocorra e, apesar de nem sempre estar presente. O boné pode ainda assim, representar, já que buscamos instrumentos de análise dessa performance, um elemento icônico, a roupa por excelência do mc.

Já o microfone seria o objeto. O *mic*, termo inglês diminutivo para microfone, como é chamado pelos mcs, é o instrumento por essência de representação do mc, se prolongando à encenação da performance de *freestyle*. É pelo microfone que ecoam e amplificam-se as vozes desses sujeitos. É a posse desta ferramenta (ou arma) que caracteriza sua função e que os diferencia daqueles introduzidos nos outros elementos da cultura *hip hop*. O microfone torna-se símbolo nesta cultura. Enquanto a lata de spray simboliza o graffiti, os toca-discos o dj e, o tênis muitas vezes representa o bboy, ou este ainda, pode ser representado por aqueles rádios antigos com autofalantes, que também são ícones da cultura e movimento *hip hop*. Assim como o microfone simboliza o *rapper*, o mc. Dessa forma, os quatro elementos do *hip hop* podem ser representados através desses símbolos.

Ademais, além dessas indagações sobre tempo e espaço, roupas e objetos, que vínhamos discutindo a respeito das indagações de Schechner acerca da performance, e em relação ao Duelo de Mcs; ele ainda pergunta aos interlocutores dos estudos de performance: quais são os papéis desenvolvidos? E como se diferem dos demais e dos seus próprios lugares e papéis cotidianos?

Segundo minha interpretação desse movimento e sua ação performativa, percebo que os atores dessa performance dividem-se, primordialmente, entre os mestres de cerimônia, os mcs, como aqueles que pronunciam, cantam e conduzem o evento, ou aqueles que participam enquanto combatentes de batalha e com shows e, os espectadores, participantes da recepção da performance. Assim a performance se completa. Dentro desses lugares distintos, que conformam papéis sociais e culturalmente esperados, há uma diversidade enorme de sujeitos que estabelecem os mais variados papéis na vida cotidiana. Mas não podemos alcançar de fato toda essa diversidade, pois não podemos contemplar toda gama de ações e papéis que decorrem das ações dos sujeitos que nos relacionamos aqui, contudo, podemos eleger alguns desses indivíduos, e descobrir portanto, o que buscamos.

Há no caso do Duelo de Mcs um coletivo que organiza majoritariamente as ações administrativas, organizacionais e logísticas relativas a esse evento, é o Coletivo Família de Rua. Que desde o início do processo de constituição desse movimento em Belo Horizonte se faz presente e atuante de diferentes formas. Seja na efetivação do evento, seja através da comunicação com o poder público, seja a partir de incursões e entrevistas, seja ainda, em mediação com o público e os mcs. Esses agentes, que serpenteiam por diferentes papéis sociais, conduzem, de forma substancial, o controle sobre esse movimento. Fora a esse grupo que direciona as ações ritualísticas e fornece, além disso, as regras do jogo, temos o cerne, ou o coração desse movimento, os *freestyleiros*, aqueles mcs que produzem a performance. Os mcs são estudantes, trabalhadores informais, contratados, desempregados, jovens sujeitos que buscam sobreviver no cotidiano. Mas sonham em viver da sua arte. Vivem arte e vida numa corda bamba, de conquistas, ilusões, contatos, acertos, desacertos, shows e gravações, batalhas e escolas. Além desses atores da improvisação performática, temos o público. Efusão de espectadores que constituem a completude da performance, que apenas é susceptível de acontecer quando se pressupõe o espaço interativo entre os performers e os espectadores. É através de todos os atores que a magia da performance no sentido do compartilhamento da verdadeira experiência – de evento liminóide, de partilha do sensível, de narr-atividade e contágio - é possibilitada.

Ao prosseguirmos com nossa análise, nos indagamos: Como os eventos são controlados, recebidos, e analisados? Em cada performance específica estabelecem regras, protocolos, expectativas em torno dos comportamentos e acontecimentos. Assim, cada performance revela interstícios de âmbitos culturais distintos. Respondendo a questão colocada, os eventos do movimento do Duelo de Mcs são controlados segundo o formato construído onde se estabeleceram as regras da disputa. Por exemplo:

“Técnica, tempo, ritmo, tipo de rima, avaliação fria – é o papel do juiz julgar fora da emoção do momento esses aspectos.” (Mc Bárbara Sweet)

Escolhas referentes à duração, participação, desenvolvimento, votação, foram estabelecidas por um grupo restrito de indivíduos. O coletivo Família de Rua que realiza o intermédio entre o público e a performance, entre dj e mcs, entre o tempo e as regras, bem como, ainda, é o intermediário também das relações construídas com o poder público e outras instituições, como já havíamos visto. Esse evento é guiado e controlado dessa forma por um número restrito de agentes, todavia, ele é recebido por uma enormidade de outros agentes e agências.

Seguindo esse caminho Schechner¹⁷⁴ cita duas funções e interfaces da performance, a primeira segundo um sábio indiano e, a segunda, de um poeta romano. “As funções da performance passam, segundo Bharata por *“um repositório compreensivo poderosíssimo para as expressões das emoções”* e segundo Horácio, pelo âmbito do *entretenimento e da educação*. As principais funções relativas às performances foram compiladas também por Richard Schechner. Entre elas estão os atos de: *“entreter, construir algo belo, formar ou modificar uma identidade, construir ou educar uma comunidade, curar, ensinar, persuadir, convencer, e, lidar com o sagrado e/ou profano”*. As performances podem não abranger todas essas esferas, mas certamente, possuirão ao menos duas dessas funções. Entreter e educar são duas das principais funções que aliam diversas formas performáticas. As construções ideológicas, educativas e discursivas em torno das performances devem sempre serem observadas, pois elas outorgam e reproduzem os atos performáticos. Mas é válido lembrar que o que consiste entretenimento e o que constitui educação, varia histórica e culturalmente.

“Existe uma diferença ainda maior entre os vários gêneros das artes performativas. Jogar-se em um **mosh** num concerto de rock é bastante diferente de **aplaudir** uma performance de *Giselle* pelo American Ballet Theatre, na Ópera House de Nova Iorque. A **dança** enfatiza o movimento, o **teatro** enfatiza a **narração** e a impersonização, os esportes enfatizam a **competição**, e o **ritual**, a **participação** e a **comunicação** como forças e seres transcendentais.” (SCHECHNER, 2006: 32)

¹⁷⁴ “O que é performance?” (2006)

Ao percebermos essa multiplicidade dos gêneros das artes performativas, e ao lermos essa passagem, perscrutamos sobre a hibridez de nosso tema e a possibilidade de associarmos o movimento *hip hop* a um tipo de link agregador extraordinário. Me parece que o movimento performático ao qual eu me debruço, o Duelo de Mcs, além de atender algumas funções da performance como educar e entreter, curar¹⁷⁵ e persuadir, abrangeria todas essas características citadas anteriormente por Schechner, dentro de uma mesma performance. Pois neste movimento possibilitar-se-ia entrar em um **mosh** ao som do rap, **aplaudir** solenemente uma mensagem tocante; em uma mesma conjuntura percebemos a **dança** que enfatiza o movimento do b.boy; o **teatro** do duelo que enfatiza a **narração**, os esportes e as batalhas que enfatizam a **competição**. E além disso, enquanto um momento **ritualístico** e sinérgico, que pode contagiar os participantes desta performance a partir da **partilha** de sensações e do contágio de forças **comuns**, - deslocando performers e espectadores do lugar cotidiano e irrompendo momentos liminóides – sendo possível engendrar sentimentos de *communitas*.

Percebemos então que o *hip hop* e o caso focado etnograficamente o Duelo de Mcs, possibilitam uma leitura caleidoscópica dos atos performáticos. A performance privilegiada nessa pesquisa, as batalhas de *freestyle*, com seu movimento dialógico performativo de produção e recepção, de troca simultânea, é capaz de evidenciar inúmeras possibilidades de troca. Assim, a dinâmica da performance, que possui estruturas repetitivas, mas sempre únicas e instáveis, engendra nos eventos características particulares e específicas. Aqui, a teoria da performance é entendida como um campo vasto e flexível que permite a interpenetração e a construção de interpelações de diferentes níveis.

A efetivação do movimento do Duelo de Mcs se dá apenas, e sempre, através da troca e da interação. O reconhecimento desse evento como um espaço florescedor - processo que deu certo e gerou frutos-, reflete na realidade, a sintonia existente entre as relações e interações. O processo percorrido por esse movimento representa um percurso de efetivação coletiva de uma ação transformadora, autônoma e horizontal. O engajamento dos jovens sujeitos com

¹⁷⁵ A respeito da relação do hip hop e da cura, o mc FBC aponta “(...)daquela ideia das tribos africanas quando alguém dá mole, *num* é cobrar, é todo mundo junto, você já ouviu essa história? Que todo mundo junta e dá um abraço coletivo? É tudo compartilhado... *cê* entendeu? Bebe dessa história o hip hop também. Tipo, **juntar pra curar**. tá ligado? A cura vem junto. (...) **A cura vem do coletivo**, tá ligado?

esse movimento tem construído resultados exemplares de mobilização, ação intervencionista e apropriação. E a soma de outros tantos movimentos que vem florescendo na cidade ajuda a criar um cenário de reformulação das formas de viver a cidade e ocupar o espaço urbano.

“Essa apropriação real e simbólica dos espaços públicos promovida pelo hip hop desde seu surgimento é característica identificadora de todos os elementos componentes desta cultura. Tanto as performances dos rappers (DJs e MCs), como a dança de rua, e o grafite se desenvolveram e se multiplicaram nestes espaços públicos. No Brasil, observa-se um importantíssimo deslocamento. Essas práticas desenvolveram-se prioritariamente em áreas nobres da cidade, no centro urbano e levaram tais jovens a se inserirem de maneira diferenciada no contexto da cidade. Acreditamos que esse caráter político é definidor do próprio movimento e tem suas consequências.” (TORRES, 2005:106)

“A visibilidade conquistada e a luta pelo direito de permanecer nestes novos espaços é o foco dos primeiros embates e conquistas políticas do movimento, o marco para o estabelecimento de um diálogo com o poder público e, poder-se dizer, embrião de uma organização mais ampla, formal e politizada do movimento.” (TORRES, 2005:106)

Ou seja, ao possibilitarem através da ação conjunta, todos os desdobramentos trazidos por este processo, evidenciam-se aqui as possibilidades de transformação social e efetivação de conquistas, a partir de uma visão e ação críticas. Nessa lógica, podemos retomar a ideia que associa a performance às funções de entreter e educar, como característica do movimento *hip hop* – união de arte e vida, de manifestação e intervenções artístico-políticas. Sendo assim, a busca pelo lazer e pelo encontro se coliga com a necessidade cotidiana, dessa forma, as rimas levantam questões acerca da violência, dos ruídos e dos sonhos. Como podemos observar a seguir, através da seleção de trechos de rap que apresento, e onde salientei aspectos relacionados ao levantamento de temas a esse respeito:

“Faz em prol do seu sonho e suborna seu travesseiro
 Faz tu acreditar que só sobreviver já tá maneiro
O jogo é sujo, segundo grau pra ser lixeiro
 Geral tá sem dinheiro, eu tô bolado
 Que volte a época que os mcs eram mais politizados
 E quando show com renda pra revolução for anunciado
 Isso é papo de 10 minutos, os ingressos ter esgotados
 Estádio lotado geral mostrando o que somos
 Sobreviventes no inferno mais de 50 mil manos
 Alguns deles descalços, pois jamais nos deslumbramos
 Preferimos morrer assim, sendo donos de onde pisamos.”

(Griot, mc Marechal)

...

“Você é do tamanho do seu sonho, faz o certo, faz a sua.”

(Sou mais você, Racionais MC's)

...

“Porque o sonho de vários na quebrada é abrir um boteco
 Ser empresário não dá, estudar nem pensar
 Tem que tramar ou ripar para os irmãos sustentar
Ser criminoso aqui é bem mais prático
 Rápido, sádico, ou simplesmente esquema tático
 Será instinto ou consciência
Viver entre o sonho e a merda da sobrevivência.”

(A vida é desafio, Racionais MC's)

...

“Nasce um sonho eu e os doido cantando
 rimando, valorizando, tudo aquilo que aprendemos
 olhando, Sandrão e eu e o rádio gravador do Paraguai, ninguém esqueceu.
Verdade que o sonho cresceu demais
é difícil espalhar a paz.”

(Enxame, RZO)

...

“Imagine vocês

Se eu fizesse as leis

O jogo era invertido

Você que era o bandido

Seria o viciado, aliciador de menor

Meu sonho se desfaz igual o vento leva o pó.”

(O bagulho é doido, Mv Bill)

...

“**Ao som do atabaque batalhei** e aguardei na disciplina

O tempo vem, mostra quem é quem

Se tiver na maldade não vai ter espaço no meu trem

Da vida tranquila sou amante

Porém não quero esmola quero ouro e diamante

Adiante, **o sonho não morre.”**

(Junto e Misturado, Mv Bill)

Dessa forma, os mcs, narradores de crônicas ritmadas do cotidiano fazem convergir diferentes sentidos e aspirações ao entretecerem temas de sua vivência, completando a experiência performática. A violência e os sonhos se encontram nos ruídos de suas composições. O Duelo de Mcs instiga o olhar também enquanto instaura ruídos, rasuras, surpresas. A performance mira-se em um ponto de interdisciplinaridade. Por estender-se para além de fronteiras disciplinares, a noção de performance adquire incontabilidade e transbordabilidade. Participando de diversos campos do saber e de diferentes campos de expressões artísticas e performáticas, essa noção torna-se incontável. Não pode ser contida pois transborda os campos, as disciplinas, as fronteiras, as diferenças. Este argumento consiste em um ponto fulcral de perspectiva de minha pesquisa. Pois está em consonância com a postura da cultura *hip hop* para além das fronteiras contingentes. Dessa forma, como temos visto, a conceitualização de performance abrange formas híbridas, cambiantes e

variadas. Mas pode ser “calçada como uma luva” em nosso evento performático, pois cabe justamente a ele, em praticamente todas as suas definições.

Tendendo para aquilo que Schechner conceitua como “comportamento ritualizado/permeado pelo jogo” a performance pode ser caracterizada por comportamentos restaurados e altamente estilizados, duplicados e condicionados, que engendram a ritualização de sons e gestos, de posturas e contextos. A conceitualização de performance e arte, bem como outras categorizações, devem sempre ser interpretadas à luz da cultura e da história. Além disso, podemos ressaltar novamente a estreita relação entre ritual, jogo e performance. Assim, na performance aliam-se tradições e memórias: tais como no ritual, mas experimentam-se também, simultaneamente, momentos de irrupção do excessivo, de quebras de tabu, do risco, do riso: aspectos do jogo. Ambos, ritual e jogo, bem como a performance, deslocam os sujeitos no lugar ordinário da vida cotidiana e, podem os levar a experimentar temporariamente a suspensão de papéis usuais, a experiência no sentido *erlebnis* e *erfahrung*, o compartilhamento de momentos liminóides e de *communitas* e, de partilha do sensível.

O Duelo de Mcs proporciona essa relação entre jogo, ritual e performance, aliando em momentos extraordinários o riso, o risco, o ruído. O tabu, o excessivo, o indevido, são tocados de forma experimental e espontânea, podendo engendrar diferentes recepções e atuações. Os gestos, as sensações, os sons, os contextos, são aspectos da experiência que podem suscitar o compartilhamento desses momentos liminóides à margem.

E é por esse caminho que as batalhas de rimas trafegam em vultuosas zonas da representação coletiva. Desde a linguagem ao ritmo, no âmbito das batalhas de *freestyle* a presença da violência é simbólica. “Marginais alados” e “violentamente pacíficos”¹⁷⁶ os mcs guerreiam contra um sistema opressor e enfrentam em seus duelos, a necessidade de sua própria sobrevivência, seja em cima dos palcos ou pela “selva de pedra”.

“Vamos acordar, vamos acordar! Agora vem com a sua cara! **Sou mais você nessa guerra**

A preguiça é inimiga da vitória, o fraco não tem espaço e o covarde morre sem tentar

¹⁷⁶ Citações de trechos de músicas dos grupos paulistas RZO e Racionais, respectivamente.

Não vou te enganar, o bagulho tá doido e eu não confio em ninguém
 Nem em você, os inimigos vêm de graça
É a selva de pedra, eles matam os humildes demais
 Você é do tamanho do seu sonho, faz o certo, faz a sua
 Vamos acordar, vamos acordar! Cabeça erguida, olhar sincero, tá com medo de quê?
Nunca foi fácil, junta os seus pedaços e desce pra arena
 Mas lembre-se: Aconteça o que aconteça:
 Nada como um dia após outro dia.”¹⁷⁷

Mas diferentemente do que ocorre em suas vidas, onde “sobrevivem na selva de pedra” pois “nunca foi fácil” já que “eles matam os humildes demais”, - em um duelo - os oponentes devem combater com as mesmas armas. E as armas que os mcs dispõem são o microfone, a sua habilidade e o seu conhecimento. “Junta os seus pedaços e desce pra arena”. A complexidade relativa a esse contexto social, se aprofunda enquanto cada um desses sujeitos é um “universo em crise”¹⁷⁸, um microcosmos que compartilha de uma cultura (e aí estão todas as tessituras da cultura). Na “selva de pedra” em “cada boné [há] um sanatório”¹⁷⁹. E assim também, dentro das batalhas de rima há a busca pela sobrevivência. São traçadas estratégias, reforçadas certas habilidades, aprimoram-se o autoconhecimento, a observação, a sagacidade.

“Para aprender, tem que ler, escutar, ouvir, muito mais coisa que rap, coisas com sonoridades diferentes, amplitude de vocabulário. É inspirador, expandir o leque de musicalidade, conhecer a técnica de métrica, ritmo alternado, flow down, faz diferença na batalha. Manter o cérebro aquecido.” (Mc Bárbara Sweet)

Improvisação evocada, palavra saída da boca, pronunciada ganha corpo. A consistência da palavra empenhada torna-se poder. O improviso conecta o pensamento às ondas sonoras propagadas pelos microfones. O que é batalhado nos duelos de *freestyle* é a extensão do

¹⁷⁷ Trecho da música *Sou mais você* do grupo Racionais MC's.

¹⁷⁸ Racionais Mc's: "Todo favelado é um universo em crise".

¹⁷⁹ Frase do mc Fabrício FBC.

pensamento em palavra entoada, ritmada pelo confronto. Que envolve agilidade, desenvoltura, malícia, segurança - tanto da palavra, em sua escolha e entonação, quanto do pensamento, em astúcia e altivez. É característico desses fazedores de rimas instantâneas uma sagacidade expressiva, que se manifesta ao menos nos momentos performáticos, mesmo que, fora deles, o indivíduo seja caracteristicamente tímido, retraído, calado.

“Eu nunca consigo meio que, me controlar, eu tenho um problema com a **timidez**, não que eu queira ser assim, é isso aí...” (Mc Thaik)

“Falar de interação eu não sei como acontece, porque eu sou **tímido** pra caralho. Eu pra falar é uma tristeza. Mas acontece de forma natural, quando eu vejo já aconteceu.” (Mc Vinicim)

Apesar da timidez, quando veem, já aconteceu. Esses mcs quando sobem ao palco, ou quando estão em uma roda de *freestyle*, fazendo o que sabem fazer, empoderam-se. Há uma espécie de potência que os atravessa. Tornam-se exímios narradores. Oradores do rap que rimam o momento e compõem novas experimentações. Assim, mesmo que haja o reconhecimento deste lugar da timidez por parte de alguns mcs, normalmente, eles são mediadores da palavra, escritores e declamadores dessas narr-ações.

“Eu sempre gostei muito de escrever, **sempre fui poeta, escritora**. Mas a partir disso, quando o rap entrou e eu vi que a parada era ritmo e poesia, eu amei, vi que era isso que eu precisava. Minha poesia precisava de ritmo, e meu ritmo precisava de poesia! As coisas encaixam sempre. Tudo que você faz rimando fica melhor.” (Mc Bárbara Sweet)

Já que “tudo o que você faz rimando fica melhor” mesmo distante do lugar da performance, os mcs continuam poetas, dotados de destreza e eloquência em sua relação com a fala, marcadamente associada a uma expressão gestual forte e ativa, e com a escrita; além de terem

gosto por reproduzir estórias, narrar fatos memoráveis, relembrar o passado e cantar músicas. A palavra escorre de sua boca.

“A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo que com o homem os representa). A poesia não se liga mais as categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro”. (ZHUMTHOR, 2010:166)

A performance é matizada a partir das palavras que dão coloração a vida através “de intenções, de odores” e relacionam a arte poética ao processo onde ela se desdobra. Por esse caminho, constroem-se significados, ardis, manhas, técnicas, expertise, *know-how*. A astúcia necessária para uma batalha contada em segundos faz descobrir em instantes, argumentos e artimanhas que podem ser nebulosos e nefastos, como a utilização de insultos, “tiração”, ironia, deboche, enfim, de ridicularização do outro e diminuição, que servem como instrumentos dessas estratégias para derrotar o seu oponente. Ora, mesmo que seja aceitável dentro das normas e expectativas das batalhas, uma sequência de ofensas veementes, certamente, pode ser capaz de abalar qualquer estrutura emocional, impedindo assim, a excelência da desenvoltura do oponente. Sendo assim, muitos mcs tentam limar a confiança do adversário através de constantes esculachos. Dessa forma, há de se nutrir uma carapuça, uma carcaça capaz de aguentar o tranco.

“Para os caras é um desafio muito grande. Primeiro porque as rimas não funcionam, porque eu não sou o irmão, o cara. E se ele vir pro lado do machismo, a própria plateia cai em cima, e é melhor pra mim, tenho mais resposta. O cara vem falar pra mim que eu sou mulher? **Eu sou especialista em ser mulher!** É uns clichês que uns caras, tentam desviar, nunca entram nessa parada... Mas em contrapartida, quando eu batalho com uns meninos mais novos, eles só deixam umas dessas, tem que lavar minhas roupas, só assim. Daí você vê a diferença num **mc que tem essa percepção do que ele pode falar, o que deve falar naquela determinada hora**. Não é nem pelo politicamente correto não, é da **malícia de estratégia do jogo**, se eu falar isso

ele me responde aquilo. Você tem que saber. Melhor do que piada é só resposta. Para quem ataca é sempre muito pior, é como no terceiro round.” (Mc Bárbara Sweet)

A mc Bárbara Sweet, uma das poucas mulheres no cenário *hip hop* belorizontino, é muitas vezes atacada simplesmente pelo gênero: “O cara vem falar pra mim que eu sou mulher? Eu sou especialista em ser mulher!”. O machismo é uma face presente na sociedade brasileira e também dentro do movimento *hip hop*. Ele se mostra através de argumentos rasos como “você rima igual mulher” e outros conceitos patriarcais como “você tem que lavar minha roupa” e preconceitos reverberados nas letras de rap e outros tantos propagados em instantes de improviso. Como sabemos, dentro das batalhas há expectativas de confronto. O ataque ao oponente é esperado. Mas há também a expectativa, por parte de muitos viventes da cultura *hip hop*, de uma intenção coletiva pela “paz, justiça e liberdade”. Assim, a luta pela igualdade continua. Enquanto isso, a expressão “rima igual mulher” citada por um mc contra Sweet em um duelo, menosprezando sua capacidade pela sua condição de gênero, é hoje estampa de camisetas (rima=mina) que se espalham pelo país, através da ação combativa ao machismo pelas *Minas no Mic*, parceria da qual Bárbara Sweet faz parte, juntamente com outras mulheres em prol de um *hip hop* mais justo e menos machista. A respeito dessa relação controversa acerca da presença feminina na cena das batalhas de *freestyle*, podemos percebê-la novamente enquanto acompanhamos a narrativa de Bárbara sobre o episódio de sua primeira batalha:

“A primeira batalha é em 2008, contra o Vinição. “A primeira batalha da noite....Sweet versus Vinição!”, que estava no auge, e me **esculachou pesado, ele falou dos meus peitos**, e eu estava muito sensível, naquele bagulho, **eu estava amamentado, tinha acabado de ter minha filha**, eu fiquei com ódio, queria descer e dar nele um soco na boca. Aquele *mix* de emoções malucas, eu não consegui responder nada pra ele. E aquilo começou a me questionar, **porque aquilo me incomodou tanto?** Um bagulho que não era pessoal, ele nunca me viu pelada, nunca deveria ter visto uns peitinhos, porque era muito novinho na época. E aquilo nem era para me incomodar, talvez eu não entendi o espírito da coisa, das batalhas, que não era pessoal, **daí eu comecei a pensar em porque eu fiquei tão mal**. Porque tinha muita gente lá embaixo e eles ficaram rindo de mim, e talvez eu ali, a única mulher,

e, o cara aloprou meus peitos e tinha umas 600 pessoas lá, e, era a primeira. Tipo assim, sem vaselina e com areia... Foi pesado.. Mas tipo assim, **foi importante**.

- E o que te fez querer voltar?

Foi perceber que **eu já não tinha essa vulnerabilidade toda**, minha bunda não estava mais exposta na janela, **eu me amo**, tenho 28, eu não acabei de parir ninguém, e mesmo que tivesse. **E o que me fez querer voltar mesmo, é ver numa batalha um cara falando que o outro rimou igual mulher**, e, não tinha nenhuma menina para batalhar com aqueles caras.” (Mc Bárbara Sweet)

Assim, após aquela primeira experiência dramática na percepção de Sweet em 2008, que contudo, gerou um processo de amadurecimento em âmbito pessoal, a mc retorna às batalhas somente em 2013. Quando já segura e consciente de seu lugar no mundo, enquanto mulher, e artista, assume definitivamente o seu lugar também no universo do *freestyle*. Atualmente, Bárbara é uma das mcs nacionais mais atuante na cena das batalhas e no âmbito dialógico do feminismo dentro do *hip hop*.

“A questão da batalha me arrebatou. E foi muito importante, assim, no meu processo como mc ter conhecido as batalhas, até pra me reconhecer como indivíduo, dentro do hip hop. Quem sou eu? O que eu sou capaz de falar? O que eu não sou capaz de falar? *Tá ligado?* É, presença, postura de palco. Enfim, eu agradeço muito às batalhas por terem me edificado como mc.” (Mc Bárbara Sweet)

A entonação, a postura, a seriedade dos mcs, a sua rigidez gestual, fazem parte dessa edificação e da construção desta armadura (equipamento esse que normalmente vem sendo artesanalmente preparado ao longo da vida, forjado durante muitas provações e obstáculos). As adversidades, que são inúmeras, nas vidas de sujeitos que vivem nas periferias, fornecem sentido consistente à árida feição de um rapper ou de um mc. A construção primária das identidades desses sujeitos rotaciona em torno dessa órbita: uma realidade desigual, preconceituosa, excludente, até mesmo assassina. Que está necessariamente implícita e é

também explicitada na abordagem dessa veia cultural do *hip hop* que é o rap, e dentro dele, as batalhas de *freestyle*.

Assim, a postura de um *rapper*, representado majoritariamente por um “sujeito homem”, jovem, negro, pobre¹⁸⁰, que sobrevive às estatísticas e, o conteúdo de suas rimas, muitas vezes são encarados como violentos. “Se quer guerra, terá. Se quer paz, quero em dobro.”¹⁸¹ Contudo, isso salienta uma resposta ao contexto cultural, social e histórico que enrijeceu esses sujeitos a tal ponto, onde não sobra mais espaço para gíngua do malandro, para o sorriso fácil. Mas forja-se um sujeito anticordial. “Porque o guerreiro de fé nunca gela”, “e só quem é, vai sentir, meus guerreiro de fé, quer ouvir”, “eu visto preto por dentro e por fora, guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória”, “aos guerreiros e guerreiras que lutaram, tamo junto!”. Porque “pesadelo é um elogio, pra quem vive na guerra, a paz nunca existiu”¹⁸². Mas no rap, “o certo é o certo na guerra ou na paz”.

“Eu durmo pronto pra **guerra**
E eu não era assim, eu tenho ódio
E sei que é mau pra mim
Fazer o que, se é assim
Vida loka cabulosa
O cheiro é de pólvora
E eu prefiro rosas.

Sem menção honrosa e sem massagem.”¹⁸³

Já que no cotidiano periférico conduz a uma “vida loka cabulosa” o sujeito se vê “sem menção honrosa e sem massagem”. Ou seja, no âmbito de uma vida maliciosa o indivíduo precisa ser finório e rijo. O suíngue simpatia do malandro nacional, ou da alegria relativa ao tropicalismo, se transforma na rígida e soberana feição de um *rapper*. A bombeta¹⁸⁴ é a máscara, os olhos fixos e seguros, a cabeça altiva nunca abaixa. A subserviência acabou por

¹⁸⁰ Características que conformam as estatísticas atuais de 77% dos homicídios do Brasil. País com números de homicídios de guerra, 30 mil por ano, segundo o Mapa da Violência 2014 e a Anistia Internacional.

¹⁸¹ Trecho da música Vida Loka 1 do grupo Racionais Mc’s.

¹⁸² Coleção de trechos de raps do Racionais Mc’s e Mv Bill.

¹⁸³ Excerto de Vida Loka 1.

¹⁸⁴ Bombeta: gíria para boné.

aqui. As costas endurecidas não se dobras jamais. Eles dizem não à cordialidade. A revolta é endereçada e a dimensão da criatividade ilimitada.

AS BATALHAS, A ANTICORDIALIDADE E A VIOLÊNCIA

“Eu sou guerreiro do rap

E sempre em alta voltagem

Um por um, Deus por nós,

Tô aqui de passagem

Vida loka!

Eu não tenho dom pra vítima

Justiça e liberdade, a causa é legítima.”¹⁸⁵

A luta é por “justiça e liberdade”. A postura anticordial de um “guerreiro do rap”, que não tem “dom pra vítima”, não é distante das *raízes e rotas* do movimento *hip hop*. Como uma cultura marginal e subalterna, ela expressa em seu universo uma estética da violência e uma dialética da marginalidade. Desde o princípio de sua invenção enquanto cultura, uma das raízes do *hip hop*, esteve justamente atrelada a um caráter agressivo e violento, enredado no *South Bronx* que, nas décadas de 1960 e 70, esteve submerso pelo combate entre gangues marginais. Dando um salto espaço-temporal, atualmente no Brasil, a ressignificação desta estética da violência se soma a uma anticordialidade, conduzindo a produção de um discurso que relaciona a violência periférica ao *proceder*.

“Devemos destacar que em toda a narrativa politizada e poltizante do *rap* que se faz no Brasil em torno à “*experiência do gueto*”, nota-se a obsessão por um tema central: a violência. A recorrência e o significado do tema nas letras de *rap* podem ser localizados tanto na diacronia, levando-se em conta esses já transcorridos 20 anos no movimento, quanto da sincronia, visto a relação de reflexividade estabelecida com o contexto de sua produção contemporânea em países como o

¹⁸⁵ Vida Loka 1, Racionais MC’s.

Brasil. (...) O *rap* significa uma reflexão aguda e uma intervenção. (...) Uma tentativa autônoma do grupo potencialmente vitimado, de mobilização no campo da conscientização e da denúncia.” (TORRES, 2005:162)

A violência está presente no cotidiano de muitos jovens viventes da cultura *hip hop*, principalmente nas áreas periféricas, mas também fora delas, os jovens negros, pobres, e de estética visual marginal constituem, através da discriminação racial, o público alvo da violência estatal por parte da polícia. E também por parte do tráfico de drogas e do crime, mais explícitos nas periferias. Há nessas áreas, além dessas, a violência acerca das condições socioeconômicas perpetuadas pela lógica do Estado, onde desemprego, difícil acesso à educação, à saúde, saneamento básico, instalam uma realidade violenta e desigual. Contudo, o *hip hop* tem por intuito potencializar a conscientização e estimular a produção de novas alternativas.

Tangenciando esses limites, os percursos de sujeitos periféricos revelam inúmeras contradições a respeito das condições sociais contemporâneas e históricas, e, concomitantemente, são capazes de mostrar as formas inovadoras pelas quais os sujeitos (re)criam as formas de atuação na sociedade. O *hip hop* reflete esse argumento enquanto os atores sociais que compõem esse movimento cultural, diante de seu contexto social e sua condição subalterna, acabam por rejeitar certas regras de inserção social e constroem novas alternativas. Em conformidade com um cotidiano marginal, muitas vezes violento, racista, contraditório, enovela-se entre os indivíduos (abolidos daquela condição de atores sociais legítimos) uma postura que ressignifica o valor da margem.

Nesse sentido, a marginalidade, a violência e uma filosofia da bandidagem, perpassam a tessitura de formação desses sujeitos. De uma forma ou de outra, esses temas acabam por estar efusivamente presentes nas composições do *hip hop*, e sobretudo, nas letras de rap. Ora se apropriando efusivamente de um linguajar a ele relacionado, onde o crime e a postura de “bandido”, de “ladrão” são narradas e valorizadas. Ora a partir de um posicionamento crítico em relação ao mundo do “crime que não é o creme” - em repúdio ao tráfico de drogas, à violência policial, ao racismo e a violência simbólica - corriqueiramente acompanhados

pelos indivíduos moradores das áreas mais carentes das cidades, como as favelas, comunidades, morros e aglomerados.

É por este caminho que escolhem seguir muitos *rappers* e *mcs*, bem como *b.boys* e grafiteiros, enquanto reafirmam que “o hip hop salvou a minha vida”. Estão nos dizendo, em outras palavras que o *hip hop* lhes forneceu oportunidades de abertura de perspectivas. Como nova perspectiva de atuação e crescimento o *hip hop* proporciona a estes sujeitos a possibilidade de tornarem-se, de fato, atores sociais. Conduzindo-os, muitas vezes, a processos de novas aprendizagens, fomentação de interesses, afirmação de potencialidades, valorização identitária, inserção comunitária e conscientização de suas capacidades. Como ocorre nos casos destacados nesta pesquisa enquanto forma de Educação Participante, reflexo inerente à cultura *hip hop*.

“O rap constitui-se em uma expressão artística através da qual os MCs relatam poeticamente a condição social em que vivem e retratam suas experiências cotidianas. (...) Nesse sentido os MCs escrevem sobre drogas, violência, crimes, política, pobreza, preconceito, discriminação, falta de perspectiva de futuro e da relação com a polícia. Mas falam também da amizade, do espaço físico onde moram, da paz e da esperança de um mundo melhor. (...) A abordagem de tais temas faz do rap uma expressão polêmica e o constitui como um estilo provocador. Isso porque ele denuncia e intimida a polícia, registra o racismo e fala sobre a discriminação social, retratando na sua poesia as vivências da periferia.” (SOUZA, FIALHO & ARALDI, 2007:25)

Contudo, para além dessa característica, podemos observar ainda, em relação aos âmbitos que circunvem a cultura *hip hop*, a questão acerca do lugar da marginalidade e da anticordialidade: referência estética e política - cerzindo pertencimentos e condutas. Em outras palavras, o cotidiano periférico aproxima os sujeitos a uma realidade social não mascarada. Excludente e perversa, essa realidade lhes oferece as mais puras contradições e desigualdades, instalando uma atmosfera que orbita em torno da violência. A criminalidade, seja associada ao tráfico de drogas, primordialmente localizado nas periferias, ou seja ainda associada à bandidagem e ao mundo do crime, está por muitas vezes evidenciada no universo

do *hip hop*. Bem como, no caso do Brasil, muitas vezes também está relacionada ao funk carioca, universo cultural muito próximo, em termos de origem dos sujeitos e da musicalidade.

Aqui podemos observar a manifestação da marginalidade, seja através das letras de rap, ou ainda a partir das gírias utilizadas, das posturas incisivas e rígidas dos rappers, as roupas que marcam um lugar marginal e, até mesmos os gestos rijos e o caminhar ritmado dos indivíduos tornam-se marcas dessa marginalidade. A exemplo disso, podemos observar o *rapper* Mano Brown, líder do grupo Racionais Mcs, que dificilmente esboça um sorriso em público e sustenta sempre uma postura ereta e soberana, com olhar profundo e fulminante. O trovão anticordial ressoa quando essa voz é emanada e seu discurso propagado. É o drama do “negro drama” do rap.

Refletindo certas características marcadamente associadas às juventudes e a seu lugar social, como o uso recorrente de gírias (que conduzem a um lugar de especificidade da linguagem, produzindo processos de pertencimento e codificação); a utilização de drogas, álcool e entorpecentes; a formação de grupos (e dentro disso, os processos de inserção, aceitação, negociação, referentes à socialização dos jovens), a questão da marginalidade, e até mesmo da criminalidade, está aí embutida. Os mcs, bem como outros participantes do *hip hop*, ressignificam o lugar marginal a que pertencem e o recondicionam, construindo para ele novos sentidos.

É assim que se reproduz entre estes jovens a valorização do “marginal alado”, do “negro drama”, do “vida loka”. Que seriam justamente, esses sujeitos que, acionados pela sua condição social altamente contraditória, são capazes certas vezes, de enobrecer a coragem do bandido, de vangloriar a postura do ladrão. “Bandido” e “ladrão” surgem nesse universo como gírias que realocam os significados, embutindo-lhes de um sentido de um homem positivo, que atende às leis da rua, que tem *proceder* com seus pares, seus *manos*.

Sendo assim, seja nas periferias de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte ou Belém, há características que demarcam os sujeitos que tomam contato cotidianamente, com esse contexto marginal. “Periferia é periferia em qualquer lugar” e assim, seja como foi no *Bronx* em Nova York a quarenta anos atrás, quando os bairros eram tomados pela criminalidade

associada às gangues e ao tráfico de drogas, ou ainda, seja como é aqui no Brasil hoje, na altura dos anos 2015, onde “a criminalidade toma conta da cidade”, os traços periféricos são muitas vezes semelhantes.

Por conta disso, mais uma das raízes rizomáticas do *hip hop* se propaga e se entrelaça aqui. Pertencente ao domínio periférico, entrecortado por condições violentas, as disputas se constituíram, desde o início das *Block Parties*, como espaços criativos de competição. Disputar com criatividade e estilo - essa foi uma ideia muito simples - mas que, no contexto particular de inauguração da cultura *hip hop*, submerso por violência, drogas e carências, no *Bronx* em meados de 1970, confluuiu exatamente para a propagação de festas que traziam as batalhas e competições.

“(…) não com armas; uma batalha de diferentes e melhores estilos, para transformar a violência insensata em energia positiva.” (Afrika Bambaataa)

Uma batalha positiva, que compete através da criatividade performática. Engendrando na prática dos sujeitos daquele lugar uma abertura para seguir novos caminhos. O que viria, através do tempo, e, pela eficácia de sua proposta, a potencializar o que o Dj Afrika Bambaataa denominaria de **cultura Hip Hop**.

“Isso aqui é o hip hop, ele **surgiu pra trocar a violência pela paz** e, na nossa quebrada, se a gente podia querer trocar alguma coisa, era isso.”¹⁸⁶

Trocando a violência pela paz o *hip hop* proporcionou a criação das batalhas. Contudo, apesar de intuir a fuga de sua condição de “guerra”, essas competições ainda guardavam, de forma simbólica, uma dose de violência combativa. Uma carga de violência simbólica está presente nas batalhas e duelos, já que na realização destas performances se (re)modulam as regras do comportamento cotidiano, os padrões de aceitação, noções comuns de

¹⁸⁶ Depoimento de um mc colhido no documentário Triunfo (2014).

sociabilidade básica, fazendo convergir novos padrões. Afinal, no âmbito do jogo desta performance - o que resta e deve ocorrer, são batalhas! Assim sendo, os duelos permitem novas condutas aos sujeitos que invadem espaços outrora delicadamente tocados, ou mesmo tabus. Novos comportamentos são admitidos e até mesmo esperados. A postura do sujeito dentro da performance é alterada. Há aqui novos valores e expectativas morais, éticas e valorativas. As intenções serão outras, diferentes daquelas as quais se estabelecem normalmente. Os sentidos normais e significados generalizadamente aceitos, são temporariamente suspensos e reconfigurados. Cresce aqui o valor do embate. Eles gritam “sangue”! O jogo instaura novas regras às ações dos participantes que estão ali para travar tal duelo.

A partir dessa interpretação, as batalhas no universo *hip hop*, podem refletir esse lugar específico da marginalidade e da anti-cordialidade, evidenciando certas características que instauram nesta cultura suas especificidades, inalienáveis às suas condições periféricas. Todavia, essas batalhas - apesar da valorização da marginalidade (nem sempre atrelada à criminalidade, é preciso frisar a diferença aqui), de sua vontade geral por competição (o público grita: “Sangue, sangue”), de sua alta dose de sobressaltos, agressões, palavrões -, constituem, ainda assim, um momento performático que está em aliança com aquela postura ressignificativa de que tratávamos aqui. Onde o “vida loka”, o “bandido”, são novas inscrições de significação para estes jovens, fazendo com que se reproduza de forma positiva dentro deste ambiente aquela estética da violência e a “dialética da marginalidade”.¹⁸⁷

Em relação a estética, podemos associar percepção, sensibilidade, bem como ao julgamento do belo, do feio, acerca da arte. Ou ainda, a ideia de estética pode ser associada a produção de emoções proporcionadas pelos fenômenos estéticos. A Estética faz parte de um campo de estudos da Filosofia, ao qual não poderia me aprofundar nessa pesquisa. Contudo, podemos tangencia-la, a partir da interpretação de uma realidade, nos apropriando dos conceitos, com vistas a retirar-lhes algumas possíveis contribuições. Sendo assim, aciono a ideia de estética¹⁸⁸ para interpretar as percepções acerca da violência que são refletidas na produção, técnica e apreciação das artes do universo *hip hop*. Da mesma maneira, há a ideia de

¹⁸⁷ Termo tomado de empréstimo da monografia de Rafael Sousa em sua análise acerca das periferias de São Paulo.

¹⁸⁸ SAWAIA, Bader Burihan (2006).

“dialética da marginalidade”, para além da ideia da dialética da malandragem, outrora associada à concepção do sujeito periférico brasileiro, com seu “jeitinho”, sua ginga, sua malemolência, sua sensualidade. Agora não mais. O lugar do sujeito marginal reivindica a abolição desse enquadramento; principalmente do sujeito negro no Brasil. Através do rompimento e da negação da postura do homem cordial, o *hip hop* (ainda atrelado ao coração), desfaz as amarras e os grilhões e retira as ataduras simbólicas que calavam a voz, os anseios, as agonias e as estórias do povo afro-americano a mais de quatro séculos.

“(…) trazem à tona elementos que encontram-se nas bases de nossa cultura marcada pela presença negra na Américas. De cada área e de cada região brotou um tipo de música e ritmo que tem como traço comum se constituir uma voz contra a tirania. O spiritual, entoado nas igrejas da América do Norte, o Jazz, o Blues, o Samba, o Son, o Tango, a Rumba, a Salsa, o Merengue, a Cumbia, praticamente todas as expressões musicais das Américas estão ligadas a música e ao ritmo produzida pelos africanos e seus descendentes desde que, pela primeira vez, colocaram os pés nas Américas.

Nos navios que os traziam para as Américas, os cânticos já se constituíam como propriedade simbólica que os escravos traziam para um mundo desconhecido. Eram um elemento da terra natal da qual haviam sido arrancados, sem raiz, sem família, sem língua, sem hábitos culturais e costumes. O canto ajudava a espantar o banzo. Já no novo mundo davam novos moldes à sua música, se nutrindo e se deixando influenciar pelas diferentes características das regiões nas quais se fixavam. O toque dos tambores e dos atabaques foi a forma que os negros encontraram para sobreviver e também a matriz cultural que trouxeram das diferentes áreas de onde foram capturados. (Reis, s/d:4-5)

No texto, “O Caribe e o Brasil: música e ensaio em diálogo”, a autora Livia Reis, nos diz sobre essa relação entre a musicalidade, a denúncia e outros processos referentes à herança do Atlântico Negro. A música, o ritmo e a dança agem como forças centrífugas nessa mistura. O canto, as rodas, as antífonas, produzem uma marca negra na musicalidade e na corporeidade das margens do Atlântico. Vimos isso em nossa pesquisa. Falando com as mãos os djs, gritando com a alma os mcs; explodindo cores e formas os grafiteiros, requebrando movimentos entrecortados os *b.boys*. Os elementos do *hip hop* e seus componentes estão

submersos nessa perspectiva. Transformando o ritmo em sobrevivência, poeticamente a negritude resiste e re-existe. Sonorizando suas batidas sincopadas, libertam-se do banzo e da revolta.

O *hip hop* também se constitui nessa aliança. Por isso sua constituição crítica e formativa, pois reconhece e reafirma esse lugar de subalternidade. Reinventando, através da cultura, da música e de outras manifestações, novas formas de inserção e atuação social. Transversalizando a ideia da diferença como política, essa arte, movimento e cultura que consistem no *hip hop* potencializa desterritorializações e reterritorializações e descentralizações. Como no caso que acompanhamos, com o Viaduto Santa Tereza e o movimento do Duelo de Mcs.

Talvez a maior contribuição do *hip hop* está em perceber e articular diferentes saberes e fazeres marginais em torno de uma perspectiva comum. A partilha de experiências e sentidos comuns às periferias possibilita a criação de novas políticas urbanas e processos de apropriação dos espaços e do tempo. Bem como da vivência dos encontros, da musicalidade, das dores, das trajetórias. A produção de relações através da cultura *hip hop* se estabelece em conjunto à uma descontinuidade e heterogeneidade do mundo contemporâneo, a partir, também da ideia de união. Ao cunhar a ideia de uma cultura em torno de elementos tão distintos e, ao mesmo tempo tão próximos, como são o break, o grafite, o djing e o mcing, Afrika Bambaataa e outros tantos precursores, participantes ativos da invenção dessa cultura, como Kool Herc, Grand Master Flash, acertaram em cheio, aliando ainda à essa concepção pautada na união, o conhecimento.

“Poderíamos chamar de “boioioing”, poderíamos chamar “go off” ou “get down”, mas decidimos chamar de Movimento Hip Hop. Ou seja, os Djs, os grafiteiros, os Mcs. B.boys e as b.girls. E o que sustenta tudo isso? O quinto elemento: O Conhecimento.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Transcrição de entrevista com Afrika Bambaataa em 2014, colhido de vídeo disponibilizado na internet.

O conhecimento está circulando a medida que os indivíduos se relacionam e trocam informações, técnicas, saberes, significados. A aprendizagem prática e o *proceder* engendram uma conscientização coletiva e a partilha de experiências comuns. As batalhas podem ressignificar o lugar da marginalidade e da violência. O rap e o *hip hop* são capazes de modificar a vivência dos sujeitos enquanto lhes fornecem meios de reflexão, atuação e transformação do cotidiano periférico. O Duelo de Mcs, a prática da narrativa improvisada e a performance das batalhas de *freestyle* representam um novo caminho de inserção social e de processos de socialização e identificação da juventude. Constituindo-se como abertura de horizontes e inovação de perspectivas.

“Eu não vejo batalhar como sendo apagar incêndio com gasolina. Eu vejo como gasolina pra colocar o carro em movimento. Porque não é uma coisa desnecessária, a arte não é desnecessária, cultura não é desnecessária. E agora eu vou levar pro lado pessoal, não quero fazer algo desnecessário, gastar o meu tempo com algo que não tem sentido. E isso foi o que fez eu sair do meu trampo de carteira assinada pra trabalhar no que eu acredito, porque trabalhar com o que não acredita é muito fácil, daí eu tento passar isso pras pessoas, se você faz o que acredita, as pessoas vão acreditar em você. (E o que você acredita?) Eu acredito em tanta coisa (risos). É porque são muitas coisas. Bom, eu me considero um sonhador, dos mais sonhadores que existem. E eu, consegui, consigo, em não vivo, eu sobrevivo de arte. Eu, como faço o que acredito e gosto, eu tento passar isso pra todo mundo, acho que esse é o grande incentivo que eu tenho, é incentivar as pessoas a fazerem o que elas querem. Eu acho muito ruim quando uma pessoa quer fazer alguma coisa e ai ela anda por um caminho totalmente diferente. Você tem que trabalhar com isso, mas gostaria de trabalhar com aquilo, você colocou na sua cabeça que você é obrigado a trabalhar com isso, por uma condição de vida, acha que tem que viver de um jeito, e ai você não percebe que o tempo está passando, e com o tempo passando vai ser mais difícil fazer o que você quer. E eu gosto de ser essa pá que tira essa pedra do caminho. É isso que eu acredito.” (Mc Vinicim)

NÃO TEM 4º ROUND:

CONSIDERAÇÕES FINAIS



CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não há nada de errado em tornar uma boa história melhor ainda.”¹⁹⁰

Era uma tarde de sábado, que antecedia o dia internacional das mulheres, um dia ensolarado e o Viaduto Santa Tereza e o Duelo de Mcs eram o palco para mais uma batalha. Transportando-nos para o dia sete de março de 2015, descreverei a seguir uma semifinal feminina da Batalha do Conhecimento, versando sobre o tema “Dia das Mulheres”. Duelaram as mcs Bárbara **Sweet** x **Clara**:

Sweet começa:

Eu trago a essência de Cindy, procure saber, o hip hop por meio dela, veio a nascer. **Tem que estudar a história da cultura**, vocês sabem que a gente faz, **poesia pura!** Essa é nossa essência e, é sem cinismo, eu vou continuar combatendo o machismo. Uns vira a cara, outros quer brigar, mas *ce* sabe a rima é rara e nunca vai parar! **Eu ocupo o meu espaço e faço o meu serviço, eu tenho o meu compromisso e nunca fico omissa**, você sabe, o meu rap é responsa e quando briga comigo, eu viro a dona onça! Porquê, eu tenho que me defender. Eu continuo nesse afã e tenho o maior orgulho de chamar de minha irmã quem tá do meu lado, *ce* sabe, sinceridade, e isso é o que a gente chama de sonoridade! **Mulher, qual é, unida de verdade, a gente vai lutando e mudando a sociedade!** Esse é o lugar! Não *tamo* competindo a gente tá se unindo numa corrente do bem, todo mundo na união! De coração, então, do lado dessa aqui que é minha irmã, eu continuaria rimando até amanhã. Então, eu vou dando um jeito, você sabe que **aqui nunca vai ter vez o preconceito!**

Clara responde:

(Cabulosa essas mina, na moral. Faz barulho aí, véi!)

¹⁹⁰ “There’s nothing wrong in making a good story better!” Em memória de minha avó Jo Ann Mc Ferrin Goodwin.

Na moral.. **A mulher no hip hop, tá aí, ce vai ver.** Porque nós tá aqui em cima e num vem pagar pra ver! O machismo, pode crer, nós combate. Porque, as mina aqui tão pronta pro ataque. Então, eu vou que vou, pra fazer essa parada, sou mina e represento as rima improvisada. Essa é a minha essência, de Dina Di, por isso eu represento, todas as mc. Então, *vamo* que *vamo*, fazendo essa parada, porque você tá ligado que a mente não é limitada. **O machismo, nós não aceita.** Mas aceita os manos que é firmeza, tá ligado, nós respeita. Isso aí que eu prego, não é lero-lero, por isso que eu cheguei até aqui nesse duelo! É muita emoção tá aqui em cima, só que eu subi pra representar, claro, todas as menina. E todas as moças que tão na luta na rua, e todas as moças que trabalham ao brilho da lua, tem a trocadora lá, a motorista do *busão* e tem aquela que vai varrer aqui o lixão. **É isso, amigo, todas as mulher, eu represento, por isso que nesse assunto eu me oriento.** E eu caio pra dentro e mantenho o respeito e as mina, claro, eu levo no peito, Sweet minha irmã, e a Cacá já tá do lado, e eu não vou esquecer dos meus aliados. **Porque isso eu represento, essa é a verdade, porque antes de tudo, eu prego é a igualdade!**

O público grita, festivo, com as mãos para cima, as mcs se abraçam, sorrindo efusivamente. Sabem que fizeram uma boa performance. Pois sabem que atingiram, houve a conexão. O mestre de cerimônia Monge retoma o microfone: *o bang aqui é doído, tiozinho! Hora de votar!* A votação ocorre, os juízes e o público votam. Nos duelos do conhecimento, como foi esse duelo, não há terceiro round, caso haja empate, há um segundo round. É o que houve nesse dia, com a contribuição do tema do dia internacional das mulheres, 8 de março, a semifinal deste Duelo de Mcs levou o encontro duas mcs que colaboram para o crescimento do *hip hop* feminino e igualitário. Mulheres, falando de seu próprio lugar. E de dentro do *hip hop*. E com o empate desdobra-se a narr-ação performática e a partilha de experiências.

Monge diz:

Se quer um duelo cabuloso, *vamo* junto! Mão *pra* cima! How how how!)

Clara volta:

É nós, é nós, **as mina que solta a voz**, que passa até um gloss. Tá ligado, camarada. Essa é a parada, a rima improvisada, tem que tá preparada porque na rima solta rajada. É isso é o que faço, **eu aprendi foi na rua**, e eu sou uma mina que rima ao brilho da lua, rima ao brilho da lua e ao brilho do sol e vendo os meus adesivos, e por isso que faço um *freestyle* que é construtivo. **Que tem a conclusão da igualdade, é isso que eu aprendi, essa é minha verdade, diante de toda a cidade, e da juventude, eu mostro que eu sou mina e que tenho a atitude!** Essa que minha virtude na parada, rima improvisada, e eu *tô* preparada porque esse mundão tá aí, e nós *tamo* atento, eu sou mina, eu respeito, e vou cair pra dentro. É isso, esse é o compromisso. **E eu vou representando e fazendo o meu serviço. É isso que eu aprendi com as minas ancestrais**, e é isso que eu aprendi com os meus pais!

Sweet responde:

Tá na hora de **questionar de verdade, o lugar e o papel da mulher na sociedade**. Se é delegada a um pequeno espaço, ou se é fazendo junto, um estardalhaço. **Pra mudar, pra transformar, tudo que a gente vive**. Eu sigo na luta até que todas sejamos livres! E vamos ser, pode pagar *pra* ver, **pode acompanhar que nós vamos é crescer**, porque não vamos mais aceitar um pouquinho, a gente tá ligada, seguindo o caminho. Porque o caminho, foi feito para trilhar ao lado da minha família, *viemo* foi dominar. Dominar, pode me chamar, põe o *mic* na minha mão, ou se nem vai precisar, eu faço à capela, eu sou *free*, dou trela, e calo a boca dos que chama cadela. **Eu sigo na disputa, ce tá ligada, que eu sou filha da luta!** Pode me chamar de puta ou o que for, eu continuo mandando os meus *flow* é sem *caô*.

Palmas, muitos gritos, *tá feito!* Monge pede barulho para as duas! E com os votos Sweet passa para a final.

Monge diz:

Deveras interessante!...

A batalha narrada aqui propõe demonstrar que os mcs estão em um lugar de diálogo, questionamento, aprendizagem, compartilhamento, experimentação. Tudo isso é potencializado no evento da performance das batalhas, onde se evidencia esse papel e a atuação desses sujeitos. *Pra mudar, pra transformar, tudo que a gente vive. Eu sigo na luta até que sejamos livres!* Mostrando *atitude*, sua *verdade*, sua *essência*, representam um ideal de *união* e *igualdade*. E para tanto, para mudar a sociedade, a cidade, ou sua própria realidade mais imediata, *tem que estudar a cultura*, *tem que se orientar*, *tem que respeitar* e *ter compromisso* – *tem que ter proceder*. E isso resume de certa maneira, o que busquei salientar ao longo desta dissertação. A meu ponto de vista, em consonância com a própria autorrepresentação dos viventes da cultura *hip hop* e dos mcs, essa manifestação, esse movimento, engendram essas características que procurei evidenciar em torno da percepção da cultura *hip hop* e da performance do Duelo de Mcs. As quais reuni sobre a metáfora daquele tripé onde sustentam-se três principais facetas: Levante Denunciante, Ritmo Dançante e Educação Participante.

Para corroborar ainda essa visão, somada ainda àquela percepção acerca da anticordialidade, que discutíamos anteriormente, podemos transcrever outra batalha. Em outro momento, mais distante no tempo, datada no ano de 2012. Esta, uma Batalha Tradicional, que evidencia o confronto. Ocorreu no Viaduto Santa Tereza no dia sete de setembro (data que marcaria a independência brasileira – mais um fato a se confrontar). Os mcs que competem são: **Din x Vinição**.

Din começa:

È um prazer pra mim, **estar aqui no meu templo, irmão, eu não quero servir de exemplo, só quero fazer o que faço com coração, isso aqui é adoração**. Você, vai ficar parado feito um cacto. Você, Vinicius cresceu mas o seu cérebro é compacto. **Na verdade, não precisa ser arrojado, mas quando você pega o mic tem que ser despojado**. Pra não ser despejado, não ser jogado na lona, infelizmente logo a verdade vem à tona, porque você sabe o que funciona, porque você sabe disso e ainda não faz nada que soluciona?! Porque sua rima é desconexa, na verdade não tem é nexo, irmão, olha o complexo que é. Mas só que não Complexo do Alemão, isso é complexo do seu cérebro de bundão, na verdade você não é bundão, na

verdade você que se perdeu nesse mundão. **Você devia continuar, infelizmente não continuou, não aprendeu a rimar!**

Vinição responde:

Você tá muito preocupado em querer me tirar, em querer me ensinar, mas agora eu vou mostrar, parceiro, eu sou ruim? Três anos convicto fui eu, campeão. Será que tu tem noção, essa é minha improvisação. Não adianta me olhar com precisão, porque agora *pra* você eu dou uma rescisão. **Aí irmão, o conteúdo é por extenso, por isso penso, não faço silêncio.** Meu cérebro, não é compacto, ele é grande, por isso com Jesus, eu tenho o meu pacto. A rima que eu mando, chega em todo mundo, *pras* mina, pros manos, pros vagabundo! **Eles sente a minha energia, sabe porquê? Porque nesse ambiente eu estou em harmonia! Você pode falar o que quiser, porque parceiro, independente, eu vou seguir de pé.** Hoje nada me estressa, nada nem nadinha algum, *ce* tá ligado, o *freestyle* é comum!

Vinição volta:

Acho melhor você se interiorizar, porque você pode falar mal de mim, Douglas Din, só que a verdade tá escrita num pergaminho. Pergaminho não é Bíblia, **é a palavra, por isso que a gente chega e crava.** Se tem conteúdo vai além, só que você não tem, por isso não manda bem! Mano, você só é refém, aqui na minha mão, eu só lamento, você é um peão. Tem muito o que aprender, não é questão de humildade, presta atenção nesta praticidade. Passa a mão no queixo, sua rima é um desleixo, eu rimo e te deixo. **Deixo ele de lado, eu rimo o improvisado, para as mina e pros chegados, fica entusiasmado.** Levanta a mão se você gosta do que a gente faz! **Eu tô em missão de paz, é nós, cem por cento, eu mostro o talento, não só eu, mas todo mundo, faz parte do movimento!**

Din responde:

Eu não queria ter te inferiorizado, *ce* num devia ter parado. Três anos em victo, mas cadê esse ano? Na verdade, você não é uma cria, *ce* tem pacto com Deus ele vai desfrutar da sua companhia. Porque eu vou te mandar *pra* lá, você falou falou, agora, é hora de escutar! **Você num vai me dar uma rescisão, o rap tem aliado, o rap não tem patrão!** Você não vai ficar de patrão. Você se ligou, nessa noção? **Essa**

daqui, é a minha vida, você mandou, só que mandou muita coisa repetida! **Devia continuar lendo o dicionário, para ver se aumentava o seu vocabulário.** Porque na verdade, *tá* muito pequeno, enquanto isso, você vai passando veneno. Enquanto isso, eu só vou crescendo, você se *fudeu*, porque esse sempre foi o meu terreno.

Todos gritam *terceiro, terceiro* ao final dos dois rounds. E temos, portanto, com vigor, um terceiro round. O êxtase percorre a todos nesses momentos da performance.

Din volta:

O negócio é conectar, é se adaptar! É pegar o *beat* desse bumbeep e quebrar! Na verdade, você não *tá* ligado, pois você viu uma linha, saiu dela e vai ser quebrado. Porque é assim que se quebra, **isso aqui é duelo**, não é uma convenção de Genebra, isso aqui é uma parada mais decente, isso aqui é uma parada mais eficiente! **Para isso não basta informação, para isso você deve ter uma capacitação.** Mas você não passou na adaptação, infelizmente essa não é a sua vocação. Você devia procurar outro rumo, porque infelizmente, você é um mau aluno e foi retirado dessa escola e se você não sabe jogar, mano, passa a bola. Porque tem outro jogador querendo fazer o gol e se você se perdeu, não vai ter nem *flow*, não vai ter nem show, não vai ter *flow* bonito e simplesmente para você ficou esquisito. E não repara, parceiro, você se *fudeu*, então, não mostra a cara.

Vinição responde:

Primeiramente, pensa, repensa. Não precisa de eu morrer para Deus estar na minha presença! Olha só como a parada fica tensa, *ce* tá ligado que é isso que compensa! **Olha só o que eu sinto, não precisa de me explicar, eu também tô nesse recinto!** Você tá preocupado comigo? Eu *tô* preocupado com você, com eles, com todos os meus amigos! Preste atenção que **a ideia é uma só.** E se for questão de nota, a nota é dó. Dó de você porque não experimenta, até tenta, porque não se aposenta? Eu não quero te tirar daqui, meu parceiro, eu te reconheço como um mc. Rima pra caralho e é sagaz, bateu de frente comigo, mas não foi eficaz. Dizem que o cara representa, *ce* tá ligado que o cara não aposenta. Aí parceiro, olhando no seu olho, falo que eu te esculachei e tu dançou que nem pimpolho!

Nessa noite o performer campeão foi o Vinição. Muito barulho ao redor e este mc com a palavra como de praxe depois de vencer, ao invés de fazer o *freestyle* do campeão, pede licença e manda um recado: “*Aí PP, eu não sei onde que ce tá não, mano. Mas eu queria te pedir desculpa, tá ligado? Na sexta-feira passada eu faltei de respeito com você, faltei de humildade com você, e da mesma forma como eu fiz isso perante todo mundo, eu queria te pedir desculpa perante todo mundo. Só força.*” Todos gritam emocionados com a postura e o mc Monge continua: “*Mano, isso é hip hop, ces entenderam o que é? Isso é hip hop: humildade, em primeiro lugar!*”.

E assim, batalhando na *humildade*, esses *guerreiros do rap*, mostram a potência de se *conectar*, se *aliar*, para crescer. Dotados de *informação*, querem *representar*, passar conhecimento, incentivar o questionamento, a criticidade. Querem estimular os sujeitos a sonharem seus próprios sonhos e acreditarem que é possível seguir outro caminho. A ideia é uma só e, o sentimento também. *Eu tô em missão de paz, é nós, cem por cento, eu mostro o talento, não só eu, mas todo mundo, faz parte do movimento!* E dizem mais: *É um prazer pra mim, estar aqui no meu templo, irmão, eu não quero servir de exemplo, só quero fazer o que faço com coração, isso aqui é adoração.* E nesta adoração, comunhão possibilitada pela performance, gera-se magia, energia, sinergia. *Eles sente a minha energia, sabe porquê? Porque nesse ambiente eu estou em harmonia! Você pode falar o que quiser, porque parceiro, independente, eu vou seguir de pé.* Seguindo com a postura ereta, trilhando um caminho comum, com a *voz ativa*, os mcs e todos aqueles que participam do Duelo enquanto movimento, encontram na realização celebrativa desta performance uma forma de transformar e compartilhar o mundo.

O estudo das performances pode contribuir para proporcionar a reflexão sobre características da realidade sociocultural e suas interações contemporâneas e históricas, quer seja nos rituais ou cotidianamente. A observação acerca desses fenômenos, seja enquanto ritual, teatro, dança, deve nos auxiliar a perceber as construções simbólicas perpassadas nos diferentes contextos. A performance, a narr-ação, a dança, o *freestyle*, são entendidos aqui como experiências comunitárias que traçam uma realidade estética e uma dimensão política da arte popular na contemporaneidade, produzindo novos meios de atuação para os jovens sujeitos

sociais. Deslocando os limites das conceitualizações artísticas formais e se encontrando com as novas propostas do século XXI, onde as experiências de arte se trombam no fazer cotidiano, nos processos normais da vida. Daí também a importância da sociabilidade que ocorre nestes eventos que se desdobram pelos espaços públicos. Vivenciados corriqueira e coletivamente.

Ademais, foi por percebermos a relevância de traçar um retrato do momento em questão que justificamos nosso olhar para este foco: cenário reconhecidamente particular – efervescente e conturbado – um contexto específico na história da cultura de Belo Horizonte e, mais especificamente, da cultura de rua. O movimento *hip hop* e o Duelo de Mcs, como vanguarda marginal, dinamizam e convergem a cena contemporânea da juventude da cidade. Tentei com esta pesquisa me aproximar deste universo, com vistas a salientar alguns de seus percursos e resultados, sentidos e relatos.

Certas contradições são iminentes à vida na cidade (pós)moderna. E da mesma maneira, também o são nas ruas: o inesperado, o momentâneo, o incômodo - aspectos que se oferecem pelos encontros de diferentes pessoas e perspectivas de mundo. A rua, possibilita-nos o resgate da experiência da diversidade.

“E porque está se falando não da rua em si - mas de experiência da rua, então é possível também descobrir onde, em meio ao caos urbano, ela se refugiou – já não como espaço de circulação mas enquanto lugar e suporte de sociabilidade. Talvez se descubra, por exemplo, que para determinados grupos e faixas etárias e em determinados horários seja o espaço do shopping-center que ofereça a experiência da rua; para outros, recantos do centro como galerias e imediações de certas lojas é que constituem o local de **encontro, troca e reconhecimento**; na periferia, um salão de baile nos fins de semana, ou a padaria no final do dia são os pontos de aglutinação; às vezes, **um espaço é hostil ou indiferente durante o dia, mas acolhedor à noite**. E assim por diante.” (MAGNANI, s/d:3).

É como ocorre no caso do Duelo de Mcs. A rua é o palco. E ela se transforma. E através de um olhar antropológico tentamos perceber uma dessas experiências de rua, com vistas a

conhecer, através da aproximação com a cultura *hip hop* e com o movimento do Duelo (e sua performance de *freestyle*), particularidades acerca de estilos de vida e práticas artísticas e políticas de uma juventude atuante da cidade de Belo Horizonte. Evidenciando certas experiências que se desdobram pelas ruas da cidade (essa coexistência de diversos padrões culturais) possibilitando a construção de novas formas de estar, ocupar e celebrar o comum.

O *hip hop* inaugura uma cultura crítica e marginal que pode se dividir em *Levante Denunciante*, *Ritmo Dançante* e *Educação Participante*, agindo como um movimento social, uma manifestação artística e uma práxis cultural ele instaura transformações nos processos de representação dos sujeitos, que passam a levantar sua própria voz.

Em “Pode o Subalterno falar?” aprendemos com Gayatri Spivak que os sujeitos subalternos possuem distintas formas de autorrepresentação - que muitas vezes fogem às expectativas que giram em torno de um legado de padrões eurocentrados de tradições. Assim como ocorre com a contraliteratura e a contranarrativa, marginais e subalternas (bem como o *hip hop*) elas ressignificam a oralidade e a escrita, conduzindo a processos de autorrepresentação e construção de autonomia dos sujeitos, de sua expressão e relação. Partindo desde este lugar, muitas vezes as manifestações culturais populares constituem um espelho caleidoscópico que reflete a autenticidade da voz subalternizada que de forma espontânea, criativa e muitas vezes coletiva, reconfigura os sistemas de criação, reprodução e representações sociais.

Segundo Spivak, o intelectual pode e deve representar o subalterno – este sujeito heterogêneo e descentralizado - somente se este agir como um veículo, e não um agente silenciador que transforma o outro em objeto. Neste trabalho busquei me aproximar da forma mais detida possível da representação do tema desenvolvido e dos sujeitos que colaboraram para que ela pudesse ser realizada. Além de reconhecer também que, apesar da paixão compartilhada e do sucesso da relação com o campo, a pesquisa é sempre parcial e temporária. Apesar de buscar objetividade e legitimidade, ela acaba por constituir-se como um lançamento de olhar, e este, será sempre único e momentâneo. Assim, creio que sigo as palavras de Clifford Geertz:

“Portanto, descrevemos, analisamos, comparamos, julgamos, classificamos; elaboramos teorias sobre criatividade, forma, percepção, função social;

caracterizamos a arte como uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento: buscamos metáforas científicas, espirituais, tecnológicas, políticas; e se nada disso dá certo, juntamos várias frases incompreensíveis na expectativa de que alguém nos ajudará, tornando-as mais inteligíveis.” (GEERTZ, 2007:143)

Parece que Geertz nestas palavras descreveu minhas tentativas de deslindar e contornar os temas e o processo de elaboração desta dissertação. Ao descrever minha interpretação acerca da ação da cultura *hip hop* e de seu universo artístico-político, eu busquei alcançar aspectos da sorte da “criatividade, forma, percepção, função social”, bem como tentei caracterizar esta arte “como uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento”.

“A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar”. (GALEANO, Eduardo)

Dessa forma, podemos talvez tangenciar as diferentes possibilidades de alcançar fenômenos de tamanha complexidade como é a cultura. Espero, principalmente, através do feito deste trabalho de improvisações etnográficas, ter conseguido descreve-los e analisa-los em uma medida justa, onde possam os sujeitos se reconhecer e identificar. A intenção (utópica) foi criar, como nas palavras do rapper Sabotage, um “bom lugar, [que] só se constrói com humildade” de diálogo e troca de perspectivas, narrativas e expressões. Enfim, fomos em busca de Ritmo e Poesia nos duelos da vida e encontramos uma cultura que pode se dividir em Levante Denunciante, Ritmo Dançante e Educação Participante. Refletindo (mesmo que utopicamente), um lugar múltiplo, descentrado e híbrido.

“A utopia é o não-lugar, o ponto extremo de reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um

bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente.” (RANCIÈRE, 2005:61)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elaine Nunes. **Rap e Educação, Rap é Educação**. In: _____. (org.). São Paulo: Selo Negro. 1999. 168p.

ARANTES, Antônio A.. A Guerra dos Lugares: sobre fronteiras simbólicas e liminaridades do espaço urbano. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Iphan. p.191-203.

BENJAMIN, Walter. A Arte de Narrar. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense. 2000. p 196.

_____. O narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense. 2000. p. 198-221.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e de *campo*. In: **O Poder Simbólico**. Tradução Fernando Tomaz, 3º ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 59-73.

_____. A linguagem autorizada: as condições sociais da eficácia ritual. In: **A Economia das Trocas Linguísticas**. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 85-106.

_____. Espaço Social e Poder Simbólico. In: **Coisas Ditas**. Brasília: Brasiliense, 2004. p. 149-168.

_____. Estruturas, habitus, práticas. In: **O Senso Prático**. Tradução Maria Ferreira, Petrópolis: Vozes, 2009. p. 86-107.

_____. Sobre o Poder Simbólico. In: **O Poder Simbólico**. Tradução Fernando Tomaz, 3º ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 7-16.

BHABHA, Homi. O Pós-Colonial e o Pós-Moderno: a questão da agência. In: **O local da cultura**. Tradução Myrian Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 239-273.

BALBINO, Jéssica. **Traficando Conhecimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2010. 493p.

CANCLINI, Nestor Garcia. Artistas, Intermediários e Públicos: Inovar ou Democratizar? In: **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP. 2008. p. 99- 158.

_____. Popular, Popularidade: Da representação Política à Teatral. In: **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP. 2008. p. 255-282.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. Porto Alegre: **Horizontes Antropológicos**, ano 7, n. 15, julho, 2001. p. 107-147.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008. p.22-87.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Nandyala. 2010. 120p.

COHEN, Renato. Das Raízes: Live-art ponte entre vida e arte. In: **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva. 2009. p 35-46.

_____. Da Linguagem: Performance collage como estrutura. In: **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva. 2009. p. 47- 90.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Conhecimentos, cultura e “cultura”. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify. 2009. p. 277-374.

DA MATTA, Roberto. O ofício do etnógrafo ou como ter Anthropological Blues. **Boletim do Museu Nacional**. Rio de Janeiro, n. 27, mai, 1978. p. 1-12.

_____. **Surto Etnológico**. 2014. p. 1-2.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2005. 303p.

_____. O jovem como sujeito social. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 40-52, Set /Out /Nov /Dez, 2003.

DAWSEY, John C.. Descrição *tensa* (*Tension-Thick Description*) Geertz, Benjamin e Performance. **Revista de Antropologia**. São Paulo. v. 56, n. 2, 2013. p.292-320.

_____. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**. v. 15, n. 2, 2009. p. 349-376.

_____. Sismologia da performance: ritual, drama, play. **Revista de Antropologia**. São Paulo v. 50, n. 2, 2007. p. 527-570.

_____. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos:** UFPR, v.7, n.2, 2006. p. 17-25.

_____. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo:** USP, n.13, 2005. p. 163-176.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34. 1995. p. 2-18.

DURHAM, Eunice R. A dinâmica cultural na sociedade contemporânea. In: **A dinâmica da cultura:** ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 227- 236.

_____. Cultura e Ideologia. In: **A dinâmica da cultura:** ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 255- 280.

_____. Movimentos Sociais: a construção da cidadania. In: **A dinâmica da cultura:** ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 281- 294.

_____. A sociedade vista da periferia. In: **A dinâmica da cultura:** ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 377-408.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza da. Etnografia de Rua: Estudo de Antropologia Urbana. **Revista Iuminuras**, Porto Alegre: UFRGS, v. 4, n. 7, p. 1-22. 2003. Disponível em: <

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 7-82.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, ed.5, set, 1999. p. 5-79.

FREIRE, Paulo. Práxis da Libertação. In: **Conscientização:** Teoria e Prática da Libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Ed. Moraes. 1980. p. 57-96.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: **O saber local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes. 2007. p. 142-181.

_____. Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa. In: **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Ed. Guanabara. 1989. p. 225- 321.

_____. Uma Descrição Densa. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara. 1989. p. 13-44.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34. 2001. 155p.

GOMES, Paulo César da Costa. **A Condição Urbana**: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 66-140.

GOHN, Maria da Glória. O Paradigma dos Novos Movimentos Sociais. In: **Teorias dos Movimentos Sociais: Paradigmas Clássicos e Contemporâneos**. São Paulo: Loyola, 2010. p. 121-170.

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: **O espaço da diferença**. Arantes, Antonio (org). Papyrus Ed., s/d.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Ed., ed. 11, 2006. 97p.

_____. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. Educação e realidade, 1997. p. 1-22.

HERSCHMAN, Micael. **Abalando os anos 90**: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. In: _____ (org.). Rio de Janeiro: Rocco. 1997. 318p.

_____. Espetacularização e alta visibilidade: A politização da cultura hip hop no Brasil contemporâneo. In: FREIRE, J; HERSCHMAN, M. (org.). **Comunicação, cultura e consumo**. A (des)construção do espetáculo contemporâneo. Rio de Janeiro: E-Papers. 2005. p.153-168.

KELH, Maria Rita. **As Frátrias Órfãs**. s/d. p. 1-24.

LARAIA, Roque de Barros. A cultura é dinâmica. In: **Cultura**: Um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993. p 98-105.

LEITE, Sebastião Uchoa. A poesia e a cidade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Iphan, p. 284-294.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In: **O pensamento selvagem**. São Paulo: Ed. Nacional. 1976. p.15-49.

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antonio. Itinerário do conceito de experiência em Walter Benjamin. Natal: **Princípios**. v. 20, n. 33, jan/jun., 2013. p. 449-484.

LOURENÇO, Mariane Lemos. Arte, Cultura e Política: o Movimento Hip Hop e a constituição dos Narradores Urbanos. São Paulo, s/d. p. 2.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A Antropologia Urbana e o Desafio da Metrópole. **Tempo Social- Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, p. 82-95, abr. 2003.

_____. De Dentro e De Perto: Notas Para Uma Etnografia Urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.17, n.49, p. 11-29. jun. 2002.

_____. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 2, nov., 2005. p. 173-205.

MALUF, Sônia Weidner. A antropologia reversa e “nós”: alteridade e diferença. Florianópolis: **Ilha**. v. 12, n. 1, ago., 2011. p. 40-56.

MARCHESI, Mariana de Toledo. O Atlântico Negro entre fluxos, rizomas e raízes: um diálogo entre Paul Gilroy e Gilles Deleuze. *Revista Diversidades e (Des)Igualdades*. Salvador: UFBA, ago, 2011. p. 1-16.

MARTINS, Leda Maria. A Oralitura da memória. In: **Afrografias da memória: O Reinado no Rosário do jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Ed., Coleção Perspectiva. 1997. p. 17-42.

_____. A palavra proferida. In: **Afrografias da memória: O Reinado no Rosário do jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Ed., Coleção Perspectiva. 1997. p. 145-160.

MARTINS, Rosana. Hip Hop, arte e cultura política: expressões culturais e representações da diáspora africana. **Em questão**: Porto Alegre, v. 19, n. 2, jul/dez., 2013. p. 260-282.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes. 2 ed., 1999.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e Sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica. 2009. 93p.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho. Antropologia e Filosofia. Porto Alegre: **Horizontes Antropológicos**. v. 18, n. 37, jan/jun., 2012. p. 209-234.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. In:____. **O Trabalho do Antropólogo**. São Paulo: Unesp, 2 ed, 2000. p. 17-35.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. In: **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2001. p. 17-40.

_____. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. **Campos**. Brasília. v. 7, n.2, 2006. p. 9-16.

PIMENTEL, Spency. **O Livro Vermelho do Hip Hop**. São Paulo. 1997. 30p.

PINHO, Osmundo de Araújo. “**Voz Ativa**”: Rap – notas para leituras de um discurso contra-hegemônico. *Sociedade e Cultura*. V. 4, n. 2, jul/dez., 2001. p. 67-92.

RANCIÈRE, Jacques. Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética. In: _____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO. Ed. 34. 2005. p. 15-26

RICOEUR, Paul. O paradigma da tradução. In: **Sobre e tradução**. Belo Horizonte: UFMG. 2011. p. 33-57.

SALES, Ecio. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2007. 2005p.

SAWAIA, Bader Burihan. Introduzindo a afetividade na reflexão sobre estética, imaginação e constituição do sujeito. In: Da Ros, Silvia Zanatta; Maheire, Kátia; Zanella, André Vieira (org.). **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência**. Florianópolis: UFSC, 2006. p. 85-94

SILVA, Rubens Alves. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. Porto Alegre: **Horizontes Antropológicos**. v. 11, n. 24, jul/dez., 2005. p. 35-65.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” In: **Performance Studies: an introduction**. New York & London: Routledge. 2 ed., 2006. p. 28-51.

_____. Jogo. In: **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Ligiério, Zeca (org). Mauad X. s/d. p. 91-128.

_____. Ritual. In: **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Ligiério, Zeca (org). Mauad X. s/d. p. 49-89.

_____. Performers e Espectadores – Transportados e Transformados. João Pessoa: **Moringa**, v. 2, n. 1, jan/jun., 2011. p. 155-185.

SCHERER-WARREN, Ilse. Movimentos sociais e pós-colonialismo na América Latina. **Ciências Sociais Unisinos**, n. 46, jan/abr., 2010. p. 18-27.

_____. Das Mobilizações às redes de movimentações sociais. **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 21, n. 1, jan/abr., 2006. p. 109-130.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34. 1998. 272p.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: UFMG. 2010. 133p.

SPOSITO, Marília Pontes. Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação. **Revista Brasileira de Educação**. n. 13, jan/fev/mar/abr., 2013. p. 73-94.

_____. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **Tempo Social**. São Paulo, v. 5, n.1-2, nov., 1994. p. 161-178.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. Diferentes aportes no âmbito da antropologia fenomenológica: diálogos com Tim Ingold. In: **Cultura, Percepção e Meio Ambiente**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p. 31-47.

TORRES, Júnia. **Movimento Hip Hop como cultura política expressiva**: fluxos simbólicos e re-significações locais. 2005. 194f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TURNER, Victor. Dramas Sociais e Metáforas Rituais. In: **Dramas, Campos e Metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EDUFF. 2008. p. 19-53.

_____. The Anthropology of Performance. In: **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications. 1988. p. 72-99.

VELHO, Gilberto. Antropologia Urbana: Encontros de tradições e novas perspectivas. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Iscte-iul: Lisboa, n. 59, p. 11-18, 2009.

VIDON, Geysa Rosa Oliveira Novais. **A arte de narrar**: cultura e educação no movimento *Hip hop*. Vitória: UFES. 2011.

WAGNER, Roy. A presunção da cultura. In: **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify. 2012. p. 37-68.

_____. A cultura como criatividade. In: **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify. 2012. p. 69-106.

_____. O poder da invenção. In: **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify. 2012. p. 107-180.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo**: do sertão ao hip hop. São Paulo: Shuriken, LiteraRua. 2014. 386p.

ZALUAR, Alba. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano (org.). **Galeras Cariocas**. Rio de Janeiro: UFRJ. 1997. p. 17-57.
