

Artigo Corpo Docente

Palavras-chave

hip hop
sociabilidade
antropologia visual
hibridismo cultural

Keywords

hip-hop
sociability
visual anthropology
cultural hybridism

Biografia

* Fotógrafa, com especialização em fotografia pela UEL (Universidade Estadual de Londrina) e antropologia visual UCAM (Universidade Candido Mendes) professora da Unibrasil.

No Movimento - Formas de Sociabilidade no Hip Hop

Gesline Braga*

Resumo

O artigo a seguir foi apresentado na especialização “Fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais” da Universidade Candido Mendes. O mote da pesquisa era “formas de sociabilidade”. A fotografia foi usada como meio de coleta de dados primários, documentação e interpretação. A pesquisa de campo seguiu o conceito de observação participante de Malinovski e a base teórica abrangeu autores que utilizam a antropologia visual. O artigo levanta questões relacionadas à visibilidade do hip hop na mídia e suas implicações na sociabilidade de grupo.

Abstract

This text originated from a post-graduation task in which the motto was “ways of sociability”. The article shows the relation between the visibility of the hip-hop at the media, the elements that compose it (music, dance, graffit) and its implications in the group sociability. The photography was used as a way of collecting primary data, documentation e interpretation. The field research was done among the youth people from the outskirts and the cities around Curitiba, using the participant observing concept by Malinovski. The theoretical foundation covered also authors like Canclini who uses the cultural hybridism concept.

1 Apresentação

O movimento¹ Hip Hop tem suas origens nos Estados Unidos, no final da década de 60, na periferia de Nova York. As raízes do que seria o RAP - matriz musical consagrada pela cultura hip hop - acontecia nas ruas dos bairros negros e consistia de dois ingredientes básicos: gravavam-se as bases musicais, retiradas geralmente de discos de “black music”; a exemplo do que se faz atualmente em programas de computador, escolhia-se um trecho de música que, repetido numa sequência formasse uma base contínua. Isso era gravado a partir de um toca-discos numa fita cassete. Enquanto a fita tocava, o mc – mestre de cerimônias – cantava/entoava versos. A ele juntava-se a presença do *dj* (disc-jóquei), que colocava as bases para tocar, além de fazer efeitos com os toca-discos – o chamado “scratch”. Para dançar estas músicas, surge o *break*. Já o grafite – inscrições pintadas em muros – apareceu com a função de demarcar território, além de exibir frases de protesto.

Quando chega ao Brasil, no início dos anos 80, o hip hop permanece com suas características de movimento social organizado de periferia.

Hoje, o hip hop está solidificado não só como movimento, mas como estilo. O rap conquistou a indústria fonográfica e não é ouvido só na periferia. E o “estilo hip hop” de vestir está nas vitrines dos *shopping centers*.

1.2 Motivações da pesquisa

O primeiro contato que tive com o movimento hip hop² foi por meio de uma filipeta em xerox que encontrei num sebo de

discos, que anunciava uma festa naquela mesma tarde de sábado. Anunciava-se a presença de *mcs, djs, b.boys e b.girls*, na “casa do Seco”, no bairro da Barreirinha. O panfleto fornecia informações de como chegar de ônibus.

Esse primeiro contato ocorrera num momento de ampla sociabilidade de grupo. Pois as festas são, além do momento de encontro de gentes das mais diversas regiões da cidade, uma rica oportunidade de congregar os diversos elementos do hip hop. A predominância eminentemente de jovens fazia-se clara. O consumo de bebidas alcoólicas, basicamente na forma de “tubão” (mistura de refrigerantes coloridos com cachaça), rivalizava com o discurso antidrogas de muitos dos rappers que se apresentavam no palco improvisado, no lugar onde durante a semana funciona uma oficina. Apresentações de dança e de grupos de rap tiravam aplausos da assistência, num clima de solidariedade e amizade, inclusive com os estranhos ao movimento – como era o caso desta observadora.

A decisão em estudar as forma de sociabilidade a partir do hip hop aconteceu noutra circunstância. Numa tarde de sábado, o sobrado em frente a minha casa, que está sempre fechado, com muitas grades e alarmes, estava com a garagem aberta e alguns “manos” dançando ao som do rap. Fui até lá e pedi para fotografá-los. Com as informações que obtive naquele momento, além daquelas que recebi quando me procuraram para ver as fotos, percebi que o *break* sociabilizava, naquele momento, meninos de posição social distinta: mesmo numa região geograficamente muito próxima, uns eram de classe média enquanto outros moravam no Jardim Kosmos – favela localizada apenas mais algumas qua-

dras descendo a rua. A partir desta constatação, defini uma das questões centrais de minha pesquisa: o hip hop promovendo sociabilidades entre classes.

Outra questão refere-se aos momentos em que minhas incursões extrapolaram o espaço geográfico de minha rua. Nas oportunidades em que estive em eventos organizados pelo “movimento” – pela cidade e mesmo fora dela – procurei mapear se os chamados quatro elementos integravam-se efetivamente, de maneira homogênea, ou eram atividades que propiciavam sociabilidades à parte, cada uma delas independente da outra.

1.3 Introdução

O que se costuma denominar movimento hip hop – seja no conceito da mídia, da escassa literatura sobre o assunto ou dos próprios “manos” tem quatro características essenciais, ou elementos, como popularmente se designou: o *mc*, o *dj*, o *break*, e o grafite. Em Curitiba elegeram-se também um quinto elemento: a conscientização social. Todos eles são atividades coletivas, que incitam a sociabilização, cada qual à sua maneira. Os dois primeiros conjugam-se para formar a base sonora do *rap*; a dança de rua, ou *break*, muitas vezes com coreografias ensaiadas, estimula a formação de grupos – aí se encontra a presença mais efetiva das mulheres no movimento; já o grafite é uma atividade que pode ser tanto individual quanto de grupo.

O hip hop, visto na periferia como um meio de inclusão – para alguns na sociedade e para outros no “estrelato” – é também uma forma de reafirmar a identidade

cultural negra e pôr em evidência a cultura e os problemas da periferia. Entretanto, o hip hop não é somente um movimento cultivado na periferia, pois no Brasil tem ganhado cada vez mais espaço nos meios de comunicação de massa. O *rap* é um caso exemplar: já tem algum espaço em rádios, televisões e na indústria fonográfica. Assim, torna-se produto acessível a uma gama variada de indivíduos, transcendendo posição social ou distinções de gênero.

1.4 Metodologia e andamento da pesquisa

Inicialmente tinha como objetivo pesquisar o movimento Hip Hop na rua Alexandre Von Humboldt, no bairro de Pilarzinho, por sua peculiar localização geográfica: a rua inicia-se no centro comercial do bairro, onde se localiza a rádio Transamérica, segue durante algumas quadras, em declive apresentando basicamente moradias de classe média, sobrados, etc e termina no Jardim Kosmos, trecho onde as casas são mais simples, a estrutura urbana já é mais precária e muitos moradores intitulam como “favela”. Assim, num pequeno trecho, pode-se encontrar adolescentes de diferentes condições sociais relacionando-se entre si e com o hip hop – cada um a seu modo – no espaço da rua.

Utilizando o conceito de observação participante de Malinowski e usando o registro fotográfico como dado primário, iniciei a pesquisa acompanhando os meninos da rua “grafitando” ou dançando *break*. Uma das primeiras dificuldades que tive em campo foi de comunicação, pois os meninos respondiam a minhas perguntas com um: “do

nada!”. O excesso de gírias também dificultava o meu entendimento. Com o resultado das primeiras fotografias, que foram mostradas e dadas a eles, fui percebendo as distinções entre “os de cima” (de classe média) e “os de baixo” (do Jardim Kosmos), como eles procuram diferenciar-se. Há uma separação clara: os de baixo sobem, mas os de cima jamais descem. Enquanto eles se reconheciam nas fotografias fui percebendo as preferências associadas ao vestuário. Tanto os de cima quanto os de baixo falavam muito sobre as roupas que estavam usando nas fotografias e quanto elas custavam: “Olha, que playboy!” era um termo corriqueiro. Foi por meio da fotografia que consegui interlocução com o meu objeto e pude saber como se vêem e o que pensam sobre si mesmos.

Noutro momento da pesquisa, recebi a informação de que haveria um show de *hip hop* no Jardim Kosmos. Havia no dia uma campanha de combate à dengue, em frente ao colégio estadual da região, onde a prefeitura montou um palco. Tirei fotos de toda a comunidade que acompanhava o evento.. Levei os resultados até eles e obtive algumas opiniões sobre questões de identidade negra, ao ouvir que as mulheres e meninas freqüentemente falavam mal de seus cabelos “pixaim” e diziam que suas tranças ao estilo rastafari eram para disfarçá-los. Muitos se diziam espantados com a “quantidade de negros” nas fotografias. Outras observações eram de que o bairro era parecido “com a favela Cidade Deus, do filme”. Alguns lembravam que ali só parecia ser “um lugar bonito” nas fotografias. Estas observações fizeram-me pensar em questões referentes a alguns tópicos do livro “A filosofia da Caixa

Preta”, de Vilém Flusser. Pois meu objeto estava percebendo a sua realidade por meio de imagens criadas por mim através de aparelhos. A partir daí comecei a fotografar sem dar destaque a detalhes que pudessem parecer chocantes ou exóticos.

Continuei fotografando-os, de tempos em tempos, e distribuindo as fotos a eles. A fotografia tornou-se minha moeda de troca. Eu as oferecia e em troca eles falavam de suas impressões a respeito da comunidade e de si mesmos. Com isto pude perceber que tanto para os “de cima”, quanto para os “de baixo”, não havia a conotação de um efetivo significado do “movimento”, pois os assuntos via de regra giravam em torno de “panos e peitas” (roupas e camisetas). Além de não se identificarem como iguais por compartilhar experiências comuns. O *hip hop* não minimizara diferenças, pelo contrário elas eram salientadas com comentários sobre “quem tem aquela peita”. Os momentos de sociabilidade que acontecem quando “grafitam” ou dançam, não os exime de comentar sobre suas diferenças sociais, culturais, financeiras e até de qualidade dos pincéis que usam nos grafites. O papo é geralmente sobre diferenças. Esta superficialidade talvez não possa ser vista nas fotografias, pois para quem desconhece os simbolismos que as roupas encerram, todos parecem iguais.

Num destes eventos, conheci os integrantes do grupo de *rap* Consciência Suburbana. Frequentei shows, também os fotografei, também os vi se reconhecerem como *rappers* nas imagens ou posarem para as fotografias. Entretanto, este contato fez com que meu objeto se deslocasse dos limites restritos

da região que estudava para alcançar outros níveis de sociabilidade, que extrapolaram os limites da própria cidade. Um dos momentos mais importantes da pesquisa ocorreu quando fui com o grupo até Porto Alegre, ao evento “Trocando Idéia”, que congregou grupos de todo o Brasil. Este encontro, realizado anualmente, é oportunidade para que aqueles que se consideram membros efetivos do “movimento” buscarem essa afirmação e discutirem suas posições enquanto dentro como fora dele. Fotografei pouco, mas participei de tudo que pude, tendo em mente o conceito de Geertz de que as culturas devem ser tomadas como textos a serem interpretados, contrariando Levi-Strauss, que as conceitua como códigos a serem decifrados.

Neste encontro havia mesas-redondas para debater assuntos diversos, pertinentes à interação do movimento com outros meios: meninas discutindo como devem se vestir para levar suas letras ao público; de como a mídia pode ser benéfica ao movimento por meio de rádios comunitárias, se os *rappers* devem participar de programas de TV; se a massificação perverte o sentido do movimento; se o hip hop deve tomar para si questões políticas que são dos governos.

Para fundamentar os dados levantados na pesquisa busquei os seguintes teóricos: Clifford Geertz, no que se refere às questões metodológicas “do ver com os olhos do nativo”; Nestor Garcia Canclini, com os conceitos de hibridação e massificação, entre outros; Guran e Collier, particularmente em métodos de pesquisa relacionados à fotografia.

1.5 De marginal a massivo

Antes de abordar as formas de sociabilidade no hip hop em Curitiba, é necessário abordar questões referentes às transformações do movimento, de sua origem, passando por sua chegada ao Brasil até os dias de hoje. Ele desenvolve-se em solo americano, na periferia das grandes cidades, pelas mãos de estrangeiros, pobres, marginalizados e negros - em sua maioria imigrantes latino-americanos e africanos.

Apenas estas características simbólicas de espaço-tempo conferem ao Hip Hop um caráter explosivo, que foi adensado pela rima, pelas caixas de som dos jamaicanos, pelas danças e nos desenhos dos latinos. Estas manifestações artísticas tornaram-se formas de expressão e demarcaram uma nova visão de mundo, conforme pondera Ortega y Gasset: “Se o homem modifica a sua atitude radical perante a vida, começara por manifestar o novo temperamento na criação artística em suas emanações “ideológicas.”(1999, p.:29)

Outro fato é que o hip hop é híbrido em sua essência. Como hibridismo Canclini define: “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (2003, p.:XIX). Ou seja, indivíduos marginalizados por sua condição social ou étnica, em “solo inimigo”, mostram sua existência/resistência por meio de práticas artísticas pré-existentes em seus locais de origem, que re-arranjadas em um contexto espaço-tempo ganham uma nova significação, que mostra as condições de vida destes atores sociais exibindo uma rebeldia perante as situações vividas.

O fato é que o movimento hip hop transformou-se, e muito principalmente a partir da década de 90, quando se tornou um movimento “massivo”, para usar o termo que Canclini caracteriza como sendo o que chega pela mídia e é rapidamente assimilado pela grande massa, desvirtuado das tais características iniciais.

Ao longo destes 30 anos de Hip Hop, temos também um contexto histórico que mudou-se, principalmente no que se refere à consolidação modelos capitalistas e da intensificação da globalização nas últimas décadas. Não que isto explique porque esta massificação ocorreu apenas na última década. Pode-se pensar que por ser um movimento de rua, que traz em seu âmago a causa negra, não se tenha percebido o seu valor e não tenha se acreditado na força negra como uma ameaça aos padrões, ou que o movimento não tenha sido visto com um grupo “desviante” pelo senso comum, para Gilberto Velho grupo desviante é aquele que tem como características a descontinuidade do ethos e visão de mundo, ordem moral dominante. “Ethos refere-se ao estilo de vida, a sentido de afetos, estética e etiqueta predominante, visão de mundo aspectos cognitivos”. (1999; p.58). Ainda para o mesmo autor, a acusação de desvio sempre tem uma dimensão moral que denuncia a crise dos padrões, desviante é um marco delimitador de fronteiras. Portanto, os grupos que apresentam comportamentos ditos desviantes acabam, de uma forma ou de outra, sendo novamente enquadrados e institucionalizados, conforme discorre Morin acerca de como desvios tornam-se tendências na formação das idéias. (MORIN, 1991).

No atual momento do hip hop pode-se perceber claramente tal situação. Ele chegou ao Brasil, no final da década de 70, por

meio de dançarinos que levavam o break e seus aparelhos toca-fitas às ruas. Com eles vieram também outros elementos identificados com a cultura hip hop norte-americana. Tais elementos consolidaram-se principalmente através do *rap*, que se tornou uma espécie de “voz da periferia”. Com isto não só o rap como também o *break* e o grafite tornam-se por si sós símbolos de distinção das classes mais baixas e marginalizadas. A forma de vestir também vira signo que identifica os “manos do movimento” para o restante da sociedade.

O hip hop, que sempre se caracterizou como marginal e “grito dos excluídos”, passa a chegar massificado também dentro do seu lugar de origem. A periferia deixa de ser apenas fonte emissora, para também ser receptora de um sinal que inicialmente pertencia a ela e foi re-significado pela indústria do consumo e pelos canais transmissores. “A cidadania já não se constitui apenas em relação a movimentos sociais locais, mas também em processos de comunicação de massa” (CANCLINI, 1997).

Com novos signos construindo suas representações também internamente, os indivíduos que até então eram atores de um movimento social desenvolvendo atividades ligadas a ele, convertem-se também em consumidores de *ad's*, roupas e acessórios de marca. Canclini conclui que hoje ser cidadão significa ser consumidor. É na roupa que está a retradução simbólica do que é o movimento hoje, e onde se constroem as identidades.

Com esta nova ordem de consumo, o movimento ganha outros espaços. A partir da massificação, signos populares e da elite mistu-

ram-se. Hoje não é mais possível reconhecer um “mano dâperiferia” pelo que ele veste, pois os simbolismos associados ao *hip hop* estão à venda nos *shoppings* e são consumidos por todas as classes. O que simbolicamente parece reduzir diferenças sociais e ainda minimizar preconceitos, transforma o movimento social organizado da periferia também em “movimento de boutique”. A suposta igualdade que o movimento dissemina torna o hip hop heterogêneo, criando assim outras formas de sociabilidade também segregacionistas. Todos se parecem, mas se reconhecem e se criam hierarquias pelas marcas. “A sociabilidade é um jogo onde se faz de conta que todos são iguais e ao mesmo tempo se faz de conta que um é reverenciado em particular” (SIMMEL, 1983, p.:173)

O que ao longo da pesquisa eu caracterizei como “hip hop pensante” e “hip hop de consumo”, lembrando que o fato do “mano” estar na favela não o caracteriza como “pensante”, pois ele também é consumidor e quer comprar todos os signos associados ao hip hop. Independente se “de consumo” ou “pensante” é na roupa que os “manos”, assim como também podemos observar de uma forma geral em grande parte da sociedade, constroem suas representações.

As representações podem ser definidas como processos de classificação para estabelecer rótulos e categorias. “Construir uma representação social do objeto é compartilhar dos modelos de pensamento e de explicações existentes na sociedade; que são reconstruídos pelos sujeitos ao longo do seu processo de sociabilização.” (GUARESCHI, 1994, p.: 63)

Dentro destas definições percebemos também a construção de uma “atitude *hip hop*”, na linguagem e nos discursos, que conotam certa

agressividade. Algumas camisetas mostram frases com tal ênfase. “A linguagem é capaz de construir símbolos altamente abstraídos da experiência diária, mas também de fazer retornar a estes símbolos” (BERGER, 1995). Existe um único dialeto, que também é adotado por jovens descontextualizados do movimento: numa mesma língua se tem muito a dizer ou nada a se falar. Neste subespaço-simbólico e sincrético é que se constroem as sociabilidades no movimento hip hop em .

1.6 Elementos do hip hop e suas respectivas formas de sociabilidades

1.6.1 O mc, o dj, o ritmo e a poesia

Rap, segundo variadas definições, é abreviatura para “ritmo e poesia” outra definição traduz RAP como Revolução Através da Paz. Para os colombianos significa Revolução Artística Popular, intuindo um caráter efetivamente político desta forma de arte.

A origem do *Mc* está, segundo a versão mais corrente, nos cantores de rua jamaicanos, que levaram o hábito aos subúrbios americanos. É interessante notar, no caso dos *rappers* brasileiros, a inevitável semelhança, em alguns momentos, com o repente nordestino: é costume haver “desafios”, momento em que dois *mc*s de grupos diferentes alternam rimas improvisadas. Mesmo quando improvisadas, as letras são críticas, abrangendo questões políticas, raciais, sociais e destacando a vida nas periferias, as condições de trabalho, o desemprego, os problemas com o tráfico e as drogas, a falta de perspectiva, lembrando o ideário dos eternos Che Guevara, Bob

Marley e Malcon X, que sempre são lembrados em frases, nomes e imagem.

A imensa maioria dos grupos de *rap* de Curitiba procura em suas letras o apelo social, inclusive discutindo e contestando o imaginário construído pelo poder público da cidade como “capital ecológica” e “capital social”. “Cidade propaganda, cidade sorriso, Curitiba Há, há... Onde está o paraíso.”, diz a letra da Comunidade Racional

O grupo Consciência Suburbana, por exemplo, é articulado politicamente seus membros atuam como assessores da vereadora Roseli Isidoro, do PT. Trabalham junto às comunidades carentes, ministrando oficinas com temas ligados ao *hip hop*.

Uma das discussões recorrentes entre *rappers* diz respeito à inserção deles e de suas músicas nos meios de comunicação. Durante a mesa-redonda “Hip Hop e mídia”, no evento Trocando Idéia, uma das questões levantadas era até que ponto é contraditório para um grupo de *rap* aceitar ir a programas de TV? O *rapper* MV (mensageiro da verdade) Bill era chamado de “vendido” por ter ido ao “Programa do Faustão”. Na semana seguinte ele estava no programa da apresentadora Sônia Abrahão, no sábado, com a seguinte legenda na tela: “O programa Falando Francamente saí à frente mostrando os que os outros canais ainda têm preconceito.” No domingo, MV Bill era ovacionado pelo Faustão, como um “mano de coragem”. Estas discussões são pertinentes, pois o movimento já está massificado, mas existiria uma essência que estaria “se perdendo”, na opinião de alguns. Assim, os questionamentos sobre sucesso, fama e uma suposta ascensão social são freqüentes.

De qualquer maneira, o rap é ouvido em todas as classes, mesmo não estando nas paradas de sucesso das rádios. Um dos pontos observados na pesquisa é que mesmo na periferia, as letras não são totalmente conotadas. Ou seja, questões polêmicas discorridas nas rimas não ressoam entre alguns. Entre alguns jamais ouvi qualquer comentário sobre uma letra dos Racionais MCs— grupo de rap nacional mais reconhecido na atualidade nas suas letras dispararam críticas para todos os lados — por exemplo.

Outro caso: presenciei no evento Trocando Idéia, durante o *show* das “Minas da Rima” - grupo composto apenas por meninas, com letras contundentes com relação à valorização das mulheres - um não à “mulher objeto”. Depois da apresentação, conversando com alguns meninos, os comentários sobre o show não foram além da obesidade das meninas e de como as que tocaram depois eram “boas”.

Nota-se que se reservam fundamentalmente aos *rappers* as incumbências de ativismo político ou social. Nas discussões do Trocando Idéia havia pouquíssima participação de grafiteiros, *b.boys* e *b.girls*.

Estes fatores fazem com que exista maior sociabilidade de *rapper* com *rapper*, *b.boy* com *b.boy*, grafiteiro com grafiteiro. De qualquer maneira, os grupos de *rap* são festejados por todo o movimento. Nos shows sempre há um público cativo e fãs mais ardorosos. Durante a pesquisa pude perceber isto com relação aos meninos dos Consciência Suburbana, que são reconhecidos até nas ruas.

Outra questão observada com relação aos *rappers* é que mesmo os mais politizados têm uma preocupação, em muitos momentos excessiva, com o visual. Os *rappers* do grupo Preconceito Zero, da periferia de Porto Alegre, com letras de extrema contundência contam que são muito pobres e que sempre se vestiram com roupas ganhas e começaram a fazer *rap* vestidos desta maneira, mas que para conseguirem ser ouvidos e fazer shows precisaram virar “calçados”, ou seja, vestir-se com calças largas e camisetas de marca, de acordo com os cânones do momento.

O papel do *rapper* é importante para a proliferação e assimilação do movimento, mas também pelas questões de representação. Pois é ele que sobe ao palco e impunha o microfone. Isto lhes dá a incumbência de emissários do movimento, por conta de se tornarem, em vista dos outros “elementos” trabalharem essencialmente: linguagens corporais/visuais. Difundem a idéia de que o *rap* pode ser uma salvação das drogas, da violência e da criminalidade, ou ainda que fazendo *rap* se alcançara uma suposta fama. O *rap* é positivo, pensando até pelo ponto de vista de despertar para a música e que muitas crianças hoje nas periferias estão produzindo rimas e poesia, mas não será “a tábua de salvação” de toda uma geração de adolescentes que não vislumbram uma real possibilidade na vida. Temos os casos clássicos, como exemplo, Racionais, MV Bill, Thaíde, Nega Giza, que podem ser considerados o *top* do Rap nacional, mas infelizmente o rap não consegue tirar todos os adolescente que precisam sair da miséria. Gnóis, *rapper* do Maranhão, argumentava numa das discussões do Trocando Idéia que o *hip hop*, por promover resultados junto à

comunidade, acabou tomando para si responsabilidades que não são apenas do movimento, e sim de toda comunidade e do governo. O *rap* é o único elemento que, aparentemente, traz ao DJ e ao MC o que hoje a maioria necessita e de deseja: prosperidade financeira e fama. Isto faz com que, em alguns momentos, o *rap* pareça a solução mágica. E é lógico, acaba atraindo pessoas que não têm as posturas ideológicas do movimento, mas estão em busca da fama.

Uma prova disto é que mesmo lugares mais refinados em Curitiba – cujo público é marcadamente de alto poder aquisitivo – promovem noites *hip hop*, com DJs que estão aderindo ao ritmo. Mas estes bares tem normas, não permitindo, por exemplo, a entrada com bonés e camisetas regatas. Ouvi freqüentes relatos de preconceito com integrantes do movimento da periferia nestes locais. Ou seja tocam Rap, mas não pretendem associações aos signos do Hip Hop.

Os shows de Hip Hop, ao menos os que freqüentei, são pacíficos, os *rappers* aproveitam o microfone para dar mensagens de paz, discursam contra a violência e polemizam certas questões como a falta de identidade paranaense – levantada pelo *rapper* Cipó em show na casa noturna V8. Às vezes alguém da platéia sobe ao palco para dar depoimentos antidrogas. O público, composto basicamente por adolescentes, recebe as mensagens com gestos e assovios tentando a máxima integração. Os refrões são cantados, alguns conhecem as letras. Ao final dos shows os grupos que têm CD vendem aos participantes.

Como a voz do movimento, o *rap* consegue agregar grafiteiros b.boys e b.girls, que

aproveitam para “ficar” e dançar, promovendo as mais diversas formas de interação. Independente do local que se realizam, os shows atraem pessoas de todas as regiões e o processo de sociabilidade acontece mesmo depois da festa ter acabado, pois a maioria volta de ônibus ou a pé. As sociabilidades continuam a acontecer.

1.6.2 Grafite

O hábito de escrever em paredes e muros não é uma invenção do movimento Hip Hop. A arte na humanidade começa com desenhos nas paredes, que além da função de representação, tinha uma função ritualística para caça. O termo “graffiti” vem da Roma antiga, quando as novas leis foram informadas por meio de escritas feitas com carvão nas paredes.

O movimento agrega o grafite primeiro como forma de demarcação de território, com as TAGs (assinaturas), e logo em seguida como forma de expressão artística ou de idéias. Associado ao *hip hop*, o grafite é considerado um dos mais subversivos elementos. Proibido pela lei, torna a periferia visível na cidade através das tintas e se impõe mesmo para quem não quer vê-la, além de invadir o espaço privado, transformando o cinza predominante das cidades. Como Canclini define: “um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política” (2003, p.:337)

Hoje o grafite funde estilos. Podemos perceber nos muros desenhos, frases de protestos em meio a coisas indecifráveis e letras

ilegíveis. Canclini associa esta fusão, que é chamada pelos grafiteiros de “atropelo” ao videoclipe: “O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclipe.” (CANCLINI, 2003, p.:338) A explicação que os meninos do Pilarzinho deram para os rabiscos inteligíveis é bem mais simples: eles servem para as pessoas prestarem mais atenção ao tentarem descobrir o que está escrito.

As diferenças de estilos causam desavenças entre integrantes. Alguns afirmam que merece a alcunha de grafiteiro quem faz desenhos; já aqueles que pintam apenas traços devem ser chamados de pixadores. Para Baudrillard estas diferenças não demarcam apenas fronteiras artísticas, mas mostram as diferenças culturais entre as gerações anteriores e atual geração: “Nota-se isso nos grafites recentes de Nova York e do Rio. A geração anterior dizia: ‘Eu existo, meu nome é fulano, moro em Nova York’. Eles possuíam uma carga de sentido, ainda quase alegórica: a do nome. Os grafites mais recentes são puramente gráficos e indecifráveis. Implicitamente todos dizem: ‘eu existo’, mas simultaneamente: ‘não tenho nome, não tenho sentido, nada tenho a dizer’. Necessidade de falar, quando não se tem nada a dizer. Esta necessidade é maior quando nada há para dizer, assim como viver se torna mais urgente quando a vida deixou de ter sentido” (1989;p.77). Com estas questões levantadas por Baudrillard pode-se pensar no grafite como o espelho do movimento, po-

dendo mesmo se traçar um paralelo entre estas transformações gráficas e a entrada da indústria do consumo no hip hop. As lojas que vendem camisetas são as mesmas que vendem *sprays*. Isto faz que os grafiteiros sejam os jovens poder aquisitivo no movimento, aqueles que podem comprar *sprays*. Mesmo porque como já foi observado, não são todos os integrantes que estão pensando no hip hop como movimento. Para alguns comprar roupas e riscar muros é pura diversão e só isto é hip hop.

Existem vários grupos que só grafitam com autorização do dono da parede ou do muro. O grafite também não é só propriedade do hip hop, muitos artistas aderiram ao estilo e associam a ele as intervenções de xerox nos muros.

1.6.3 Break

O *break* inicialmente também era uma dança protesto, pois as danças eram feitas imitando situações de guerra, soldados e bombas caindo, pois tinham relação com o contexto do acirramento das críticas à guerra do Vietnã. O *break* é uma dança forte, marcadamente “de rua”, abrindo espaço a estilos e coreografias livres. As piruetas sempre impressionam.

Está presente em todas as festas, nos passos de *b.boys* e *b.girls* que apresentam coreografias variadas, ou dançam individualmente onde esticam o encerado. Há também os “rachas”, que são de disputas de *break*, marcadamente daquele em que há manobras aéreas e de chão mais ousadas. Tais disputas lembram coreografias da capoeira.

O fato interessante é que os meninos são a maioria neste tipo de dança e não há nenhum preconceito do gênero “homem não dança”. Os *b.boys* incrementam seus passos, trocam experiências no encerado e existem muitos intercâmbios de conhecimento. As meninas são minoria, mas é neste elemento do *hip hop* que se costuma encontrar maior presença do público feminino, marcadamente em danças de grupo, com coreografias ensaiadas.

Em alguns momentos da pesquisa pude presenciar uma certa confusão conceitual, de discernimento, entre o “funk” e *rap*. O *funk* ao qual a imprensa costuma referir-se e, às vezes, confundir com o *rap* é o *Miami bass*, feito sobretudo nas favelas cariocas, que tem suas origens na cidade americana que lhe dá nome. No Rio de Janeiro, assumiu tons ora de deboche lascivo e sexualização, ora de afronta violenta à polícia, característica também do *gangsta rap* americano. Muitas meninas, mesmo aquelas que se vestem como os meninos, adotam coreografias e passos muito semelhantes aos do *funk* carioca. Este comportamento preocupa alguns integrantes do movimento, pois vêem nesta incorporação os signos da “mulher-objeto”. Jamaica, do Grupo Consciência Suburbana, em suas palestras à comunidade utiliza um discurso de valorização das mulheres, mas diz que é muito fácil estas meninas incorporarem o ideal “cachorra” ou “poposuda” característico do *funk* carioca.

O *break* sociabiliza não só dançarinos mas observadores, que sempre se acumulam em volta das piruetas.

2 Conclusão

Depois de alguns meses em contato com a cultura Hip Hop, contato permeado por trocas fotográficas. As questões, tópicos e pontos observados ultrapassaram as formas de sociabilidade.

Que o hip hop é em sua essência uma forma de sociabilidade é fato. Com a sua saída

da periferia para mídia, da classe pobre para classe média, observa-se um nova sociabilidade entre adolescentes e jovens de diferentes classes por meio do break, do rap ou do grafite. Apesar de existirem momentos de sociabilidades o hip hop não consegue minimizar diferenças referentes a conceitos ligados a símbolos de status e distinção social da sociedade que acabam por se repetir em vários âmbitos. ■

Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. "Os rituais da transparência". In PEIXOTO, Nelson Brissac. *América: Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BERGER, LUCKMAN. *A construção social da realidade*.
- BORDIEU, Pierre. *sociologia*. Renato Ortiz (org.) São Paulo: Ática, 1983.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003.
- _____. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- _____. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GONÇALVES, Tânia V. *O grito e a poesia do gueto. (Rappers e movimento hip-hop no Rio de Janeiro)*. Dissertação de Mestrado. IFCS/ UFRJ, (1997).
- GUARESCHI, Pedrinho & JOVCHELOVITC, Sandra (orgs.) *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- LIPOVETSKI, Gilles. *O império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. SP: Companhia das Letras, 1989.
- MORIN, Edgar. *O Método IV. As Idéias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Portugal: Publicações Europa – América, 1991.
- ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura : notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1999.
- SIMMEL, Georg. *sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- ZWETSCH, Ramiro. "Ilhas do Rap". In *Revista Bravo*, setembro de 2002. ISSN 1414-980X.