

**HIP HOP NA COMUNIDADE FÉ EM DEUS: TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS E
MUDANÇAS CULTURAIS POR MEIO DAS ARTES**

CARLOS ROBERTO DOS SANTOS ALVES
JOSÉ LUIZ LIGIÉRO COELHO (Prof. Dr. Orientador).

Rio de Janeiro

Agosto de 2009.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Carlos Roberto dos Santos Alves

Hip Hop na comunidade Fé em Deus: transformações sociais e mudanças culturais por meio das artes.

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro
como parte dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em
Artes Cênicas

Orientador: Profº Dr. José Luiz Ligiéro
Coelho

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

Carlos Roberto dos Santos Alves

Hip Hop na comunidade Fé em Deus: transformações sociais e mudanças culturais por meio das artes

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro como parte dos
requisitos necessários à obtenção do
grau de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em

Profº Dr. José Luiz Ligiéro Coelho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Profª Drª Maria Ramos Neherer Bento
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Luiz Alberto Saenz
Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro- UFF
Rio de Janeiro
Agosto de 2009

RESUMO

ALVES, Carlos Roberto. Hip Hop na comunidade Fé em Deus: transformações sociais e mudanças culturais por meio das artes. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

A dissertação aborda o Hip Hop Carioca desenvolvido pela comunidade "Fé em Deus", na localidade da Chatuba, em Nilópolis, Baixada Fluminense. Discute os aspectos sociais e artísticos da comunidade em relação ao impacto performático criado pelos grupos de jovens da periferia.

Ao pesquisar o movimento cultural – o Hip Hop Carioca – naturalmente busca-se investigar outras linguagens, como por exemplo, a pintura (no caso, o Grafite) nas performances dos jovens da periferia (a comunidade "Fé em Deus"), que é perceptível, em suas atuações artísticas, a semelhança com as poesias e as melodias encontradas no "Rap" que, muitas vezes, na sua forma de expressão, tem um tom de protesto, o que não anula o lado lúdico, sonhador e ingênuo do jovem.

No caso dos jovens da periferia, por terem menos voz ativa, o corpo então passa a ser o seu instrumento de transformação social e percebem que, através da dança, neste caso, o "Break" funciona como um canal de comunicação entre o seu universo e o universo socialmente incluído. O ato de se expressarem artisticamente pela dança propicia aos jovens uma condição de destaque, principalmente, dentro da sua comunidade, o que os faz se sentirem valorizados e, conseqüentemente, mais seguros, mesmo ainda discriminados por parte da sociedade, têm consciência de que, como artistas, terão algumas portas abertas no caminho da inclusão.

O movimento de cultura de rua ainda não dispõe de idéias teóricas próprias, até porque, no momento ele se apropria de diversos artifícios e se utiliza de métodos que estão inclusos em alguns fatores como, por exemplo, as idéias propostas por pensadores, professores, intelectuais para a adequação ao universo cultural, onde cabe perfeitamente o movimento do Hip Hop. Isto acontece por ser o Hip Hop uma expressão de cultura de rua contemporânea

com o foco no jovem e, principalmente, executado pelo jovem, apesar de ainda existirem alguns pontos a serem acertados e outros, ainda em completo desacordo, o que provoca uma disritmia entre a ação e o pensamento dos praticantes.

Palavras-chave: Comunidade; Periferia; Performance; Cultura de rua; Hip Hop.

ABSTRACT

ALVES, Carlos Roberto. Hip Hop Carioca: social change and cultural change in peripheral communities through the body. Rio de Janeiro, 2009. Dissertation (Master of Performing Arts) - Post Graduate Program in Performing Arts, Letters and Arts Center, Federal University of Rio de Janeiro, 2009.

The dissertation deals with the Hip Hop community developed by Carioca "Faith in God" in the town of Chatuba in Nilópolis, Baixada Fluminense. Discusses the social and artistic community on the performative impact created by groups of young people from the periphery.

When searching the cultural movement - the Hip Hop Carioca - naturally try to investigate other languages, such as the painting (in the case, the graffiti) in the performance of youth on the periphery (the community "Faith in God"), which is noticeable in their artistic activities, the similarity with the poetry and the melodies found in "Rap", which often in the form of expression, has a tone of protest, which does not cancel the next play, the young dreamer and naïve.

In the case of young people on the periphery because they have less voice, the body then becomes the instrument of social transformation and realize that, through dance, in this case, the "Break" works as a communication channel between your universe universe and socially included. The act to express themselves artistically by dance offers young people a condition of emphasis, especially within his community, which makes them feel valued and, consequently, more secure, even broken by society, are aware that as artists, will open some doors in the path of inclusion.

The movement of street culture does not yet have their own theory of ideas, because, when he appropriates the various tricks and methods that are used are included in some factors, such as the ideas proposed by thinkers, teachers, intellectuals suitability for the cultural universe, where it perfectly the movement of Hip Hop. This happens to be the expression of a Hip Hop street culture contemporary with a focus on young and, especially, run by the couple, although there are still some points to be

successful and others, yet in complete disagreement, which leads to arrhythmias between the action and the thinking of practitioners.

Keywords: Community; Periferia; Performance; street culture, Hip Hop.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1

1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: O HIP HOP COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL 4

1.1 A inserção do negro no novo mundo 4

1.2 O Pós-Modernismo nas artes Periféricas 16

2 A BAIXADA COM O ESTIGMA DA VIOLÊNCIA 28

2.1 A baixada como a pequena notável 28

2.2 Aspectos geográficos de Nilópolis 29

2.3 Territorialidades urbanas 30

2.4 A Democracia não chega à Periferia ou não soube o morro? 36

2.5 A fé como salvadora ou apaziguadora 40

3 A CORPORALIDADE ATRAVÉS DA IMAGEM DO HIP HOP 44

3.1 O estado de consciência do corpo 44

3.2 O desenvolvimento de consciência corporal 46

3.3 A educação pelo movimento do corpo 49

3.4 O componente de aperfeiçoamento no Break 53

3.5 Os movimentos quebrados, num corpo de marionete 55

4 A ENCENAÇÃO E O ESPAÇO DE ATITUDE DO HIP HOP

61

4.1 A arte do encontro

61

4.2O signo como identificação

62

4.3 A desconstrução

63

4.4O universo dos signos e a representação da cultura de rua

65

4.5Os artifícios dos signos do teatro na re-presentação no Hip Hop

66

4.6 A oralidade da poesia no Rap

72

4.7 O Grafitti: a intervenção que se comunica com a cidade

76

4.8 O dialeto das ruas

79

CONSIDERAÇÕES

80

FINAIS

REFERÊNCIAS

83

BIBLIOGRÁFICAS

GLOSSÁRIO

87

ANEXO

92

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui intitulada como *Hip Hop na Comunidade Fé em Deus: Transformações Sociais e Mudanças Culturais por meio das artes*, nasceu a partir da experiência ocorrida em 2004 em que fui convidado a conhecer um evento numa comunidade da Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, no local conhecido como “Fé em Deus” na Chatuba, em Nilópolis. Os jovens desta comunidade chamavam o evento de “Movimentar os quadris, após um salto”. Esta expressão nasceu naquele local e era usada como um dialeto pelos jovens, o que me chamou atenção. Logo no início do evento as minhas dúvidas foram se esclarecendo. Percebi que o “movimentar os quadris após um salto”, termo utilizado pelos jovens, nada mais era que um movimento cultural “importado”, conhecido como Hip Hop.

Para melhor compreender este universo mudei-me para Nilópolis por um período de três meses, vivendo junto aos moradores da comunidade “Fé em Deus”. Desta maneira pude acompanhar de perto a realidade desta comunidade e desses jovens, aproximando-me e estreitando os laços com os integrantes do movimento Hip Hop da localidade. Esta pesquisa de campo tornou-se a base para a análise do meu objeto de pesquisa: o Hip Hop carioca.

O Hip Hop teve origem nos guetos nova iorquinos a partir das festas de rua criadas pelo DJ (disc-jóquei) Afrika Bambaataa em 1968, com características sociais e artísticas voltadas para a expressão dos sentimentos de revolta pela exclusão e também como uma maneira de diminuir conflitos entre jovens das gangues formadas e divididas nos guetos. A manifestação cultural, além de caráter político, também tinha como objetivo a promoção e a conscientização coletiva, o que naturalmente eleva a auto-estima dos jovens negros. Essa expressão ganhou dimensões pelo mundo, envolvendo distintas representações artísticas, como a dança “Break”, a música “Rap” e o desenho “Grafitti”.

No Brasil, no entanto, o Hip Hop chegou à década de 80 através da indústria fonográfica. A partir de então, o movimento já não mais se constituía dos três elementos básicos: a dança, a música e o desenho. Ocorreu, neste momento, o desmembramento do Dj em MC (Mestre-de-Cerimônia), ou simplesmente “o que canta”. Esta divisão ocorreu porque nos Estados Unidos

havia Mcs contratando DJs como prestadores de serviço, já não eram mais parceiros. Houve também a inclusão do último e fundamental elemento: o conhecimento.

Este último elemento significava o domínio do conhecimento sobre as origens culturais do Hip Hop, além da história da África, dos afro-brasileiros e dos afro-americanos. Assim, a missão do movimento era a de preservar a origem africana, a cultura Hip Hop e seus cinco elementos.

Constatai que em algumas comunidades cariocas este movimento artístico era utilizado como fator preponderante em ações sócio educativas, como no caso da comunidade da Rocinha, uma comunidade localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro que tem uma infra-estrutura social e de agentes performáticos bem melhor organizados que a comunidade “Fé em Deus”, na Chatuba.

Comunidades como essas, normalmente, são identificadas por órgãos públicos municipais como espaços informais em função da ausência do cumprimento de determinadas normas urbanas legais.

Os espaços periféricos e favelados são vistos, nessa proposição, como externos a Polis, ou seja, ao território reconhecido como o lugar, por excelência, de exercício de cidadania. Nessa lógica, o reconhecimento da cidadania é relativizado de acordo com a cor da pele, o nível de escolaridade, a faixa salarial e o espaço de moradia (BARBOSA, 2005:58).

Com a expansão da idéia dos espaços periféricos onde se exerce a cidadania e se produz ações culturais, a expressão “comunidade” enraizou-se. No Brasil, esta expressão é utilizada por instituições públicas, e, ou privadas ao se referirem aos moradores de favelas e subúrbios, como “micro-cosmo”, ou seja, à margem da sociedade.

Pesquisando o movimento cultural de rua – o Hip Hop – naturalmente busca-se investigar outras linguagens, como por exemplo, nas performances dos jovens da periferia (a comunidade “Fé em Deus”), é perceptível, em suas atuações artísticas, a semelhança com as poesias e melodias encontradas no Rap que, muitas vezes, na sua forma de expressão, tem um tom de protesto, o que não anula o lado lúdico, sonhador e ingênuo do jovem.

Esta pesquisa pretende aprofundar o estudo sobre a manifestação cultural do Hip Hop na periferia, no caso, a comunidade “Fé em Deus”, utilizando como ferramenta os autores: Hall (2004), que tem a preocupação em discutir amplamente a cultura em meio à globalização, identificando o momento em que as expressões culturais passam a ser de grande importância para os participantes, como mecanismos de afirmação social. O autor focaliza, a partir da diáspora negra, as principais referências sobre as atuais dimensões político-culturais.

Geertz (1989), criador de algumas concepções sobre o significado da cultura e que papel esta desempenha na vida social, esclarece seus conceitos e visão em relação ao comportamento de indivíduos e grupos.

Jameson (2006), que discute a lógica cultural no contexto do capitalismo e Schechner (2002), diretor teatral e estudioso do conceito de performance, buscou entender as muitas maneiras de se praticar a performance, seja ela artística, ritual ou cotidiana. Através das colocações dos autores acima citados pode-se chegar às respostas para as principais questões contidas nesse projeto de pesquisa, tais como:

- a) Quais são as várias tendências a partir da instalação do movimento cultural de rua entre jovens pobres na comunidade “Fé em Deus”, provenientes da música, da poesia, da dança e da pintura?
- b) Como é a re-utilização do espaço não cênico criado pelos jovens em suas performances?
- c) Como é o universo crítico, político-social dos jovens atuantes e observadores com relação à sua comunidade frente à sociedade?

Este estudo pretende ainda também fazer uma análise comparativa das performances destes jovens nos espaços não cênicos, tais como: praças públicas, quadras esportivas, escolas e mesmo nas ruas da comunidade, com o modelo cênico tradicional.

Desta forma, o presente trabalho busca entender as representações sociais e artísticas através das performances do movimento cultural de rua (o Hip Hop) na comunidade “Fé em Deus”, além de perceber como esta comunidade age e, ou, reage com a interferência dentre um dos movimentos culturais de raízes estrangeiras em relação às manifestações culturais brasileiras, como o samba, entre outras.

1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: O HIP HOP COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL

1.1 A INSERÇÃO DO NEGRO NO NOVO MUNDO

Os africanos capturados e transportados, como escravos, para as Américas, foram arrancados de suas tribos, perdendo com isso, suas identidades e vínculos familiares. Aqueles negros sofreram com a mudança de ambiente e, conseqüentemente de identidade imposta pelos colonizadores europeus quando transferidos para um novo ambiente, distante do seu cosmos. Além da dor pela separação, sofriam terríveis maus tratos, apenas eram considerados como peças de mercadoria pelos colonizadores.

A verdade é que atuação dos escravos africanos teve um duplo impacto. Por um lado os escravos, trazidos à força para trabalhar e servir, em razão do esforço pessoal e do grande contingente humano, contribuíram como mão de obra, para a economia. Por outro lado, eles trouxeram uma herança cultural linguística, estética e até mesmo filosófica, que serviu como objeto de contribuição na construção de uma nova identidade cultural, na diáspora americana.

Duvignaud em seu livro “Festas e civilizações” (1983), organiza uma metodologia para explicar as práticas ou atuações realizadas pelos colonizadores europeus com os escravos. Para tratar deste tema Duvignaud utiliza o conceito de “prática de correção” ou “regenerativa”, um conceito formulado pelo autor que coloca em evidência todas as tentativas da não aceitação, por parte dos colonizadores, da inserção social e cultural dos negros escravos no novo continente.

De modo geral, os europeus tinham os negros somente como força de trabalho. Reprimiam qualquer forma de expressão de sua cultura e impediam a reconfiguração de tribos ou aldeias africanas. Impunham aos escravos africanos a sua cultura e seu modo de vida.

Sabidamente os escravos, de modo velado, não assimilavam a cultura do colonizador, eles apenas adaptavam a cultura dele aos seus costumes. Todos os esforços neste sentido, pelas velhas instituições escravocratas, foram inúteis. Os negros não perderam a sua identidade cultural e a mantém com um

impressionante vigor até os dias atuais. Os negros escravizados souberam camuflar as suas tantas expressões culturais, religiosas e sociais pertencentes ao velho mundo¹. Como afirma Thornton ao referir-se ao sistema de relações estabelecido neste período: colonial/colonizador/colonizado (2004:189).

Dessa maneira, o processo de socialização ou re-socialização desse homem africano a uma nova cultura completamente adversa à sua, parte sempre de um desenvolvimento cognitivo reforçado por instrumentos de coação, inspirados no terror, na violência, na crueldade, na escassez de alimentos, ou seja, a dominação do mais fraco pelo mais forte.

Duvignaud expõe que “os africanos formularam na ordem colonial” uma estratégia de sobrevivência que reforçava para o colonizador, que os considerava como um povo “sem inteligência”, a sua identificação, guardando assim, os seus sistemas culturais originais. Assim, o negro se apropriou da cultura branca apenas para manter os rituais pertencentes à tradição de seus ancestrais.

Portanto, nos utilizamos do mecanismo de Duvignaud, conhecido como “linguagem perdida”, onde ele explica que, depois da escravidão, com a miséria das populações de baixa renda, existe um trabalho intenso que visa degenerar as forças sociais e culturais de modo a favorecer que elas caiam no esquecimento.

No entanto, os pioneiros dos estudos afro-brasileiros como o Professor Nina Rodrigues, o próprio Artur Ramos, entre outros, se preocuparam em obter respostas ao problema do negro no Novo Mundo, como por exemplo, a inserção de grupos provindos de várias etnias africanas. Através desses estudos, que puderam comparar as características culturais de múltiplas etnias africanas com os padrões culturais do Novo Mundo e também com as culturas do continente de origem. É sabido que o modo de vida dos negros escravos, suas expressões culturais, sua religião, influenciou algumas nações do Novo Mundo, nas expressões culturais como a religião, a organização social e a própria cultura de materiais (na forja, marcenaria, indumentária, etc.).

¹ Informação coletada no livro: *A África e os africanos na formação do mundo Atlântico-1400 à 1800*. Pierre Chaunu apud John Thornton, 2004:55 Segundo o autor a expressão “Velho Mundo” refere-se tanto ao continente europeu como ao africano.

Dentre as muitas culturas oriundas da diáspora negra, uma que nos interessa particularmente pelo seu forte impacto cultural e como uma das raízes do Hip Hop é aquela que se desenvolveu na ilha da Jamaica, que teve um número expressivo de africanos cativos, em torno de 897.000 escravos. Os recém chegados à ilha, tinham como forma de manter suas tradições, a prática de rituais como, por exemplo, a “cerimônia funerária dos Kromantis”.

A cerimônia constituía em cultuar os espíritos dos mortos, conhecidos como “duppies”, que na crença dos jamaicanos, vivem em certas árvores e que, muitas vezes, são invocados em um ritual. Esse tipo de ritual teve também forte influência de manifestações culturais trazidas da Costa do Ouro pelos escravos, as quais sobreviveram quase intactas, na Jamaica, como ação religiosa. Comunidades como, a nação Bongo e os Maroons que eram antigos quilombos, dedicavam-se à práticas religiosas chamadas de “Kumina” (parecidas com as das crenças afro-brasileiras, como o candomblé), folclórica (os sons dos escravos africanos com os seus tambores, a música popular europeia, na forma das quadrilhas e os instrumentos ingleses, como a rabeça) e, até mesmo, social.

O rico folclore da Jamaica é certamente o resultado da união de velhas tradições dos países colonizadores europeus e a forte presença dos africanos da Costa do Ouro. Expressões culturais como os contos populares, os jogos, os provérbios, as festas populares, a música e as danças foram elementos fundamentais para o surgimento do Reggae².

O Reggae não é simplesmente um estilo de música comum, ele agrega um conjunto de filosofias e pensamentos que promovem a união entre a mente e a alma. Essa harmonia envolve a alma completamente a belíssimos arranjos de melodias que energizam, pulsam e fazem vibrar os seus participantes.

Outro fator é que o rastafari, como um movimento político, religioso e filosófico possibilitou a sua integração com o reggae e juntos representam um dos mais importantes esforços humanos de reconstrução da sociedade jamaicana e de dignidade, favorecendo também o destino de uma nação.

Isto porque, como música, o Reggae seguiu um caminho tortuoso, porém, contínuo que começa quando uma das formas musicais nativas da

² Ver VIDIGAL (2006).

Jamaica, o “mento”, deixa-se contaminar pelas emissões do “Rhythm’n’Blues” americano, através das rádios (nos anos 40), e adquire uma forma nova, com um ritmo mais complexo, incorporando metais, em meio ao som dos tambores, e originando o “Ska” (nas décadas 50 e 60). O “Ska” segue seu percurso evolutivo, um estilo musical que propicia a criação da primeira banda superstar da Jamaica, os Skatalites.

A influência do “Soul Music” dos anos 60, o crescimento dos instrumentais eletrônicos, como o baixo e guitarra e a nova realidade social e política, percebida a partir de 1962, fizeram a Jamaica conhecer um dos seus piores problemas sociais, o êxodo rural. Com a migração dos jamaicanos para a capital Kingston e a conseqüente falta de trabalho, começam a surgir favelas que, como núcleos de tensão e desigualdade, serviram de caldeirão para a transformação do “Ska” em “Rock Steady”, no final dos anos 60.

A nova geração de músicos, experimentando tocar de forma diferente o “Rock Steady” e também atentos aos cânticos dos rastafari e a musicalidade dos tambores das diversas tribos africanas dos antepassados sempre enfatizando a repetição rítmica ligada ao movimento, juntamente com a pressão social nas ruas jamaicanas, possibilitaram o surgimento do Reggae que, no início, era conhecido como “Reggay”.

Bob Marley, ícone mundial do Reggae, acreditava que esse estilo musical significava “Músicas dos Reis”. Por outro lado, os músicos mais antigos consideravam o “Reggay” apenas como uma gíria comum utilizada em “Trench Town”, um gueto de Kingston e que para eles queria dizer: “coisa de rua”, “sem importância”.

A partir do estilo musical do Reggae, que representou um sistema de comunicação sonora que sempre incluiu determinadas práticas sociais, como a conscientização política dos jamaicanos ou a busca por transformação social através das ações e atitudes realizadas por eles, mostrou-se ao mundo a realidade de uma nação em estado de penúria, relegada também à sorte.

Por sua vez, o Reggae teve no seu núcleo artístico, por um lado, o resgate de elementos da tradição do ritual da “cerimônia funerária” dos ancestrais Kromantis, tais como, a dança e os instrumentos de percussão que muito contribuíram para o entrelaçamento dessas duas formas de comunicação, dando acompanhamento rítmico influenciado pela simbolização

da alma dos ancestrais na renovação da vida e do espírito de guerreiro para os jamaicanos. Ao mesmo tempo em que os jovens jamaicanos se utilizaram de antigos rituais africanos, como a “cerimônia funerária” e a do Watusi, que representava a luta ou a guerra contra animais ferozes (dança dos guerreiros) e que também ajudavam na auto-estima; por outro lado os jovens jamaicanos também inseriram novos elementos do contexto social em suas manifestações artísticas.

No caso do Reggae, mesmo com toda sua modernização e da cultura de massa dos grandes centros urbanos, era demonstrado através da música não só a tradição de um povo, mas também toda a problemática sociopolítica, como a falta de emprego para os mais jovens e a falta de moradias apropriadas para todos, onde o cotidiano estava presente nas letras de manifesto do Reggae, apresentadas muitas vezes, como uma forma de lamento.

Através do Reggae gerações mais novas de jamaicanos vem adquirindo conhecimento sobre a sua realidade, tanto social como política e fazendo com que a música tenha um papel importante na comunidade jamaicana, favorecendo assim, várias conexões com outras formas expressivas de cultura, sejam elas estéticas performáticas ou puramente funcionais.

A musicalidade jamaicana ganhou importância internacional pela capacidade de influenciar artistas e outros músicos ao redor do mundo, deixando as periferias do país e penetrando em outras sociedades, indo muito além das suas próprias fronteiras. O Reggae, sendo uma manifestação cultural de cunho social e político, forneceu elementos para formação de outra manifestação cultural – o Hip Hop. A musicalidade dos tambores no Reggae influenciou diretamente essa nova expressão artística a partir da abordagem de assuntos sobre a violência, as drogas presentes nos bairros de periferia de Kingston, entre outros fatores. As canções da manifestação cultural de rua (o Hip-Hop) tinham no seu aspecto o formato “chamado-e-resposta”, base de todos os estilos de música negra ³, como o “Soul”, “Jazz” e o “Rhythm’n’Blues”.

Entretanto, no Brasil em décadas passadas, as danças africanas eram consideradas como profanas, por conter, em grande parte, forte presença

³ Em Kingston ou Spanish Town o som que mais agradava no final dos anos 50 era o Rhythm & Blues americano, que reverberava nas ruas através dos Sound-Systems, então um simples toca-discos ligado a uma ou duas caixas de som, mas que tinha potencia suficiente para colocar todos para dançar. Ver REVISTA REGGAE E RAPNEWS (2007)

social e cultural africana, entre as quais, destacam-se: o coco, o lundu, o samba de matuto, o maracatu, o frevo, a umbigada, entre outras.

Gostaria de chamar atenção para o batuque apenas como aspecto de informação e comparação com o Hip Hop. O batuque era realizado, normalmente, aos domingos, nos dias santos ou em festas religiosas. Os negros alforriados e também os escravos ainda existentes, se deslocavam das fazendas ou de seus locais de trabalho na cidade e se apropriavam dos espaços públicos, ruas centrais, praças, chafariz e etc., realizando um grande festejo: o batuque, um reencontro que “possibilitava a confraternização de seus companheiros africanos de diversas etnias, se divertindo e compartilhando os costumes e as manifestações culturais” (Mattos, 2008:165).

Muitos proprietários incentivavam esse encontro com o intuito de abrandar o grande descontentamento que existia entre os libertos e os poucos escravos que não podiam manifestar as suas tradições culturais e encontrar os seus familiares, apaziguando assim, as graves rebeliões.

Na realidade, essa oportunidade dada aos escravos e aos libertos pelos seus tutores era uma maneira de acabar com as tensões criadas pelo sistema escravista. Algumas autoridades públicas viam apenas um bando de negros fazendo tumulto, que incomodava o restante da sociedade não favorável às suas manifestações.

Por outro lado, os africanos e seus descendentes afro-brasileiros tinham a oportunidade, através do calendário das festas religiosas, como o Natal, a Quaresma e a Semana Santa, de realizar e praticar as suas manifestações religiosas e culturais, como os rituais dos ancestrais, o batuque, as danças e a capoeira.

O batuque era uma manifestação cultural marcada pela música e por movimentos de dança. Os dançarinos, tanto homens quanto mulheres, ficavam em círculo, cantando músicas em suas línguas e acompanhando com o bater das palmas.

Frigiéro (2003) expõe em seu artigo “Artes Negras: Uma perspectiva afrocêntrica” determinados aspectos da cultura africana presentes na cultura dos jovens negros norte-americanos. O autor denuncia características perceptíveis entre as duas culturas, como o estilo nas artes visuais, o andar, o comportamento social dos jovens negros africanos e dos afro-americanos. Ele

argumenta que as artes negras têm no seu comparativo, o que ele denomina como “caráter multidimensional e participativo”. Um exemplo básico é a capoeira da Angola. Frigiéro explica que a capoeira tradicional, no caso, a de Angola, usa simultaneamente expressões artísticas e esportivas distintas como a luta, a dança, a música, o canto, o jogo, o teatro e o ritual.

Aproveitando a argumentação do autor, utilizo as referências fornecidas acima para comparar com as performances afro-brasileiras e afro-americanas, no caso, o movimento cultural de rua – o Hip Hop.

O Hip Hop como manifestação cultural criada na periferia dos Estados Unidos fortaleceu os jovens negros na busca pelo conhecimento através da tradição dos seus ancestrais, sejam eles de existência comprovada ou frutos de um imaginário. Da mesma maneira em que seus ancestrais se expressavam através da dança nos rituais religiosos, como os dos Kromantis, presentes na musicalidade dos jamaicanos ou no batuque, a manifestação cultural de rua tem sua semelhança com todas as manifestações mencionadas acima, seja na utilização do corpo como linguagem de comunicação social ou cultural, tendo a roda (círculo) como local de apresentação da dança, seja na apropriação dos espaços públicos para a realização de suas performances.

Os quatro elementos que fortaleceram e constituem a manifestação cultural de rua – o Hip Hop - foram: o “Dj”, o “Grafite”, o “Break” e o “Mc”.

Dj – abreviatura de “Disc Jockey”; em português, disc-jóquei. Sua função é instrumentista do Hip Hop, é quem manipula os instrumentos eletrônicos e faz o acompanhamento dos Mcs, tem como principal ferramenta o toca-discos; usa também as “pick-ups”, que é o mesmo que toca-discos, porém possibilita mixar as músicas.

Mc – abreviatura de “Master of Ceremony”; em português, mestre de cerimônia. Sua função é a de cronista ou poeta da periferia, aquele que relata a realidade dos guetos. É também o cantor do rap, responsável pela rima que pode ser improvisada ou composta.

Break – É a dança do Hip Hop, significa “quebrar”. É a expressão corporal que tem como característica principal nos gestos “quebrados”, como por exemplo, o

“parafuso” que consiste em que o dançarino (b-boy) dê pequenas rotações com o corpo, apoiado com as mãos no chão e os pés voltados para o ar, lembrando algo como as hélices do helicóptero. Os participantes ou dançarinos são conhecidos como: b-boy e b-girl.

Graffiti – Corresponde às artes visuais no Hip Hop. Através dos desenhos, feitos com “spray”, o graffiti busca expressar a revolta, a discriminação, a exclusão social e a falta de reconhecimento. Nos muros ou painéis das cidades, os grafiteiros reproduzem imagens do cotidiano periférico. Para muitos o grafiteiro é apenas um pixador que se interessa somente pela diversão e pela fama dentro da sua tribo ou grupo. Um pensamento preconceituoso, pois, o grafiteiro também pode ser um cronista urbano, como tantos outros artistas de reconhecimento, que expõem seus trabalhos em galerias de arte ou museus.

No Hip Hop também foi inserido o quinto elemento: o conhecimento. Através do quinto elemento, os participantes buscavam a transformação da maneira de pensar, a conscientização, o que eles acreditam ser capaz de auxiliar na promoção da cidadania e, conseqüentemente, na elevação da auto-estima dos jovens de periferias, socialmente excluídos.

Somado aos elementos acima mencionados, a manifestação de rua – o Hip Hop – tinha como objetivo o projeto de renovar, unindo entretenimento com a força de expressão cultural tipicamente urbana. Este movimento artístico estava à margem das artes elitizadas e tradicionais da época.

Com base nas interrogativas apresentadas na introdução e visando enriquecer a pesquisa, me focalizo nas argumentações de Hall, onde ele constrói questões sobre os aspectos presentes na cultura popular negra.

O ensaio *Que ‘Negro’ é esse na cultura negra?* de Hall (2003), afirma que a cultura negra tem momentos conjunturais, porque ela possui sua especificidade histórica e sua semelhança nas continuidades com outros momentos, como a combinação por estratégias das políticas culturais e sociais ou na intervenção da própria cultura popular.

O movimento cultural de rua – Hip Hop – sendo um elemento de expressão pertencente à cultura negra, por suas formas e estilos recriados, completa indagação de Hall. O ensaio do autor trabalha com pontos que expõem as fases da cultura, desde os modelos europeus – a alta cultura

(Europa como centro universal da cultura) ao surgimento dos EUA como potência mundial e centro de produção, circulação global de cultura, momento em que Hall aponta para a “descolonização do Terceiro Mundo”. O seu entendimento enfoca que a descolonização do Terceiro Mundo está marcada pela sensibilidade ao impacto dos direitos civis e pelas lutas de classes, principalmente, no que se refere à população negra.

Fatores como esses também estão embutidos no movimento cultural de rua (Hip Hop), no qual não se pode negar que, tanto os direitos civis como as lutas de classes, tiveram as suas ações na própria América (Estados Unidos) e que depois, tiveram os seus deslocamentos para outros territórios.

Com isso, o ensaio centraliza as suas narrativas no conceito de pós-moderno, analisando e detectando nas formas culturais contemporâneas um fenômeno em que os antigos centros (a elite cultural) e as periferias estão em convívio, mas sob a relação de atrito, de estranhamento cultural. Hall explica que:

[...] Mesmo que o pós-modernismo não seja uma nova era cultural, mas somente o modernismo nas ruas e das ruas, isso, em si, representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular, ou seja, rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas, locais, descentramento de antigas hierarquias. [...] Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e, causa mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se, dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular. (2003:337)

Como objeto de contestação, o Hip Hop saiu do período em que foi considerado como um movimento “subversivo”, e através de seus principais elementos como o corpo, os muros da cidade, as vozes dos rappers ou os toca-discos, foi destruindo as muralhas e barreiras sociais e culturais em favor da diversão e do reconhecimento da necessidade de inclusão de minorias, basicamente dos pobres, negros ou dos moradores das grandes periferias. Hoje, o movimento cultural de rua já se enquadra a um modelo cada vez mais aceitável para a cultura popular contemporânea e consumista branca norte-americana.

Hall expõe em seu livro “*A identidade cultural na pós-modernidade*” (2004) argumentos sobre a questão das velhas identidades do mundo social,

caracterizadas por um sujeito unificado e que agora se diluem na fragmentação do indivíduo na sociedade moderna. Seguindo esta lógica, o movimento cultural de rua surge como uma expressão que busca resgatar uma unidade cultural entre negros através da arte.

Hall, em seu trabalho, explica que a “crise de identidade” favoreceu o deslocamento das estruturas e dos processos centrais das sociedades modernas, ocasionando mudanças no painel de referências para os indivíduos que estavam acostumados a certa estabilidade no mundo social. O autor propõe então uma leitura mais detalhada dos seus argumentos para que se possa melhor compreender a questão da identidade cultural na modernidade tardia e os fatores que conduziram a essa “crise de identidade”.

O autor apresenta questões como: o que se pretende dizer com “crise de identidades”? Que acontecimentos atuais ocorridos nas sociedades modernas precipitaram essa crise? Que forma toma? Quais são/foram suas conseqüências reais? Assim, o desenvolvimento dessas questões por Hall, de certa maneira, está relacionado não só à noção de identidades culturais, como também ao que o autor denomina como “pertencimento” (culturas distintas que encarnam conceitos carregados de associações, tradições e memórias históricas) focalizadas, em âmbito nacional, nos aspectos das culturas étnicas, raciais, lingüísticas e religiosas.

Pontuando mais as concepções do autor, no que se refere à questão da identidade, ele explica que o sujeito do Iluminismo tinha com foco a preocupação com pessoa humana, como um indivíduo centrado, unificado ou dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação.

Hall explica que: “O centro baseia-se num núcleo interior, que surgia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo, essencialmente, o mesmo, ou seja, idêntico ou contínuo a ele, ao longo da existência do indivíduo” (2004:9). Dessa forma, o centro se tornava parte essencial do “eu” para o reconhecimento da identidade de uma pessoa.

Por outro lado, o sujeito sociológico, que surge posteriormente, reflete a complexidade do mundo moderno, através da relação que ele estabelece com outros sujeitos em seu entorno, intercambiando valores, sentidos e símbolos, entendidos como “cultura” do mundo ao qual ele pertence. Assim, a concepção

do sujeito sociológico que Hall formula sobre a identidade tem na sua base a interação entre o sujeito e a sociedade.

Segundo Hall, o sujeito sociológico não possui no seu núcleo interior, o “eu real”, que unifica as suas diversas identidades; nós o entendemos como o ser humano que tem a capacidade de formar e de modificar a realidade em um diálogo permanente com as formas culturais que lhes são exteriores. Hall afirma:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do “eu real” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu. (2004:13)

Logo, não aparecendo um sujeito com uma formação de identidade, completamente coerente ou unificada, torna-se inevitável a busca por uma organização dessa identidade; até porque, na medida em que os sistemas simbólicos e de representação cultural vão se desenvolvendo, defronta-se com uma abundância irregular de identidades possíveis, possibilitando assim, a identificação com cada uma delas. Seria por exemplo, a nossa identificação com o movimento cultural do Hip Hop, que desde o seu surgimento nos guetos de New York quis se afirmar através de protestos culturais e sociais. O autor ainda define que: “A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior”, do mundo pessoal e do mundo público” (HALL, 2004:11).

Assim, quando se faz o preenchimento dos espaços interiores e exteriores, o diálogo do mundo pessoal com o mundo público produz fatos ou processos nos quais os sujeitos criam laços de pertencimento e fortalecimento de uma identidade. Este processo está presente nas tentativas apresentadas pelos participantes do movimento cultural do Hip Hop, através de ações coletivas ou individuais que têm por objetivo expor suas idéias, seus ideais e valores, ao mesmo tempo em que contribui para um ajuste dos sentimentos e da compreensão dos lugares reais que eles ocupam no mundo social e cultural.

Quando abordo a questão da identidade é porque acredito que ela seja o ponto central que impulsiona o Hip Hop, pois ele surge justamente da necessidade de afirmação de uma identidade, seja ela em relação a si mesmo, em relação à comunidade ou grupo no qual está inserido e, numa instância mais ampla, em relação à sociedade, numa busca pelo que Hall denominou “pertencimento”.

Desta forma, o sujeito pós-moderno, fruto de uma fragmentação da identidade transforma-se em um sujeito móvel, flexível, capaz de transformar e dialogar com essas diversas identidades, o que fica latente no Hip Hop através do Rap e de outros elementos pertencentes a essa expressão cultural que denunciam a dura realidade dos jovens das periferias e das favelas. Ao mesmo tempo, o Rap traz em sua declamação o “gingado” próprio da forma como ele se relaciona com a realidade brutal das periferias. O Hip Hop permite que, algumas vezes, esses jovens se libertem de tal realidade e sigam pelo caminho musical, transformando-se em militantes contra a violência presente nas periferias e ou favelas. Dando agora ao sujeito pós-moderno, não mais uma definição somente biológica, mas também histórica, como um sujeito que produz transformações, que atua como um agente social.

Para um maior aprofundamento e compreensão do contexto gerador do conceito de pós-modernismo e auxílio na discussão daquilo que se convencionou chamar por alguns teóricos de “nova ordem mundial”, utilizamos o trabalho de Jameson intitulado: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2006), que tem como objetivo mapear esse novo paradigma da cultura contemporânea, que estabelece uma nova lógica de organização da sociedade.

Jameson parte das formulações de Ernest Mandel, encontradas no texto “O capitalismo tardio” em que Mandel expõe os rumos da “globalização” (no passado conhecida como terceiro estágio ou “sistema”), como uma meta do capitalismo multinacional que registrava a apoteose do sistema capitalista e da expansão global. Entretanto, o trabalho de Jameson foi desenvolvido pela ótica da cultura, através dos argumentos que permitam comentar e analisar a cultura não somente como uma expansão autônoma da própria organização social, mas também para localizá-la nesse novo sistema, identificando a raiz dos problemas gerados pelo próprio capitalismo. Os exemplos fornecidos através

das análises do autor englobam críticas a textos que abordavam a alta cultura (cultura de elite) e a baixa cultura (cultura popular), bem como o modelo social que emerge como uma reação a esse sistema, baseado numa ideologia socialista, presente nessa mesma época.

O entendimento dos processos que conduziram às transformações sociais, políticas e econômicas no seio da sociedade contemporânea permite que o leitor possa melhor compreender os aspectos que compõem a cena cultural contemporânea, a partir das reflexões de Jameson.

Com apoio nos apontamentos que o autor levanta sobre a lógica dos novos paradigmas culturais pretendo, a partir de suas reflexões, estabelecer relações com o movimento da cultura de rua ou movimento cultural do Hip-Hop, como base deste estudo visando obter a formulação no campo teórico a respeito das condições sociais, políticas e econômicas que inspiraram o surgimento deste movimento.

1.2 O PÓS-MODERNISMO NAS ARTES PERIFÉRICAS

Jameson, ao analisar a cultura, tem previsões negativas, até mesmo o extermínio por completo de alguns pensamentos e ações, cujas origens remetem ao fim dos anos 50 e começo dos anos 60. O autor afirma que:

[...] a respeito do futuro da cultura foi substituída por decretos pontuando o fim disto ou daquilo, por exemplo, a ideologia, a arte e as lutas de diferentes classes sociais, que foram pressupostos determinantes para o surgimento por completo da crise mundial (2006:27)

Este momento histórico veio a ser conhecido como pós-modernismo, um período de transição marcado por relações de tensão e conflito como, por exemplo, a tão discutida questão sobre o erudito e o popular. Esta discussão inicia-se com o movimento modernista, que propõe repensar os cânones de

pensamento, entre eles o estético, diante de um evidente desgaste ideológico dos padrões de pensamento até então vigentes.

Esta ruptura entre o erudito e o popular deve ser vista não apenas pelo viés cultural, mas como fruto de um pensamento típico de uma sociedade que tem relegado os movimentos “populares” ao segundo plano. Conforme Jameson, uma nova ordem se estabeleceu a partir da “sociedade pós-industrial”, que as teorias pós-modernistas definiram como “sociedade do consumo” ou “sociedade das mídias” que teve como marca, a partir do fortalecimento da produção industrial e das disparidades que surgiram a partir da divisão de classes e da relação patrão / empregado, a consolidação de movimentos operários e as lutas de classes, características de uma sociedade burguesa. Jameson completa essa idéia ao afirmar que

a tradição marxista tem resistido com veemência a essas formulações [...] que qualquer ponto revisto a respeito do pós-modernismo na cultura é, ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias. (2006:29)

Aproveitando as diversas características ideológicas expostas através das artes do pós-modernismo e na contemporaneidade, observa-se como características importantes, um descaso, uma negação ou omissão em relação à miséria e sofrimento humano, principalmente das classes subalternas, alijadas do mundo da arte no que tange a sua temática. Esse descaso atinge tanto artistas quanto intelectuais. Estes aspectos quase ou nunca eram tratados pelos artistas, ausentando as questões sociais de suas obras, como se os problemas sociais tais como a fome e o desemprego não existissem, frutos do próprio capitalismo selvagem, o mesmo que criou um abismo entre brancos e negros, ainda que pertencentes à mesma classe social. Jameson afirma que:

[...] a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, miséria, pobreza, morte e terror. (2006:31)

Mesmo os Estados Unidos exercendo a supremacia sobre os demais países, não conseguiu controlar, dentro do seu próprio território, a implantação de um novo sistema, o pós-industrial, porque ao mesmo tempo em que o novo sistema tenta se instalar, oferecendo novos meios de trabalho, bem-estar social e melhores moradias, poucos foram os que conseguiram obter tais benefícios. E, neste contexto os negros americanos não estavam incluídos; eram renegados a moradias em periferias e subempregos com baixos salários. A discriminação racial tinha funcionalidade específica no sentido de proporcionar potencialidades de ganhos materiais e muitas vezes simbólicos para os brancos norte-americanos.

Na década de 60, ocorreram mudanças expressivas em relação aos negros norte-americanos, talvez o estopim tenha sido a prisão de uma mulher negra, Rosa Parks, que se recusou a sentar na parte traseira de um coletivo. Ela, uma senhora de meia idade, depois de um dia de trabalho cansativo, rebelou-se contra as leis do estado do Alabama, ao escolher um assento na parte dianteira do ônibus reservada aos brancos. Diversas ondas de violência aconteceram após esse fato. A partir de então, comunidades negras se posicionaram e exigiram mais empregos e melhores condições de vida. Em meio ao movimento, um rapaz conseguiu se destacar e expressar suas idéias socialistas, lutando contra uma facção, a “KKK”, que tinha como lema: “a limpeza das impurezas norte-americanas e tornar a nação americana o exemplo para os outros países”. O jovem pastor e líder Martin Luther King, pacifista e socialista, revoltado com as várias mortes ocorridas no Sul dos Estados Unidos, profere, em 10 de novembro de 1964, na Carolina do Sul, um discurso transmitido pelas televisões americanas, em que expressava toda sua revolta com uma frase que ficou para a história;

Civilização e violência são conceitos antiéticos. O homem precisa desenvolver para todos os conflitos humanos um método que rejeite a vingança, a agressão e a retaliação, pois somos todos livres, livres para amar, livre para irmos onde desejarmos... O alicerce de tal método é o amor...⁴

⁴ Parte do discurso pronunciado por Martin Luther King na Carolina do Sul-USA. Ver REVISTA CULTURAL VOZES (1999).

A partir desse momento histórico, deu-se início a um novo ciclo. Leis começaram a ser mudadas e negros passaram a ter voz ativa em algumas decisões a respeito do seu próprio bem-estar, passaram a participar da vida econômica e de outros meios do seu país, fato que remete à imagem que Jameson aponta na obra “Um par de botas”, de Vincent Van Gogh, na qual na interpretação do autor, o artista reconstrói o mundo, objeto da miséria, da labuta rudimentar, “um mundo reduzido ao seu estado mais brutal e ameaçado”, fazendo-nos recordar o período dos vários lavradores, camponeses americanos e brasileiros que saíram do campo para as grandes cidades em busca de trabalho, período compreendido nos anos 40 e 50.

Entretanto, o movimento cultural do Hip-Hop sempre foi um gênero musical incompreendido por muitas pessoas, associado ao estilo ostensivo dos cantores de Rap americanos, que têm como costume se exibirem, com correntes de ouro, em seus carrões ou mesmo com músicas depreciativas em relação às mulheres americanas. O que muitos não sabem é que o movimento cultural do Hip-Hop tem suas raízes engendradas em uma forte ideologia de emancipação dos negros e de redução da desigualdade social gerada pelo preconceito racial.

A cultura de rua foi criada nos Estados Unidos por jovens negros urbanos, que fundiram as tradições musicais do velho e do novo mundo africano, além de estilos retóricos e das novas tecnologias e estilos musicais pós-modernos, os “spirituals”, “blues”, “jazz” e o “Reggae”. Os objetivos básicos da cultura de rua (o Hip Hop) se desdobram em três pontos:

- Criar uma agradável diversão e uma arte séria para os rituais dos jovens negros e brancos das periferias;
- Criar novas maneiras de escapar da miséria social;
- Buscar novas respostas para as questões de sobrevivência em mundos tão díspares, o mundo regido pelo sentimento e o mundo regido pelo mercado voraz.

Os critérios adotados pela filosofia da cultura de rua ajudaram a promover e expressar essas vozes periféricas tanto nos Estados Unidos como nas demais periferias do mundo, inclusive no Brasil. Vozes de jovens que falam da sexualidade, da violência, da linguagem, da política, entre outros problemas sociais e econômicos.

De acordo com Brandão que pesquisou a “face da pobreza” no Brasil (década de 70 e 80), ela teve seu crescimento entre jovens com ensino incompleto ou mesmo sem qualquer conhecimento educacional. Harvey afirma que:

Estudos apontam a existência de uma nova pobreza a partir de fins do século XX também, porque não se houve investimento no sentido de uma definição sistemática e mensurável para acabar com os níveis de pobreza, seja “nova”, ou seja, “antiga”, sem qualquer tipo de projeto estatísticos, social e ocupacional. Ela se instalou a partir do processo de reestruturação capitalista.⁵ (apud BRANDÃO, 2004:33)

O conceito de reestruturação produtiva do capitalismo apresentado por Brandão pode ser compreendido como uma modificação na lógica de operação dos meios capitalistas de acumulação no mercado financeiro, na concentração de renda que, por sua vez, passa a se apoiar na flexibilidade dos processos de trabalho, do mercado de trabalho, dos produtos e dos padrões de consumo.

No final da década de 90, com o surgimento de novos setores de produção ou de novos mercados de trabalho, houve uma busca por pessoas melhor qualificadas para o desenvolvimento de determinadas tarefas. Com isso, inevitavelmente ocorreu uma redução de alguns postos de trabalho; até porque, o empregador não tinha o costume de empregar funcionários com prévio conhecimento em algumas ocupações funcionais devido à escassez de pessoas qualificadas, principalmente nas áreas tecnológicas. O que fazia com que o fantasma do desemprego rondasse a maioria dos trabalhadores com menos qualificação e, logicamente os pobres eram sempre os mais afetados. O crescimento da pobreza era observado tanto nos Estado Unidos como nos países menos desenvolvidos.

⁵ O economista Josiah Harvey acreditava que a reestruturação capitalista caracterizava-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional.

Segundo Brandão, o mundo em breve “estaria assistindo a expansão da exclusão social em grande escala planetária” (2004:55). Quando se faz essa afirmativa não necessariamente se compreende o que seria essa exclusão social ou como nós a compreendemos. Simplificando a declaração do pesquisador, subentende-se que a exclusão social é sempre multidimensional, pois indica o impedimento de algumas pessoas, com menor nível educacional e ou de elevado grau de pobreza, ao acesso a determinados bens, serviços e direitos, o que inevitavelmente amplia a desigualdade entre as classes nos aspectos econômico, político, cultural, étnico e de gênero.

Brandão classifica como fundamentais estes vários aspectos mencionados e sobre os quais se apoiará a relação entre a exclusão e o acesso do cidadão ao mercado de trabalho. Observa-se que tais aspectos têm grande influência ou semelhança com o movimento de cultura de rua, pois normalmente os jovens, social e economicamente menos favorecidos, quase sempre residem em locais distantes de centros urbanos, subúrbios ou periferias. Assim, os meios de apropriação mencionados pelo pesquisador são de um modo ou de outro, re-trabalhados como fatores sociais pelos jovens dessas comunidades, como forma de conscientização, atitude e, sobretudo, de inclusão no mercado de trabalho. Jameson completa o pensamento afirmando que:

[...] Hoje todos são, se não organizados, pelo menos organizáveis: e a categoria ideológica que está lentamente vindo a ocupar a posição de mascaramento dos resultados dessa organização é o conceito de “grupo”, o que é bem diferenciado, no inconsciente político, do conceito de “classe”, por um lado, e também de “status”, por outro. (2006:325)

A partir da criação de formas coletivas universais ou abstratas e, através das muitas associações de jovens das periferias, que promovem em seus ambientes a conscientização político-social, compreende-se o pensamento histórico e social, citado por Jameson e percebe-se, então, que a definição do autor aponta os excluídos como “pessoas marginalizadas”. Como forma de indagação presente nesse estudo, transcrevo as palavras de um jovem componente do movimento da cultura de rua, identificado aqui como “B”, em que afirma que:

A violência é uma mola que vai e vem. Se há quem se incomode com nosso jeito de ser, agir e vestir, a face burguesa da sociedade também nos incomoda. Incomoda-nos com seu jeito omisso de olhar para a periferia, evitando-nos como se não existíssemos. Acontece que somos frutos do seu sistema de vida: “o capitalismo selvagem”, que põe água na boca com sua boa imagem, mas se esconde atrás de soldadinhos de chumbo. Somos gente e não toleramos violência. Quando necessário, a usamos com inteligência. Pois foi o sistema que nos ensinou a ser violentos. Não somos nós que trazemos para o Brasil armas e munição contrabandeada; não somos nós que fazemos campanhas contra as drogas, e alguns mauricinhos e patricinhas viajam para a Europa, no seu retorno trazem pílulas, muitas pílulas para determinadas festa que tem duração de 24 horas. Não são de nossas comunidades que saem os governantes da nação.

Através do movimento de cultura de rua, esses jovens podem ser identificados, dentro do conceito de Jameson, como grupos e não como classes ou, então, no conceito de “pertencimento”, como define Hall.

Dessa forma, esses termos, para alguns jovens de comunidade têm um tom pejorativo, não sendo muito bem aceitos. Muitas vezes, tudo o que esses jovens querem é, através do movimento, conscientizar e mesmo reparar as atrocidades a que foram submetidos, pela escravidão, os seus ancestrais africanos. Nesse sentido, o Hip-Hop é o primeiro movimento internacional de reparação aos afro- descendentes no Brasil moderno, constituídos jovens pertencentes às periferias.

De acordo com o antropólogo Geertz, que desenvolveu seus argumentos sobre a cultura através do viés da organização social, da economia, da história comparativa e da ecologia cultural, em seu livro “*A Interpretação das Culturas*” (1989), o autor elabora um tratado de teoria cultural, que vai sendo formulado como um painel de análises concretas. O tratado traz em seu corpo analítico aspectos de estudos empíricos. O pesquisador preocupou-se em manter uma visão autônoma de cada um dos seus estudos, argumentando como deve ser a cultura, ou melhor, qual papel ela deverá desempenhar na sociedade.

A partir de suas análises, Geertz cria uma forma densa de descrição da vida social, definida por ele como “teoria interpretativa da cultura”. Cria um padrão analítico e de definição que lhe permitem o aprofundamento antropológico e, conseqüentemente amplo, dos conceitos culturais. Em contrapartida, os conceitos científicos se preocupam em restringir, em limitar,

em reter, porém de maneira a assegurar a importância contínua do conceito cultura, ao invés de enfraquecê-la. Geertz completa o pensamento concluindo que a análise da cultura é incompleta e, quanto mais profunda, menos completa, além da interpretação se dar de várias maneiras e sob diferentes focos.

O antropólogo define em suas análises concretas o conceito cultura como a origem dos sistemas de significados e que estão interligados como uma teia. Para o autor essa teia não se caracteriza como uma ciência experimental, mas sim interpretativa, ou seja, uma busca pelo entendimento, justificando assim as suas formulações de representação social.

Geertz, então, enumera a sua teoria interpretativa, de modo que a comunicação possibilite a construção de teias de entendimento:

- A comunicação com alguém em particular;
- A transmissão de uma mensagem;
- A formulação de um código socialmente estabelecido.

Partindo da análise sugerida por Geertz sobre a teoria interpretativa e de como os procedimentos de comunicação criado pelo antropólogo através de sua formulação sobre as teias de entendimento interagem, constata-se que essa mesma teoria funciona tão somente como referência experimental ou observacional para o movimento cultural de rua. Isto porque o significado que essas ações sociais desenvolvidas por esses jovens/performers adquirem, sejam elas experimentais ou de observação, já que aos poucos, esses jovens adquirem a capacidade de analisar os seus próprios problemas sociais e toda a problemática das vivências cotidianas de suas comunidade, proporcionarão a criação de projetos de bem-estar social e educacional para todos da comunidade, além da aquisição de conhecimento pelos jovens de como interagir com uma sociedade que não os vê com bons olhos, principalmente sob o olhar excludente que denigre o Rap (“Rhythm and Poetry” – ritmo e poesia), que na realidade e em seu próprio significado, guarda o sentido de ser uma música das ruas e para as ruas, onde a principal temática está ligada às reais situações sociais contemporâneas.

Por um viés lógico, Geertz afirma que a sua dupla tarefa é descobrir estruturas conceituais, a partir das quais define os atos sobre a vida social, construindo um sistema de análise e em seus termos ele destaca a cultura como definidora do comportamento humano.

Ao tentar aproximar o sistema de análise do comportamento humano ou de elementos da teoria interpretativa de Geertz, como “a formulação de um código socialmente estabelecido”, estabelecendo a comparação da cultura e da ação humana como algo que já estava pré-estabelecido e que agora sofre transformações, ou seja, torna-se performático, dentro da proposta de através da formulação de códigos interpretativos pode-se, então, analisar a cultura e o comportamento humano, baseado nos estudos de Schechner, onde ao expor seus argumentos sobre performance ele as classifica em oito situações:

- a) Na vida diária, socializando-se, apenas vivendo;
- b) Nas artes;
- c) Nos esportes e outros entretenimentos populares;
- d) Nos negócios;
- e) Na tecnologia;
- f) No sexo;
- g) Nos rituais Sagrados e Seculares;
- h) Nas brincadeiras.

Analisando os dois autores, conclui-se que, tanto Geertz quanto Schechner trabalham seus argumentos sobre cultura e performance, respectivamente, estabelecendo um parâmetro em seus estudos. Geertz cria a sua teoria interpretativa através de teias de entendimento, com ramificações na compreensão da formulação de códigos estabelecidos; enquanto Schechner articula a com diversas situações ritualísticas ou do cotidiano. Situações que podem estar inseridas na teoria interpretativa de Geertz.

Schechner afirma que não há como separar arte e ritual, isto porque, em muitas culturas, tanto a arte quanto o ritual interagem entre si e, muitas vezes, elas se mesclam; ocasionando a performance participativa (o autor deseja esclarecer que neste tipo de performance o participante consegue obter uma comunicação ou se relacionar com o público e, nesta categoria, as

performances em grande parte, não estão ligadas ou não se desenvolveram com critérios de representação, mas sim com intuítos festivos ou recreativos). O autor cita um exemplo afirmando que na Grécia Antiga, os grandes festivais de teatro eram rituais, arte, competição e que podiam ser vistos ou comparados como performances esportivas ou como entretenimento popular.

Os jovens/performers do movimento cultural de rua sabem muito bem se posicionar em relação à afirmativa de Schechner, pois não separam a sua expressão ou sua manifestação artística do ritual. Pelo contrário, cada vez mais eles conseguem unir elementos da antiga tradição dos seus ancestrais africanos, como a dança, o canto, assim como todo o gestual, que eles reelaboram em seus corpos através do Hip Hop.

Sob o olhar da pesquisadora Gimblet, em sua reflexão sobre a performance, ela afirma que “performar é agir, exercer um determinado comportamento e mostrar-se”, (apud SCHECHNER, 2002:41). Schechner completa a sua teoria com a da estudiosa afirmando que: “Qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e, sendo analisadas em termos de ação, comportamento, exibição” (idem, ibidem). O autor cita um outro exemplo, em que analisa a forma como os mapas são construídos, como verdadeiras performances:

Nos mapas mundiais mais comuns, países são separados por linhas e cores, cidades são círculos, rios aparecem como pequenos riscos sobre a terra, oceanos são vastas áreas azuis, tudo está nomeado a existir no mapa e, ao mesmo tempo, a ter certo status, porém, a terra real não se parece nada com suas representações mapeadas, nem mesmo com o globo. (2002:48)

Schechner vai adiante afirmando que:

[...] os mapas performam uma interpretação muito particular de como o mundo deveria ser, que o mapa é apenas uma projeção, um jeito particular de representar a esfera numa superfície plana. No mapa as nações não se sobrepõem e nem dividem espaço. (2002:48)

Schechner esclarece que estes mapas tiveram uma recombinação de comportamentos já conhecidos, ou seja, os signos contidos nos mapas foram decodificados por alguém que possui conhecimento suficiente para tal. Para a decodificação desses mapas foi utilizada a restauração de diversas

informações conquistadas a fim de expor, de maneira clara, os muitos significados existentes, não somente no objeto apreciado, mas no sentido de facilitar uma comunicação mais objetiva àqueles com menos facilidade de compreensão, o que proporcionou uma melhor apreciação.

Schechner considera que, na verdade, o que aconteceu foi uma restauração de comportamento, ou seja, a partir de pequenos fragmentos históricos ou sociais (por exemplo, no caso dos diversos signos contidos nos mapas), eles puderam ser reorganizados ou reconstruídos e, muitas vezes, coletados através dos hábitos, dos rituais ou das rotinas da vida cotidiana de uma comunidade. Schechner também explicita muitas maneiras de entender a performance e que tal conceito possibilita um melhor exame de ações, eventos ou comportamentos, transformando-os em ferramentas que podem estar num patamar mais delimitado dentro das convenções, das tradições e dos rituais.

Os conceitos de Schechner podem perfeitamente ser comparados com os do pesquisador Vianna que explana o seu estudo sobre a cultura de rua através do precedente do Hip-Hop, no livro intitulado: *O mundo Funk carioca* (1988) onde desvenda o Funk carioca não apenas mapeando a sua origem, mas também revelando a sua geografia.

Para um melhor entendimento sobre a origem dessa expressão cultural no cenário carioca, Vianna destaca em seu estudo que as características do Funk no Rio de Janeiro existem a partir da tradição da música negra americana e africana e que não era devidamente respeitado pelas elites ou pelos veículos de comunicação de massa da época (em 1976). Pode-se então considerar que o estudo do pesquisador se aproxima do conceito do “comportamento restaurado”, de Schechner, detalhando os aspectos presentes nas performances desses jovens, bem como em suas representações nos clubes dos subúrbios.

Na verdade, muitos desses jovens ainda não tinham entendimento do que era o Funk. Suas únicas fontes de conhecimento vinham das músicas e dos ritmos americanos que chegavam ao Brasil e, ao mesmo tempo, tinham a tradução das músicas empobrecidas tanto nas letras quanto nas melodias, o que acontecia com frequência, principalmente no Rio de Janeiro, onde eram adaptados por alguns Djs e executadas em poucas e clandestinas rádios cariocas.

Através da observação do pesquisador constata-se no gigantismo das festas suburbanas, que o Funk era e ainda é um ritual e que as festas são organizadas por jovens da periferia. Vianna afirma que a sua “descoberta” simplesmente lhe possibilitou a percepção de um fenômeno de proporções culturais monumentais e de que não se dava conta do que acontecia em sua própria cidade.

Esse termo “descoberta” denuncia a relação que a sociedade e a imprensa mantêm como fator de distanciamento dos subúrbios ou, das periferias do Rio, considerando sempre como um território inexplorado, selvagem, onde não existe qualquer tipo de ajuda, seja pelo lado sócio-político ou cultural. E os seus membros (a população), apenas são vistos ou descobertos como “tribos” desconhecidas, como se estivesse na floresta Amazônica. (1988:13)

A ritualização das festas Funk promovidas nos diversos clubes dos subúrbios e nas periferias do Rio despertou a curiosidade de muitos jornalistas de veículos de comunicação de massa, que procuraram se informar sobre essa expressão artística, ainda setorizada, ou seja, que ainda permanecia em guetos.

O despertar de alguns intelectuais para essa forma artística (que na época ainda não era considerada por estudiosos brasileiros como expressão artística), contribuiu para um melhor entendimento sobre essa nova expressão que, de certa forma, também era parte do movimento geral do Hip-Hop.

2 A BAIXADA COM O ESTIGMA DA VIOLÊNCIA

2.1 A BAIXADA COMO A PEQUENA NOTÁVEL



Foto do autor: Beija-flor símbolo da cidade de Nilópolis.

Nilópolis está localizada na Baixada Fluminense. A região foi batizada de “Baixada” por ser plana, baixa e cercada de morros. O seu território foi parte integrante da capitania hereditária de São Vicente que pertenceu a Martins Afonso de Souza, em 1531. Dividiu-se em sesmarias, doando grande parte a Braz Cubas fundador de Santos, em São Paulo, constando de 3.000 braças por costa do lombo do salgado e 9.000 braças para dentro do rio Meriti, correndo pela piaçaba de Jacutinga, habitada pelos índios Jacutingas, em 1568⁶.

Nessa sesmaria incluía-se Nilópolis, São João de Meriti, Nova Iguaçu e Caxias, até as fraldas do Gericinó e depois foram se transformando em novas sesmarias e grandes fazendas.

Em 1621 essa área denominada Fazenda de São Mateus, veio a pertencer a João Álvares Pereira, com seus limites até a cachoeira dos

⁶ Ver REVISTA NILOPOLITANO (2001).

engenhos de Francisco Dutra e André São Mateus, entre a data da cachoeira (rio Pioim) até a parte da serra da Maxambomba (atual Nova Iguaçu).

Em 1637 João Álvares Pereira manda construir a Capela de São Mateus, no alto da colina de Nilópolis, feita de barro batido pelos índios e escravos negros. Nela trabalhavam 50 escravos negros que plantavam cana e dela extraíam o açúcar e o aguardente.

Em 1900, o Barão de Mesquita vendeu a fazenda ao português João Alves Mirandela, que, por sua vez, dividiu a fazenda em pequenos pedaços (lotes) e vendeu aos interessados. Assim, a antiga fazenda de São de Mateus deu espaço ao povoado de São Mateus. O Coronel Júlio de Abreu foi um dos compradores dos lotes e foi pessoalmente conhecer a cidade que começava a surgir. Ele, rapidamente se apaixonou pelo local, comprando vários lotes. Com isso, trouxe para o povoado, vários e importantes amigos, concretizando assim a idéia de erguer uma cidade promissora. O próprio Coronel construiu a primeira casa de pedra e cal, inaugurando-a com enorme pompa, contando com a presença no local de comerciantes, banqueiros e políticos vinculados ao Rio de Janeiro. No dia 6 de setembro de 1914 o marco da fundação da cidade foi fincado, originando a cidade de Nilópolis. Mas, por que o nome Nilópolis?

Em 1916, São Mateus passou a ser um distrito independente, o sétimo distrito de Nova Iguaçu. O presidente da República nessa época era Nilo Peçanha que, ao fazer uma visita a São Mateus, mandou construir rede de esgoto e tratamento de água, uma infra-estrutura que erradicou diversas doenças. Conseqüentemente vieram outras melhorias, como iluminação pública; agência dos correios, escolas particulares e públicas. Em função desses acontecimentos, o povo de São Mateus fez uma grande homenagem ao presidente mudando o nome do povoado para Nilópolis (cidade de Nilo), em homenagem a Nilo Peçanha.

2.2 ASPECTOS GEOGRÁFICOS DE NILÓPOLIS

Nilópolis é o menor município do Brasil e o maior em densidade demográfica com 185 mil habitantes. Possui apenas 21 km², dos quais, 12 km² atualmente ocupados pelo exército, no campo de Gericinó, onde os soldados

fazem seus treinamentos. Nilópolis faz limites com os municípios de Nova Iguaçu, São João de Meriti, Rio de Janeiro e Campo de Gericinó. Os Rios Sarapuí e Pavuna separam Nilópolis de outros municípios. O município, apesar de estar localizado numa região de passado rural, hoje, Nilópolis não possui área verde.

A divisão administrativa é constituída por dois distritos: o primeiro é Nilópolis; o segundo é Olinda, composto pelos seguintes bairros: Centro, Chatuba, Manoel Reis, Cabral, Nova Cidade, Cabuís, Paiol, Joaquim de Almeida Flores, Novo Horizontes, Nova Olinda, Bairro da Mina, Frigorífico, Tropical, Santa Rita, Nossa Senhora de Fátima, Kubitschek e Santos Dummont.



Foto do autor: Passarela da estação de trem em Nilópolis.

2.3 TERRITORIALIDADES URBANAS

Início a argumentação a partir de uma análise da condição social da população brasileira, que no final do século XIX e início do século XX, apresentava um quadro de extrema desigualdade social, principalmente

quando se refere à situação do homem negro brasileiro, que carrega consigo as marcas e o legado deixado pela dura política escravocrata. Como mão-de-obra básica para a produção na pecuária e na agricultura e, posteriormente, só após a abolição é que pôde migrar para os espaços urbanos. Nestes espaços, a lógica da escravidão se perpetuava, ficando os negros limitados ao subemprego, trabalhando em serviços domésticos e outras ocupações que desqualificam e massacravam o homem negro, como por exemplo, a função de carregador de dejetos humanos.

Os negros enfrentaram e ainda enfrentam, apesar de processos de inserção, inexpressivos por sinal, do negro no mercado de trabalho, barreiras intransponíveis de negação em função da cor de sua pele. Fator que promoveu a divisão do homem negro pobre com o trabalhador branco pobre, atribuindo valores para qualificar uma força braçal diferenciada para ambos. Em relação ao homem branco, em sua maioria emigrantes, o homem negro, que representava um maior número, sofria um achatamento dos seus proventos, isso quando conseguia obtê-los; o que o empobrecia ainda mais, tornando precárias as suas condições de sobrevivência. O negro era geralmente obrigado a formar grupos para dividir suas moradias em cortiços, favelas ou localidades mais afastadas das grandes cidades. Restando, para muitos, as ocupações de engraxate, de serviços domésticos e, até mesmo de pedinte.

Dessa maneira, o conceito de território aqui apresentado, abrange várias interpretações; uma delas é delimitada e defendida pelas espécies na natureza. Carril afirma em seu livro: *Quilombo, Favela e Periferia: A longa busca da cidadania* (2006) que:

O sentido de naturalizante do território foi transportado pela "Antropogeografia" para a sociedade pelo conceito de espaço vital, desenvolvido por Ratzel no século XIX. Para ele, o território é o resultado de uma proporção de equilíbrio entre a população de uma dada sociedade e os recursos disponíveis para suprir suas necessidades. (2006:68)

De acordo com a autora, essa análise foi defendida pela escola determinista alemã que leva em consideração o fato de que há uma relação intrínseca entre os povos e o ambiente natural.

Na questão da territorialidade, a autora define que: “A formação de um território dá, às pessoas que nele habitam a consciência de sua participação, provocando o sentido da territorialidade que, de forma subjetiva, cria uma consciência de confraternização entre elas” (2006:72).

Tendo essa análise como base, pode-se travar uma discussão sobre a identidade quilombola, pois vai ao encontro do tema central deste estudo e está inserida no conceito de territorialidade. Considera-se que os atores (na maioria de negros ou descendentes africanos) têm em seus projetos de vida, sempre de acordo com alguma intenção, a delimitação, a construção, a destruição, alterando assim os seus territórios.

Voltando à idéia de território, Santos (1996) informa que o território está, mediante a uma concepção dinâmica, sendo visto como “Território Usado”. Ele explica a diferenciação da concepção geopolítica e de seu estudo de integração territorial, ou seja, para o autor, o que é científico não é o território, mas sim o “território usado”. Prosseguindo com a idéia do autor, mais adiante ele aborda a questão da nação, a qual ele afirma que: “resulta de uma longa construção que põe lado a lado categorias como território e nação, então, a noção de Estado nacional também resulta da união dessas duas categorias, nação e território” (1996a:s.i.)⁷.

Assim, quando se utiliza como exemplo os quilombolas rurais e os quilombos urbanos, é porque eles estão engendrados na situação de desenraizamento desses atores, ao mesmo tempo em que os membros buscam soluções para este problema ou mesmo formas de inserção social.

No âmbito rural, a organização de território é indispensável para a união interna e coesão social e é em torno da territorialidade fixada em um ecossistema, e mesmo da preservação desse ecossistema, que os quilombos lutam pelo seu reconhecimento. Já no lado do urbano, a luta é travada a partir de uma base territorial marginalizada pelos investimentos urbanos. Dentro do contexto de exclusão, a questão étnica é um ponto fundamental, como elemento alvo de uma série de preconceitos. A tudo isso, a resposta aparece em forma de denúncia de uma realidade de violência, de exclusão social e racial, entre outros fatores, através das letras de rap e do movimento Hip Hop

⁷ Ver Santos (1996a)

como um todo, possibilitando aos grupos de jovens uma maior visibilidade pública e uma forma de inserção no mercado com a comercialização de suas músicas.

Ao se argumentar sobre o movimento de cultura de rua carioca – o Hip Hop – é imprescindível frisar que essa expressão cultural tem seu nascedouro nas diversas periferias ou favelas. E que essa apropriação pelo movimento cultural das periferias se encaixa perfeitamente em alguns tópicos acima citados.

Utilizando alguns desses tópicos, pretende-se expor o estudo da expressão cultural de rua. Traçando um limite, como uma parte da extensão considerável de terra ou como territorialidade dos participantes do movimento cultural (comparando os participantes do movimento cultural de rua aos quilombos, tanto rural como urbano) e, focando no território na Baixada Fluminense (em Nilópolis), qualificado dentro do bairro da Chatuba, na comunidade/favela conhecida como “Fé em Deus”, mostrando todo um universo carente e pobre de cidadãos que através da arte resistem e lutam contra os preconceitos e adversidades sociais e culturais e que sabem que somente assim terão a possibilidade de construir um novo painel social e cultural. Como afirma Santos “os lugares, tornam-se um dado essencial do processo produtivo, em todas as suas instâncias, e passam a ter um papel que não tinham antes” (1996b:22).

O movimento cultural de rua funciona como um fio condutor para os jovens das periferias, pois os auxilia na fuga da total exclusão social, da desordem, fruto da total falta de oportunidade tanto no mercado de trabalho quanto na educação. Pois, esses jovens têm plena consciência que, se depender das instituições públicas ou privadas, ou dos poderes constituídos, jamais sairão da condição precária apresentada pelos dramas do cotidiano das comunidades periféricas, aos quais estão relegados.

Segundo Santos, através do seu território, jovens pobres podem sim dialogar com qualquer outro setor da sociedade e esclarece:

[...] A impressão é que o território revela as contradições sociais e suas mazelas, muito mais fortemente. Se pudesse falar em cotidiano nacional, este seria mostrado pelo território. A grande desordem atual do Brasil é muito mais visível a partir do território, o que está dando a geografia um papel importante na interpretação dentro de outras

ciências, tais como: na Sociologia, na Antropologia e na própria Geografia; que mais tarde, ajudará na tarefa de reconstrução do país. (1996:23)

Analisando a observação de Santos, conclui-se que este pensamento cabe perfeitamente à questão da autonomia da população da Baixada Fluminense, pois ao mesmo tempo em que jovens moradores de periferias, pertencentes às classes menos favorecidas como a de “Fé em Deus” almejam, como qualquer outra classe, por transformações sociais e pelo reconhecimento de sua cidadania.

Milton Santos completa a observação acima, dizendo:

[...] parece que teremos que esperar que isso tenha resultados desastrosos para que a consciência da população seja despertada e arraste os partidos. Mas o que faz o governo? Não cuida dos verdadeiros problemas da população, seja ela carente ou não. E diante dos conflitos sociais mobiliza um formidável aparelho de informação para dizer que a solução é mais polícia e menos política. (2006b:25)

O autor se fundamenta nas questões presentes no cotidiano de todo e qualquer brasileiro. A desigualdade econômica e sócio/cultural se cronificou e como conseqüência do abandono, pelas três esferas do poder executivo, bem como pelo poder legislativo, as comunidades periféricas sofrem com a dura realidade da violência física e psicológica.

Com a atuação política praticamente nula somado ao corporativismo midiático, percebe-se, através do movimento cultural do Hip-Hop, a urgente necessidade de jovens saírem do ostracismo e da clandestinidade, é o que pude observar nas performances de jovens da comunidade “Fé em Deus”. O Hip Hop neste caso vem ocupar positivamente os espaços ociosos ou mesmo de entretenimento, neste caso, as partidas de futebol, as brincadeiras com pipas e, o mais importante, uma forma de escapar das ações permanentes de membros do tráfico de entorpecentes.

O Estado por sua vez, omissa no processo de reconhecimento das necessidades primárias das comunidades carentes, não oferece um mínimo de infra-estrutura, como posto médico, escolas, creches, espaços esportivos, ou seja, bem-estar social e lazer. São ações que contribuiriam para que essas

comunidades tivessem o mínimo de autonomia na administração de alguns dos seus principais problemas.

Dados informam que o Estado há muito tempo perdeu a capacidade de gestão da máquina administrativa, como argumenta Santos:

[...] A regulação da economia, dada como sendo um benefício para a sociedade, está, de fato, relacionada com a possibilidade de o capital estrangeiro comandar a sociedade, porque é ela que acaba comandando a vida social, com o apoio das instituições internacionais e, em certos casos, como no Brasil (o Estado), faz o discurso geral audível por todos. O mercado é que regula e faz política, por meio de terceiros setores, ONGS subordinadas, “empresas pseudo-sociais” que estranhamente é muito elogiada pelo Estado e até por certas igrejas. (2006:30)

Tal preocupação se aproxima da análise de Bourdieu (2006), ao afirmar que os indivíduos se deslocam no espaço social por meio de mecanismos de afirmação ou de eliminação. Por exemplo: a existência desses indivíduos tem que ser reconhecida pelo Estado que deve incorporá-los à sociedade como um todo, mesmo sob forma de disposições sociais com programas como: bolsa-família, cheque cidadão entre outros. Deve se colher dados através de pesquisas sérias e minuciosas pelo IBGE, em que constem, além das informações estatísticas populacionais, também o tipo de moradia, saneamento básico e alimentação. Não são poucas as comunidades que sequer são citadas nas pesquisas, pelo grau de periculosidade de acesso ao local, dificuldades geradas por fatores sociais já sabidos por todos.

Para Bourdieu define-se como propriedade: sexo, idade, origem social ou étnica; isso inclui parcelas de brancos, de negros, de indígenas e de imigrantes. E esclarece que estas classificações se dão pela ordem a partir de uma particularidade fundamental – a posição nas relações produtivas. E o pensamento de Bourdieu mais uma vez se aproxima do pensamento de Jameson que afirma “a política somente identifica os grupos por classes”. Bourdieu acrescenta que essa relação tem suas causas e efeitos: de condicionantes a condicionados.

A interação do Hip Hop como manifestação cultural proporcionou as comunidades carentes significativas mudanças sociais. Hoje as comunidades enfrentam um novo e complexo problema de ordem social, a guerra interna na disputa por território e poder entre milicianos e lideranças do tráfico. Enquanto

isso a população se vê espremida nas vielas e becos da favela enfrentando diariamente o fogo cruzado dessas facções criminosas.

Bourdieu sintetiza a sua observação dizendo que é “pelas estruturas das relações entre todas as propriedades pertinentes é que se confere o seu valor próprio a cada uma delas e aos efeitos que ela exerce sobre as práticas exercidas” (2006:101). No caso dos jovens, agora têm que se desvencilhar não só do recrutamento dos traficantes, mas também da violência indiscriminada dos milicianos.

Bauman argumenta que as elites com sua visão de “totalidades imaginárias voadoras”, se distanciam das classes “D e E” por se acreditarem superiores e, por conseguinte, não devem ter qualquer tipo de envolvimento com, como eles próprios dizem, “essa gente”! Por consequência as classes abastadas, numa busca incessante por segurança, se isolam em luxuosos condomínios e vão supostamente se distanciando de qualquer tipo de problema, operando como “Comunidades Estado” dentro do próprio Estado.

Na narrativa do autor, o Estado representava e atuava por meios de coerção, mesmo na tentativa de correção das injustiças sociais mais ultrajantes. E que hoje esse Estado não só é omissos como também inexistente para a sociedade. Contudo, quando o Estado decretou fracasso em suas ações sociais, educacionais e políticas, permitiu que grupos ou facções assumissem os espaços que por dever são dele.

Bauman acredita que um bairro ou comunidade deve resolver suas questões e “assuntos comunitários” por si próprio. O autor afirma que os assuntos devem ser corporificados pela comunidade no território por ela habitado, como uma estratégia de “defesa do lugar”. Na definição do autor, “Comunidade significa isolamento, separação, vielas estreitas, muros protetores e portões vigiados” (2003:103).

Não se pode esquecer que, por trás desse universo caótico, território de excluídos, existe um imenso território de criação.

2.4 A DEMOCRACIA NÃO CHEGA À PERIFERIA OU NÃO SOBE O MORRO

Um jornal de grande circulação do Rio de Janeiro escreveu na primeira página em letras grandes o seguinte título: “Os brasileiros que ainda vivem na ditadura: traficantes, milicianos e a polícia agora impõem regime de terror aos moradores de favelas e nas periferias do Rio”⁸. A introdução da matéria jornalística informa de maneira comparativa sobre um fato histórico ocorrido em 05 de janeiro de 1985, quando fora eleito o primeiro presidente civil desde o golpe de 1964, como um fato social, abordando as situações dos moradores de favelas e periferias.

Quando o Sr. Tancredo Neves foi eleito presidente da república com 480 votos apurados pelo Colégio Eleitoral, aconteceu na época um fenômeno incomum. Diversas manifestações de otimismo se espalharam por todo país. Porém, logo em seguida, três meses depois, uma fatalidade abalaria o país, a morte do presidente. Porém, o processo de redemocratização já estava instaurado.

Foi, portanto, o fim de um período de vinte e um anos de ditadura militar que aniquilou os direitos dos brasileiros. E vinte e dois anos depois, ou seja, quase o mesmo tempo em que duraram os anos de chumbo, segundo o jornal, pelo menos 1,5 milhão de moradores de favelas e periferias do Rio de Janeiro ainda vive uma ditadura. Tendo, portanto, os seus direitos fundamentais violados por grupos armados do tráfico ou da milícia, sendo submetidos a todo tipo de desrespeito por parte de uma polícia despreparada e, muitas vezes, bandida. Assim, nesses territórios, vale a lei do mais forte, o número de vítimas, que são os moradores, que ainda estão sujeitos às regras formuladas pelos grupos para-militares não oficiais, cresce a cada dia.

Seguindo um caminho inverso ao da redemocratização, observa-se que o tráfico, aos poucos, foi instituindo um código de leis marciais, o direito à vida, à locomoção, à liberdade de expressão, foram mais uma vez arrancados das comunidades periféricas. Uma ditadura que segue limites territoriais e obriga os moradores da comunidade em que atuam a se submeterem a regras por eles impostas.

⁸ Matéria publicada no periódico “O Globo”, em 19 de agosto de 2007.

Os moradores da comunidade “Fé em Deus”, por exemplo, temem tecer qualquer comentário a respeito das ilegalidades praticadas pelas facções dentro da comunidade. Normalmente, qualquer tipo de abordagem que desrespeite a atuação tanto da polícia quanto dos traficantes, as respostas já estão prontas: NÃO SEI! NÃO VI NADA! NÃO POSSO FALAR, DESCULPE!

Esta pesquisa de campo, por exemplo, a sua realização só foi possível após uma prévia consulta com o Senhor Abu das Galinhas por meio da associação de moradores. Abu é um senhor branco, sulista, de olhos claros, pomposo, sorridente, porém, com dificuldade na fala e na pronúncia; ele é uma espécie de Coronel da localidade. Não utiliza qualquer tipo de armamento, mas é muito respeitado, pois é autoritário e agressivo. O Senhor Abu não permitiu que filmasse ou que fotografasse determinados locais da comunidade, e que as abordagens com os moradores, só poderiam se resumir à questão do “Movimentar os quadris após um salto” (sempre vigiado por ele ou por seus subordinados). Como todos ali chamam o movimento cultural de rua – Hip Hop.

Durante todo o período de convivência com a comunidade “Fé em Deus” (morando de aluguel por três meses – de maio a julho de 2008), tive oportunidade de conhecer muitas pessoas que achavam que o novo morador (o pesquisador desse trabalho) daquela simples casa, um barraco alugado, em algumas situações demonstrava um misto de curiosidade com medo, principalmente com a agitação das pessoas, com as falações em voz alta, com o comportamento exaltado delas e com atitudes que não faziam parte dos meus costumes. Aquelas pessoas não entendiam o porquê de tantas perguntas. Numa das perguntas que fiz, tive como resposta um relato de uma senhora comunicativa, que chamo aqui por Joana. O seu relato, num primeiro momento, é triste, porém revelador e também esclarece o motivo da sua ida para aquela comunidade.

A filha de D. Joana desapareceu no ano anterior (ano de 2007) e, desde então, D. Joana passou a fazer uma via-crúcis na 27ª DP (delegacia – Stª Cruz, no Rio de Janeiro) em busca de notícias. A polícia desse departamento policial nunca entrou na comunidade Antares em Santa Cruz, onde os traficantes seqüestraram a jovem. Segundo informações obtidas por D. Joana, o corpo de sua filha teria sido enterrado num cemitério clandestino, numa área conhecida como Portal da Urca. Dona Joana acusa a mulher do, então, chefe do tráfico,

pelo crime. Contra a vontade da própria mãe, a filha namorava um bandido que conheceu num baile funk. O namoro já durava quatro meses quando a jovem foi seqüestrada. Quando o namoro começou, Jussiara, que estava na 8ª série do ensino fundamental, passou a faltar às aulas e ao curso de inglês, abandonando por completo os estudos. Dona Joana, em meio em lágrimas, narra que soube do crime por uma testemunha.

[...] Os bandidos metralharam a minha filha, esquartejaram e atearam fogo ao corpo dela. Na favela, você perde seus filhos para o tráfico ou para a polícia. Os jovens delinquentes da Barra, quando presos, têm bons advogados e logo são soltos. Ou vão para clínicas de reabilitação. Já os nossos filhos são executados.

Depois desse trágico acontecimento, Dona Joana não pôde mais ficar na comunidade de Antares, principalmente, porque, além de ter atraído para localidade a atenção das autoridades, atraiu também os veículos de comunicação. Os traficantes desejavam eliminá-la e, por esta razão, ela se viu obrigada a trocar periodicamente de lugar até chegar à comunidade “Fé em Deus”. O narcotráfico modificou o cenário social, absorvendo recursos tanto públicos como privados, corrompendo pessoas do poder institucional, um combate que, ao que parece, está condenado ao fracasso.

Sobre essas questões, Arce argumenta (1999) que:

A oferta de vida associada ao narcotráfico participa da transformação de códigos e expectativas de uma enorme quantidade de pessoas em todos os países. [...] O transtorno pessoal e familiar associado ao consumo, mas a redefinição de valores que é produzida quando os jovens optam por participar das redes de comércio de drogas, vendo nesta sua “melhor” opção de vida, frente às escassas opções que encontram no mercado educativo e de trabalho (1999:39)

O mundo do narcotráfico aparentemente reserva promessas de enriquecimento súbito, de consumo fácil e o sentido de hierarquia do poder, fator de extrema importância tamanha a lucratividade com o comércio ilícito. Os jovens dessas comunidades normalmente vêem nos traficantes a figura imaginária do herói.

[...] Os bandidos continuaram gerando pequenos e médios heróis, alguns gozando de grande consenso entre os moradores de comunidades pobres, ao mesmo tempo em que a polícia vai se

deteriorando cada vez mais a sua imagem e perdendo o próprio respeito por aqueles que ali vivem (1999:41)

O Estado paralelo criado por milícias, pelos traficantes e mesmo pelo despreparo da polícia, definitivamente interferiu negativamente, distorcendo, interrompendo a evolução natural das culturas que cada um dos habitantes dessas comunidades, nascidos naquele local ou vindos de outros lugares, carregam, por tradição, em suas memórias afetivas e, obedecendo aos ciclos de vida, passam de geração em geração e se transformam com a naturalidade promovida pelo tempo e pelas mudanças inevitáveis dos costumes do ser humano.

Freire, em seu livro de poesia “Maracabul” (2008) expõe claramente como é o desejo de um menino e o brinquedo que ele aguarda:

Toda criança quer um revólver.

Toda criança quer um revólver para brincar.

Matar os amigos e correr. Matar os índios e os ETs.

Matar gente ruim.

O medo, aqui, é de brinquedo, pode crer.

Pá – pá – pá.

Gostoso roubar e sumir pelos buracos do barraco.

Pelo rio e pela lama.

Gritar um assalto, um assalto, um assalto. Cercado de PM por

Todos os lados.

Papai Noel vai entender o meu pedido.

Quero um revólver comprido, de cano longo.

Socorro!! Socorro!! Socorro!! Socorro!

Ponho a boca do revólver na boca do garoto.

Atiro se o outro garoto atirar.

Pode tremer que eu não ligo.

Chore se quiser chorar.

Que eu não ligo.

Eu sou perigoso.(2008:40)

Nessa produção literária o autor então traça imagens, que a princípio, podem ser de um menino inocente como qualquer outra criança. Mas, com o decorrer de sua vivência vão se agrupando gestos que ela própria observa, numa tônica de piedade ou de medo, da caridade cristã ou da repressão, da vítima ou do bandido, sempre numa dualidade aparentemente dissociada, porém que representa duas faces de uma mesma moeda: a representação do destrutivo, do negativo social.

As favelas e as comunidades das periferias são agora territórios controlados por forças civis que dispõem de sua própria segurança. Revólveres ou armas automáticas de alto poder que confirmam uma ordem paralela cujos símbolos visíveis são armas de fogo. Dessa maneira Arce afirma que: “No cotidiano, os bandidos não ‘entorpecem’ a vida dos moradores que, em sua maioria, se movem a partir de outra lógica.” (1999:81). Lógica essa compreendida pelo trabalho, pela escola, pela busca de emprego ou de estratégias de sobrevivências, ou, por atos importantíssimos de ritualização, a umbanda, o candomblé, o protestantismo, catolicismo, bem como artísticos: o samba, o pagode, a capoeira, o jongo, o funke o Hip Hop.

2.5 A FÉ COMO SALVADORA OU APAZIGUADORA

Pelas simples velas da comunidade ouvimos do alto-falante os louvores de exaltação de um pastor, conclamado seus fiéis para mais um final de tarde de orações. Na verdade, a igreja “Assembléia de Deus dos Últimos Dias” funciona na comunidade como uma apaziguadora de algumas situações importantes, tais como: a distribuição de cesta de alimentos ou o sopão para os mais pobres, roupas para aqueles que não têm ou que são obtidas através das doações dos próprios moradores. Um fato importante foi o relato de um fiel que aconteceu duas ou três semanas antes da nossa vinda para a comunidade.

O fiel conta que um adolescente seria julgado pelo tribunal do tráfico, por ter feito alguns assaltos na própria comunidade. O fiel disse que o jovem era antes um defunto ambulante e depois que o pastor o libertou do suposto julgamento, ele havia encontrado o caminho do Senhor. Porque naquele fórum improvisado, a audiência se prolonga, com novas ameaças e muitos atos de

violência e quando o pastor conseguiu tirar o jovem do meio dos traficantes, ele estava muito ferido e o pastor tentava salvá-lo. Um jovem confuso sem qualquer referencial de vida.

Uma questão bastante aflitiva é a dos grupos de religiosos seguidores da religião evangélica, porém de filosofias diversas, dentro da própria comunidade “Fé em Deus”. Essa religião ou os seguidores dela, independente da filosofia, opõem-se ao movimento cultural do Hip Hop, referem-se a ele como “algo inspirado no demônio”. Com exceção somente das religiões de origem africana, candomblé e umbanda e as demais religiões consideram o movimento como referencial para os jovens da comunidade.

Continuando a narrativa do fiel, ele complementa que, pelo Código Penal, se um jovem fosse maior, ao praticar um delito, (furto, artigo 155) poderia ser condenado a uma pena de um a quatro anos e multa. E, no caso de (furto, artigo 157) a pena seria de quatro a dez anos e multa. Como ele tem menos de dezoito anos, cumpriria no máximo três anos de medidas sócio-educativas numa instituição para menores. Já no código da bandidagem, a história é completamente diferente. Pelas leis locais, as leis ditadas pelos traficantes, o furto, o roubo ou mesmo a cagüetagem, dentro da comunidade, são considerados crimes graves e a pena com peso equivalente ao crime de estupro, ou seja, o criminoso é condenado à morte.

Geralmente o pastor evangélico, que com suas pregações, hoje é, supostamente um salvador de vidas, no passado esteve envolvido com o mundo do crime. Ele, o agora pastor, comumente sai da marginalidade e converte-se à religião evangélica, passando a ser membro de importância dentro da Assembléia de Deus e a partir de então, começa a atuar como uma espécie de mediador e pregador da “palavra de Cristo”. A principal ação de um pastor evangélico é resgatar os condenados à morte pelos traficantes, que passa, então, a ser considerado pelos fiéis, que com um largo sorriso no rosto, dizem ser o seu “mentor espiritual”.

Pela lógica das leis do tráfico, a condenação à execução é regra. Os réus, em geral, não têm a mesma sorte do jovem em questão. Sendo, então, um tribunal de regras, onde quem julga é o mesmo que acusa. Quem está acusando é também quem vai prolatar a sentença.

Atualmente, devido à crescente pobreza das populações operárias, principalmente as de baixa renda, geralmente periféricas, as igrejas das religiões pentecostais, no Brasil, comumente chamadas de religiões evangélicas, vêm se tornando a única e legítima oportunidade para a inclusão de pessoas comuns e desprovidas financeiramente, no meio artístico, principalmente pela música, no tão propalado mercado Gospel que movimenta somas vultuosas. Esses investimentos musicais contam com participações ativas de pastores e reverendos que iniciam os fiéis, geralmente jovens, até chegar à mega-produção de espetáculos, inclusive transmitidos por muitos canais de televisão aberta no Brasil, em horários diversos, o que torna o caminho muito mais fácil para todos os que querem cantar e tocar algum instrumento para fazer parte de algum grande grupo musical.

Por isso, a figura de Cristo está intrinsecamente presente nas casas e na história de cada família, seja pela oportunidade de crescimento financeiro ou status até mesmo dentro da comunidade ou pela conversão de pessoas que se perderam e se entregaram aos vícios e crimes de toda ordem.

Outra questão fundamental que deve ser destacada na vida das famílias de artistas do Hip-Hop é a religião. A religiosidade funciona como proteção divina que traz esperança para essas pessoas sobreviverem dia após dia nesses guetos miseráveis, sem ter medo da violência, do poder do tráfico e das drogas com poder de destruição cada vez maior. As religiões entram preenchendo as lacunas sociais. Este preenchimento passa a ser preocupante quando passa a ocupar o lugar do Estado.

O homem, ao nascer, é um ser frágil e, portanto, necessita de proteção tanto física quanto simbólica. À medida que o homem cresce, ele se transforma de múltiplas maneiras: na forma física, comportamental, psicológica, tanto negativa quanto positivamente. É certo que, por mais que o ser evolua, que se transforme, estará sempre preso, amarrado à questão emocional e afetiva, às suas raízes, por menos que queira admitir a sua história de vida, o seu lugar de nascimento, os seus ancestrais, a sua família. E tudo isso ele sempre externará de alguma forma, através de gestos, no jeito de falar, de andar, de dançar.

O estudo do corpo performático deve ser profundo, único e, ao mesmo tempo, plural, pois carrega peculiaridades, detalhes, minúcias, códigos, uma

análise sem violação, tudo com o devido respeito às normas e valores que naturalmente o cercam.

3 A CORPORALIDADE ATRAVÉS DA IMAGEM DO HIP HOP

3.1 O ESTADO DE CONSCIÊNCIA DO CORPO

A prática da cultura de rua pelos jovens socialmente excluídos traz consciência política nas ações sociais. Atualmente as ONGs (Organizações Sociais não Governamentais) atuam ou, pelo menos, pretendem atuar com responsabilidade na transformação social dos jovens das comunidades. As ONGs contribuem na conscientização político/social e profissionalização dos moradores das comunidades. Elas oferecem (gratuitamente) diversos cursos profissionalizantes em várias áreas: corte e costura, modelagem, artesanato, cabeleireiro, cursos de música, informática, línguas. Um trabalho louvável, quando sério, que funciona concretamente como um meio de elevar a auto-estima dos jovens e, conseqüentemente, dar a eles condições de inclusão no mercado de trabalho. Não só os jovens são beneficiados, todos os moradores da comunidade, independente da idade, também são.

No caso dos jovens, por terem menos voz ativa, o corpo então passa a ser o seu instrumento de transformação social e percebem que, através da dança, neste caso, o “Break” funciona como um canal de comunicação entre o seu universo e o universo socialmente incluído. O ato de se expressarem artisticamente pela dança propicia aos jovens uma condição de destaque, principalmente dentro da sua comunidade, o que os faz se sentirem valorizados e, conseqüentemente, mais seguros, mesmo ainda discriminados por parte da sociedade, têm consciência de que, como artistas, terão algumas portas abertas no caminho da inclusão.

As crianças, ao observarem os grupos de dança, sonham com a possibilidade de participar. O Break, para as crianças dessas comunidades, passa a ser, embora ainda não tenham consciência de sua importância como objeto de conscientização, valorização e de inclusão sócio/cultural, uma meta a ser alcançada por elas. Segundo Feldenkrais (1977) “tal mudança envolve não somente a transformação da auto-imagem, mas uma mudança na natureza de motivações e a mobilização de todas as partes do corpo a elas relacionadas”⁹.

⁹ FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo movimento, p 27.

Ao expressar as novas formas de dançar, tanto na criação de novos passos ou mesmo na readaptação desses, os jovens das periferias, principalmente os da comunidade “Fé em Deus” estabelecem um diálogo com o movimento de cultura de rua e as tarefas sociais da comunidade. Durante o dia são aprendizes nas oficinas artísticas da comunidade promovidas por projetos sociais e à noite e nos finais de semana se apresentam com a dança.

Bertazzo¹⁰ (1998), em sua observação, chama atenção para o reconhecimento do corpo através da simbolização dos desenhos rupestres e das potencialidades que dão a medida do que é o ser humano e que o pesquisador define como “pedras de base”. Ele declara que “a estruturação e divulgação de uma linguagem leva ao reconhecimento e o desenvolvimento das várias estruturas do nosso corpo, criando sistemas eficientes de auto-estima e da própria conscientização”. E ainda afirma que:

[...] Quando se definem as “pedras de base” que estruturam a comunidade humana, o coletivo encontra os caminhos de sua organização. Quando cada jovem passa a deter os conhecimentos fundamentais para reconhecer suas pedras de base, diferenciando cada uma de suas estruturas interiores, se inicia então um processo de equilíbrio no coletivo¹¹.

O grande desafio está na criação de uma linguagem que auxilie na transformação de conceitos através de conhecimentos que ainda não estão profundamente internalizados pela grande maioria das pessoas. No caso da abordagem desta pesquisa, os jovens do movimento cultural de rua, o Hip Hop, “performers”, como prefiro classificá-los estão em constante atuação performática nas ruas e vielas de sua comunidade, neste caso, a “Fé em Deus”.

Os jovens, através do Break e da expressão corporal, revelam muitas das suas histórias de vida e, em cada uma delas há um sentido a descobrir. Cada gesto, de cada um deles, carrega um pouco da memória afetiva, marcas culturais, herdadas dos seus ancestrais, tatuadas em suas almas e naturalmente, como o DNA, são transmitidas de geração em geração, agora

¹⁰ Ivaldo Bertazzo coreógrafo, pesquisador e fundador do Instituto e Escola de Reeducação do Movimento e Danças Étnicas.

¹¹ Bertazzo, Ivaldo. Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento. São Paulo: Summus, 1998.

expressadas por eles através da dança. Seus gestos também denunciam as marcas, boas e ruins, registradas em suas vidas.

3.2 O DESENVOLVIMENTO DA CONSCIÊNCIA CORPORAL

As décadas de 70 e 80 foram caracterizadas pela discussão sobre as transformações políticas, culturais e comportamentais, tendo a liberdade de expressão como protagonista de um período de reflexão sobre as mudanças conceituais que vinham acontecendo no mundo. Para muitos, jovens naquele período, as mudanças conceituais, se transformaram em crise existencial. Sentiram-se inseguros, perdidos, sem referência. Essa crise, como qualquer outra, não trouxe somente malefícios. A liberdade de expressão, política, sexual, corporal e social ganhou espaço e tornou-se cada vez mais essencial para o desenvolvimento sócio/cultural e a evolução do ser humano.

Influenciado pelo Movimento do Poder Negro na América, um movimento que gerou uma nova consciência negra na história das sociedades contemporâneas, o Hip Hop chega ao Brasil no início da década de 80, trazido pelas equipes de baile. Os pioneiros dançavam o break na Rua 24 de Maio, em São Paulo, porém foram perseguidos por comerciantes e policiais. Trocaram de lugar e se instalaram na Rua São Bento, também em São Paulo. Tempos depois, houve uma divisão entre os Breakers e os Rappers. Os primeiros ficaram na São Bento e os outros foram para a Praça Roosevelt. O Rap que no começo era chamado de “tagarela”, cresce e os Breakers formam grupos de Rap. Em 1988 foi lançado o primeiro registro fonográfico do Rap Nacional, a coletânea “Hip-Hop a Cultura de Rua”, pela gravadora Eldorado.

Nesse período de crescimento do Rap, com a participação do governo municipal de São Paulo auxiliando na divulgação do movimento e na organização dos grupos, foi criado em 1989 o “Movimento Hip Hop organizado” (MH2O). A partir do trabalho de divulgação, foram organizadas as oficinas culturais para profissionalização de novos integrantes do Movimento Hip-Hop.

Leloup (1998) na introdução do seu livro *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*, faz um convite a todos que escutem o seu próprio

corpo. Para o autor, os nossos ancestrais dialogavam uns com outros a partir do gestual do corpo, por isso, eles tinham muito o que dizer, ou melhor, muitas histórias a contar, pois, em cada uma delas existia um sentido a descobrir.

Dessa maneira, Leloup utiliza o conceito de anamnese que tem o significado de: recordação, lembrança; para desenvolver os seus estudos sobre o corpo. O autor caracteriza a sua anamnese em: anamnese essencial, anamnese psicológica e a anamnese espiritual.

Anamnese essencial é parte interessante do estudo. O autor informa que é a arte e a prática de lembrar-se do “Ser” através das memórias do corpo físico e das marcas psicológicas deixadas nele. Segundo a conclusão de Leloup, o corpo humano se recorda de todos os momentos que passou, que viveu ou que vive.

É por isso que, ao utilizar o conceito de Leloup sobre “anamnese essencial” para traçar um paralelo com o movimento cultural de rua, torna-se perceptível que muitos jovens das periferias, como é o caso da comunidade “Fé em Deus”, sem se darem conta, como defesa, têm atitudes, que na verdade só refletem momentos vividos em seu difícil cotidiano, como a violência dos traficantes ou a rejeição social por uma menina, em função de não estar socialmente e comportamentalmente enquadrado (como não usar determinada marca de roupa ou calçado). São situações que ativam as lembranças bloqueadas, guardadas a quatro chaves pelas memórias do corpo e do psiquismo.

Os jovens têm a capacidade de reviverem, através do gestual da dança as memórias de acontecimentos passados, exprimindo com o corpo, dos pés à cabeça, influenciados pelas danças de seus ancestrais africanos ou da re-elaboração de diversos movimentos da dança contemporânea, os quais, com certeza, estão inseridos no Break, o que caracteriza um diálogo entre corpos.

Traço agora apenas uma complementação sobre os outros dois conceitos formulados por Leloup. A anamnese psicológica parte da escuta do corpo, pode ser observada por sentimentos como o medo ou a atração, sensações vivenciadas por partes do corpo. E também em que condições psicológicas essas sensações se manifestaram, em boas ou em más condições, como em caso de doença e sofrimento. Enquanto a anamnese espiritual tem como princípio o Espírito presente no corpo.

Alguns percalços, barreiras que o corpo tem que suportar ou transpor como doenças e crises existenciais, são manifestações do Espírito que veio para trilhar um caminho que quer e tem que crescer; que tem que evoluir e o corpo é usado como suporte do espírito.

Segundo Leloup, durante a existência, a passagem da matéria (corpo) por diversas e complexas etapas, é parte do desenvolvimento da consciência que surge já na vida intra-uterina, “pré-pessoal” evoluindo para o “trans-pessoal”.

O autor compara a estrutura do corpo à imagem da escada. A figura do nosso corpo é como a figura de uma escada. Numa escada, a parte superior se apóia na parte inferior. E, se a base não é sólida, o que está na parte superior não se mantém por não ter sustentação. O desenvolvimento da consciência, parte da vida intra-uterina pré-pessoal e chega ao trans-pessoal.

Leloup apresenta outra imagem figurativa do corpo, onde traça um paralelo entre o corpo e uma árvore. O autor diz que se a seiva do vegetal está viva, o líquido vai para as raízes e novamente sobe até os mais altos galhos. Com o corpo não é diferente, ou seja, no sentido figurado, cada um desses tópicos representa a seiva humana e a árvore, durante o seu desenvolvimento, da mesma forma que o corpo, tem a evolução da consciência.

3.3 A EDUCAÇÃO PELO MOVIMENTO DO CORPO

A expressão “corpo-mente” está intrinsecamente ligada ao trabalho de auto-conhecimento. Com as mudanças e a compreensão do próprio corpo, os jovens da periferia, pelo exercício espontâneo da educação corporal, sentem-se motivados a criar movimentos, o que os torna mais seguros e capazes de transpor o secular muro social, que ainda permanece bem alto, dificultando a quebra da barreira entre pobres e ricos. A educação corporal abre caminhos para que esses jovens vislumbrem novos objetivos para suas próprias vidas e, assim, possam transpor a fortaleza que separa as classes sociais e ajudar as suas comunidades, como a “Fé em Deus”.

O principal elemento na condução desses jovens à luta para ultrapassar a barreira social é a dança, pois contribui integrando-os à sociedade,

amenizando ou exterminando o preconceito e, ao mesmo tempo, não permitindo que percam o interesse em seguir dançando.

Acredito que a partir do corpo e da possibilidade de se expressar através da linguagem da dança, tanto a de rua quanto a dança contemporânea, os jovens trabalhem com o caráter dinâmico e, ao mesmo tempo, criativo. Tendo assim, uma aproximação dessa linguagem muito presente no movimento da cultura de rua – o Break – com os outros métodos corporais. Adquirindo, portanto, melhores propriedades mentais, novos estímulos para a criação de outros passos na dança de rua e, acima de tudo, os jovens da periferia podem intercambiar experiências. Para um melhor entendimento, torna-se imprescindível os trabalhos de estudiosos na área da dança.

O trabalho de pesquisa desenvolvido pela autora Enamar Ramos (2007) sobre a bailarina e coreógrafa Angel Vianna, que se tornou, juntamente com seu marido, Klauss Vianna, criadores de uma filosofia de preparação corporal de atores, numa época em que esse conceito sequer era comentado, é de fundamental importância quando se trata de consciência corporal. As experiências desenvolvidas pelo casal Vianna, relatada por Ramos, ajudaram a inovar o cenário artístico e a desenvolver uma linha pedagógica na formação de atores e bailarinos.

Ramos, em seu trabalho, enfoca a técnica de Angel Vianna sobre a Consciência do Movimento, cuja metodologia da bailarina baseava-se exatamente num distanciamento dos métodos de ensino tradicional do balé clássico e experimentar novos movimentos, mais livres e menos codificados na expressão corporal.

Os jovens da periferia carioca, experimentam a consciência corporal ao inovar nos passos de dança (Break) em suas performances, também experimentam novos movimentos, buscando outros tipos de equilíbrio para o corpo, sem qualquer tipo de código aparente. Às vezes, esses jovens se apropriam dos passos ou dos movimentos do balé ou das lutas marciais remodelando-os na construção do Break, assim como imprimem uma expressividade nos gestos. Assim, nós nos aproximamos da afirmativa da autora, quando ela expõe que a bailarina busca uma visão de expressividade em suas pesquisas corporais, “Angel incutiu em seus alunos o modo como o

gesto, a voz ou a fisionomia revelam a intensidade de um sentimento ou de um estado moral” (2007:61).

Geralmente esses jovens não contam com o auxílio de um mestre para orientá-los ou propor determinados movimentos rítmicos para enriquecer a performance. Porém, quando se tem um mestre, é possível que este não tenha conhecimento suficiente de determinadas técnicas ou conceitos da dança. O que, para muitos pesquisadores do universo da dança profissional, é uma situação de caos. Para eles, os movimentos desses jovens, não terão conteúdo se não tiverem uma história, sem uma trajetória cênica. Em uma apresentação num evento de Hip-Hop pode-se observar no Break, toda uma plasticidade, uma forma poética nos movimentos apresentados.

No caso do casal Vianna, eles buscavam nos movimentos dos seus alunos também um desenvolvimento dos sentidos, da percepção, da motricidade e da integração das áreas, física, psíquica e social de cada um, o que nos remete ao pensamento do autor Leloup quando compara o corpo à imagem de uma árvore e sua seiva, através do conceito da consciência corporal acima mencionado. E é esse o caminho decisivo para a demanda na superação, no desenvolvimento, na independência dos jovens/performers do Hip Hop na comunidade “Fé em Deus”. Ao se conscientizarem dos seus valores, inevitavelmente encontrarão as suas dignidades sociais e culturais e, a partir de então, poderão dar as suas contribuições para que os demais, moradores da comunidade, também se conscientizem de seus valores. Os estímulos adquiridos pelos jovens através do desdobramento da criatividade são fatores preponderantes para a conscientização. Um exemplo disso é a improvisação por eles desenvolvida na dança, no caso, o Break. Bárbara Haselbach completa nosso pensamento dizendo que:

[...] A improvisação na dança conduz sempre por caminhos inesperados, que eles são válidos de maneira geral, abrangendo todos os âmbitos da educação do movimento, ou, na movimentação das partes do corpo, seja na ginástica, na Educação Física, ou, na escola. E que a criatividade e a expressão fazem parte do ser humano, favorecendo sempre a estimulação do movimento. (1988:61)

Na improvisação, os jovens atuantes no Hip Hop podem chegar à “criação”, principalmente participando de todas as etapas do desenvolvimento

da dança no Break. Criar no Break significa estruturar claramente o corpo, a capacidade de repetição, bem como desenvolver conteúdos e criar novos gestos corporais. Não podemos deixar de mencionar que a improvisação é, primeiramente, uma atividade criativa e como tal, ela pode estar incluída como um jogo performático na cultura de rua (Hip Hop).

A improvisação como experiência, como divergência espontânea e como ponto de contato, funciona como relacionamento experimental com os fatos (corpo, música, objetos, spray, muros, conteúdos, etc.), do exterior, passando pelo caminho da realidade e da conscientização dos jovens da comunidade “Fé em Deus”, para o mundo interior. Como dados de entendimento, utilizo o esquema da autora Haselbach:

Impressões do mundo exterior
<ul style="list-style-type: none"> • Relacionamento entre pessoas; • Meio ambiente; • Natureza – da localidade, cidade, bairro; • Cultura: a arte.
Esse tipo de impressão favorece a percepção para os jovens/performers no Hip Hop, obtida através das experiências, leva-os à conscientização de suas performances, além de conduzi-los ao entendimento do seu mundo interior.
Impressões do mundo interior
<ul style="list-style-type: none"> • Emoções; • Idéias; • Necessidades de expressão (como forma de comunicação); • Criatividade; • Criação espontânea e com consenso para o conhecimento do corpo expressado pelo mundo exterior. (Haselbach.1988:44)

Portanto, a partir da improvisação como criação conduzida de dentro para fora e nas tentativas da expressão espontânea, se originam as formas ou ritmos não programados. Os jovens/performers utilizam-se da expressão e das formas não determinadas e não elaboradas do mundo exterior, no caso, para a cultura de rua, como fonte de informação para manter a tradição como, por exemplo, os elementos da dança africana: o batuque, Kromantis e o samba, além de agregar elementos de outras expressões culturais, tais como: a moda, o Funk, o movimento de cultural do Hip Hop. Isto pode vir a ser um novo ponto de partida para outros jovens da comunidade, somando a esses elementos suas experiências, percepções e impressões, fechando assim um círculo cultural. A diferença entre as experiências é que uma gera um “efeito para dentro – mundo interior”, originando a criação e a outra gera um “efeito para fora – mundo exterior” e auxilia na teorização desse processo na improvisação. Os jovens/performers do movimento cultural do Hip Hop, principalmente, os da comunidade “Fé em Deus” obtêm em suas realidades uma troca constante de influências recebidas e que possuem origens várias.

3.4 O COMPONENTE DE APERFEIÇOAMENTO NO BREAK

Quando os jovens (denominados na linguagem do Hip Hop de b-boys) executam as suas performances no Break, nos remetem ao método das ações físicas de Stanislávski no seu livro: *A preparação do ator (1979)*, presentes no universo do teatro. As ações físicas definidas por Constantin Stanislávski esclarecem tudo o que o personagem faz em cena, ou seja, todas as suas atitudes, antes presentes somente no texto teatral, sejam elas implícitas ou explícitas, além de buscar respostas para perguntas como: o que é feito, porque é feito, como é feito e quando é feito.

Através das nossas observações e método de Stanislávski identifica-se no jovem/performer (b-boy), por meio da sua consciência, ou seja, compreensão dos movimentos realizados. Entende-se que esses jovens, muitas vezes, não se utilizam de qualquer instrumento teatral, como um texto cênico, por não terem conhecimento sobre o ofício, mas as ações performáticas apresentadas por eles conduzem à criação de diversos

personagens, que mesmo implícitas, possibilitam uma encenação ou uma performance com mais clareza em suas apresentações. Um outro dado é que as ações físicas fazem com que os b-boys se familiarizem com sensações, experiências das suas vidas e fatores do próprio cotidiano, os quais auxiliam no aperfeiçoamento dos seus movimentos corporais no Break.

Essas experiências e sensações são percebidas por cada um dos b-boys em suas performances no Break, onde o jovem/performer termina por conhecer intimamente os sentimentos que dão vida ao personagem (a criação do personagem¹² não está aqui como elemento de interpretação, mas como uma formulação de estilo para a performance na execução do Break). A performance corporal dos performers através do Break é fator de extrema importância para o auto-conhecimento.

Alguns conceitos de Grotowski em relação aos atores estão no livro: *Em busca de um teatro pobre* (1968), ilustram bem o processo de treinamento no qual passam o jovem ou performer do Break. O autor expõe que os atores, através do amadurecimento, expressam-se com tensão, o que os leva a um despojamento, a um desnudamento no que se refere ao que há de mais íntimo, ou seja, os atores doam-se completamente em suas apresentações, a partir do limite dos seus corpos. E como tal, o performer, com a mesma intensidade, doa-se ao expressar as performances do Break, mesmo não conhecendo e, por conseguinte, não dominando a técnica do “transe” usada por Grotowski. Eles (os jovens) terminam por unir todas as suas forças corporais e psíquicas, fazendo emergir do íntimo uma luz surpreendente, ultrapassando os limites de resistência dos seus corpos.

Dessa forma, quando o performer do Hip Hop da comunidade “Fé em Deus” consegue cruzar as várias fronteiras, ele também consegue vencer as várias limitações, até então, por ele inalcançáveis. Não se pretende aqui falar de limitações sociais e/ou culturais, visando preencher lacunas. Novamente, faço uso do pensamento de Grotowski para ilustrar o universo do movimento cultural de rua:

¹² Desejamos explicar que o significado “personagem” mencionado acima na pesquisa, não tem função cênica, mas, no sentido ilustrativo para informar o estilo diversificado na criação de movimentos que os jovens/performer (b-boys) apresentam em suas performances.

[...] Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento, porque é simbolizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores. (1968:27)

O autor não só define as condições técnicas, como também expõe todo o seu processo, evidenciando que o desafio está não só na transgressão, mas também em provocar surpresa ao revelar ao público o esforço físico dos atores ao desempenhar uma atuação, exatamente, como os jovens/performers em suas apresentações, onde esses jovens revelam-se rasgando as suas muitas máscaras.

O palco cênico deles é nas vielas ou nos becos da comunidade onde vivem, situação que favorece a “perceptibilidade” como afirma Grotowski, através do aprendizado do corpo, o que os leva a uma inteira provocação performática.

O movimento de cultura de rua ainda não dispõe de idéias teóricas próprias, até porque, no momento ele se apropria de diversos artifícios e se utiliza de métodos que estão inclusos em alguns fatores como, por exemplo, as idéias propostas por pensadores, professores, intelectuais para a adequação ao universo cultural, onde cabe perfeitamente o movimento do Hip-Hop. Isto acontece por ser o Hip Hop uma expressão de cultura de rua com o foco no jovem e, principalmente, executado pelo jovem, apesar de ainda existirem alguns pontos a serem acertados e outros, ainda em completo desacordo, o que provoca uma disritmia entre a ação e o pensamento dos praticantes.

3.5 OS MOVIMENTOS QUEBRADOS, NUM CORPO DE MARIONETE

Os movimentos do corpo do dançarino do Break, talvez seja o que mais consagrou o estilo dessa dança no movimento cultural do Hip Hop, pois foi muito mais aceita entre os jovens, sem abdicar das outras expressões artísticas e das possibilidades que elas oferecem. Da mesma maneira, os jovens se sentiram muito à vontade no que se refere à criação de novos passos.

Um dos grandes representantes e introdutores do estilo de dançar o Break no Brasil foi Nelson Triunfo, um pernambucano, vindo do município de Triunfo – PE onde, ainda na infância, já adorava dançar. Ele conta que, mesmo sem saber, já praticava o Break. Nelson afirma que dançava o ritmo Soul e que esse ritmo apenas foi um caminho para se chegar ao Break. Somente tempos depois, ele tomou conhecimento que tudo o que ele fazia, na verdade, era parte um movimento sócio-cultural¹³.

Não se pode deixar de mencionar que o movimento cultural Hip Hop tem na sua estrutura conceitual uma definição problemática. Isto porque, no Brasil, para alguns Rappers, B.boys, Mcs, Djs e grafiteiros, todos consideram que o Hip Hop está ligado a uma cultura de rua e trabalha com a conscientização dos jovens. Entretanto, alguns acadêmicos afirmam que o movimento seria apenas uma expressão social, como alega a educadora Elaine Nunes de Andrade: “O Hip Hop como um movimento social, engloba certa forma de organização política, cultural e social do jovem negro” (1996:47). Conforme o estudo da educadora, a palavra “movimento” constata somente um conceito, o qual permite uma análise que inclui as ações sociais que são realizadas na periferia.

A partir do momento em que os jovens da comunidade “Fé em Deus” se concentram naquilo que fazem, os seus corpos se iluminam, a energia corporal se volta todo o tempo, para os objetivos dos exercícios, os quais foram sugeridos pelo mentor do grupo, ou seja, cada passo, cada forma de ensaiar, cada gesto estão relacionados com expressividade que garante a realização das performances. Muitas vezes, as performances desses jovens absorvem os ruídos expressos pelo próprio corpo como se fosse instrumento musical, assimilado como um objeto auxiliar para a composição do ritmo demonstrado. O corpo performático do jovem está em alerta constante, pois ele, no curto tempo de apresentação, tem a possibilidade de ampliar seus horizontes musicais. Aumenta a percepção de si, englobando tudo o que está à sua volta, sem perder qualquer detalhe do que acontece, sem exceder nas improvisações, praticadas, somente quando necessário.

Dependendo do momento e de onde os jovens se apresentem, eles constroem pequenas histórias em suas cabeças, onde eles são personagens

¹³ “Preconceito:uma praga que divide o Brasil”.In Revista Brasileiros. Número 01. Ano 2007.

reais de fatos extraídos de suas comunidades. A convivência com os personagens – jovens/performers – ajuda a integrá-los ao meio social em vivem e, assim, experimentam soluções que sozinhos eles não teriam condições de gerar.

O Break seria para esses jovens da comunidade “Fé em Deus”, uma soma de fatores, onde eles conseguem se expressar melhor, carregando a agressividade, não só pela possibilidade de inserção no meio cultural proporcionada música contemporânea, pela dança e pela poesia contida no rap, mas também pelo ritmo, pela construção de novos passos coletivos e da própria possibilidade de conhecer outros jovens, que com certeza, vivem os mesmos problemas, podendo fazer uma relação entre o mundo, que agora têm como conhecimento e o mundo que está além das fronteiras de sua comunidade. Tudo isso possibilita um entendimento, sem contar que, a própria expressão artística – o Break – lhes oferece uma outra perspectiva social e uma melhor compreensão da vida além da comunidade, algo que eles jamais encontrariam não fosse pela dança.

O ritmo do Break conduz o jovem a uma observação do comportamento corporal de outras pessoas no andar, no gesticular, atuando como elemento de composição para o seu próprio desenvolvimento artístico, o que permite a eles a absorção de variados gestos e movimentos corporais.

Partindo desta afirmativa, pudemos fazer uma comparação com o que a autora Paula Darriba narra. Ela menciona em sua tese que durante a pesquisa, o artista Flávio de Carvalho, em 1938, realizava atividades experimentais num estúdio onde: “[...] O artista e os demais integrantes do grupo, disponibilizam os recursos de seus corpos, tornando-os presentes ao público não através da visualidade propriamente dita, mas através da efemeridade de sua voz” (2006:3). Esse artista que sempre esteve à frente do seu tempo, era polêmico, pois sempre buscava inovações, por exemplo, com sua performance radiofônica, uma pesquisa vocal dele e de seus integrantes, em que se resumiu na apresentação de um repertório musical. Os participantes buscavam um sentido maior de fidelidade no som de uma banda. Flávio de Carvalho e os demais integrantes do grupo trabalhavam os sons com os recursos de seus próprios corpos. Toda a execução musical acontecia nesse estúdio, no fundo

de uma garagem e era transmitido numa rádio clandestina, onde o corpo funcionava como um “instrumento”.

Apontando os meios percorridos, esse artista proporcionou a construção, a transmutação dos acontecimentos de menor importância em temas de maior relevância, extraídos de seu cotidiano e do acaso; elementos esses, que por si só eram capazes de uma conduta performática.

De acordo com Darriba (2006), Flávio de Carvalho sempre colocou seu corpo como “objeto de pesquisa”, diante de um gigantesco corpo coletivo. Como por exemplo, em sua “Experiência nº 5”, onde a sua proposta era, exatamente, andar em sentido contrário a de um cortejo religioso, flertando com as mulheres que participavam do ambiente religioso; tudo isso, apenas para registrar as reações dessas pessoas. O próprio artista afirma que: “Investigar não apenas os limites entre a civilização e a barbárie, em grandes concentrações de caráter religioso, mas, igualmente, os próprios limites entre suas características racionais e a latente irracionalidade de seu corpo animal” (apud Darriba, 2006:3). O artista assumiu uma atitude perturbadora perante todos que estavam ali e também para a sociedade, já que qualquer manifestação realizada pelo artista, sempre acabava na delegacia ou nos noticiários.

Exatamente como este artista, os jovens da comunidade “Fé em Deus”, que se manifestam através do movimento cultural do Hip Hop, também são considerados como *personas non-gratas*, tornando-se uma presença perturbadora, pois seus atos, às vezes, são vistos pela elite como extremamente contestadores. No entanto, a atitude provocadora desses jovens, mesmo por motivos diferentes aos do artista Flávio de Carvalho, ajuda-os a trabalhar sua auto-estima.

Para compreender melhor a idéia exposta acima, aproximamo-nos da obra de Grotowski (1968), onde ele cria sua teoria sobre a diferença entre o “ator cortesão” e o “ator santo”. No primeiro caso, trata-se do problema da existência do corpo, no outro, antes, da não-existência; enquanto no segundo caso, trata-se de um problema de eliminação. Especificando melhor, a teoria do “ator santo” é uma técnica indutiva, isto é, uma técnica de eliminação. Já o “ator cortesão” é uma técnica dedutiva, isto é, uma técnica de acúmulo de habilidades. Então, tento aproximar a teoria de Grotowski sobre o trabalho do

ator com a dos jovens/performers do movimento cultural de rua da comunidade “Fé em Deus”. Assim como o ator, de que trata Grotowski, deve ser capaz de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis, eles (os atores de Grotowski e os jovens da comunidade “Fé em Deus”) devem saber como dirigir o ar e as partes do corpo onde o som deve ser criado e ampliado, como numa espécie de amplificador.

Desta maneira, quando os jovens/performers utilizam o corpo como amplificador, eles não exploram apenas a cabeça e o tórax, mas, todo o corpo. Então, esse corpo deve ser libertado de toda resistência. Assim, quando o jovem estiver praticando os movimentos quebrados que o Break lhe oferece, tendo a semelhança dos gestos, com os movimentos de um corpo de marionete, já que a marionete utiliza gestos desarticulados, sendo capaz de responder a todos os movimentos proporcionados pelo manipulador, de forma semelhante, os movimentos praticados no Break pelos jovens/performers são tão desarticulados quanto a uma marionete.

Utilizando a afirmativa de Darriba, a respeito de uma série de artigos do artista Flávio de Carvalho, ela nos informa que:

[...] O artista aborda o indivíduo frente ao ambiente sócio-cultural e a sua necessidade de integração aos valores e modelos adotados, chamando a atenção para o desequilíbrio que um indivíduo “desambientado” estabelece com o sistema (2006:3).

Dessa maneira, esses mesmos jovens que, muitas vezes, são indivíduos “desambientados”, mesmo em seu próprio meio social, sofrem ou são manipulados exatamente como marionetes. De que forma? Pelos traficantes que lhes aguçam a cobiça por meio de roupas da moda, facilidade de obter dinheiro fácil ou simplesmente através de um par tênis de marca importada, cobiçado por muitos jovens de comunidades carentes, pois os traficantes sabem que os pais desses jovens não têm possibilidade de oferecer presentinhos “de luxo”; portanto é através do comportamento do Break e do comprometimento com a dança que esses jovens podem aspirar a algo melhor em suas vidas, agregando ao “corpo físico e ao psicológico”, resposta a questões que a sociedade sempre lhes impôs (Duarte. 1999:20).

O consagrado ator Japonês Yoshi Oida, explica em seu livro: *O ator invisível* (2001), que o ator precisa conhecer e aprender a geografia do seu corpo. Da mesma maneira, os jovens/performer da comunidade “Fé em Deus” também precisam ter, não só o conhecimento, mas aprender a explorar o espaço geográfico do seu próprio corpo. De que forma? Talvez, começando a utilizar os exercícios sugeridos pelo ator, são eles: explorar a espinha dorsal, depois as pernas e por último os braços, ou seja, em termos de atividades, eles possuem um significado que nós ocidentais, não valorizamos muito; o trabalhar esses exercícios em pé, para depois desdobrá-lo em movimentos descendentes e ascendentes.

Oida afirma que “aprender a geografia do corpo não é uma simples questão de fazer exercícios ou adquirir novos e interessantes padrões de movimentos, mas, obter um despertar da consciência” (2001:47). Analisando esse despertar da consciência, como alega Oida, podemos então identificar que essa reflexão do autor compreende-se nos exercícios ou nos movimentos da dança, ou seja, no Break. Isto nos remete a argumentação de Daher à resposta de Flávio de Carvalho que: “Desde o principio Flávio procurou na dança a simbolização dos momentos supremos da existência: semear e colher, amar e morrer” (apud Darriba,2006:35).

Usando a reflexão do autor, talvez se possa mostrar como filosofia de vida a esses jovens, que estão perdidos psicologicamente, impossibilitados de qualquer tipo de ação ou que não tem alternativas de encontrar um caminho através de ações sociais e culturais, essa consciência que Oida nos propõe. Restando escolher, a partir do movimento cultural Hip Hop, sendo esta manifestação uma cultura de rua ou movimento social, como a única saída. Exigindo das autoridades “governantes” melhores condições de vida e, ao mesmo tempo, que enxerguem que esses jovens, na maioria, negros, pobres, excluídos e que têm muito a lhes dizer, que tanto eles quanto seus familiares anseiam por aquilo que lhes é de direito: respeito, educação e saúde.

Assim, quando o corpo humano se movimenta, não o faz somente para satisfazer necessidades. O corpo, quando em movimento, pode expressar gestos, partituras corporais, ritmo, balanço, ginga e uma imensa alegria por poder realizar tais movimentos. Mas o corpo, da mesma forma pode também reivindicar, protestar, sofrer, lutar. E para os jovens de periferia, o que lhes

resta, é somente juntar todas essas ações e imprimi-las no Break, como força representativa para uma mudança social e cultural.

4 A ENCENAÇÃO E O ESPAÇO DE ATITUDE DO HIP HOP

4.1 A ARTE DO ENCONTRO

Uma cidade, um cidadão.

Vinicius de Moraes

“Vem para a cidade e serás livre”, diziam os antigos.

A vida na cidade é a possibilidade de encontro entre pessoas diferentes, de origens diversas e saberes distintos.

O reconhecimento absoluto das diferenças e, a seguir, a diluição de todas elas na busca do que torna a todos nós igualmente seres humanos, nada mais humanos. Pensar a cidade como espaço da humanidade plena significa, então, uma aposta em nossa capacidade intelectual e afetiva de estar pronto para esse encontro, para refazer a *Polis* com nossos concidadãos de todos os espaços, raças e credos. Trata-se de refazer a cidade em torno daquilo que temos de melhor”.

O poeta, em sua narrativa, ilustra de forma simplória o cotidiano da cidade que tanto amava e, ao mesmo tempo, expõe que não pode haver muros ou divisões sociais. Suas palavras lembram as pessoas esquecidas e abandonadas pelo Estado nas muitas favelas e periferias espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, como a comunidade “Fé em Deus”, na Chatuba em Nilópolis, que mesmo debaixo de tanta privacidade, de sofrimento, essas pessoas ainda conseguem viver com alegria, com dignidade e, apesar de tudo, serem solidárias.

Essas comunidades necessitam urgentemente serem reconhecidas e respeitadas tanto pelo Estado quanto pela sociedade do asfalto. São seres humanos e como tal precisam ser vistos e tratados. Suas culturas, em muitos casos, trazidas de outros territórios, somam-se com as já existentes naqueles locais e, juntas, se interfecundam e formam um rosário cultural de valor inigualável. Porém, que olhos têm a capacidade de enxergar além do preconceito para vislumbrar tamanha riqueza?

Partindo da lógica do espaço comum a todos, exatamente como coloca a poesia de Vinícius de Moraes “[...] de estar pronto para esse encontro, refazer a Polis com nosso concidadão de todos os espaços, raça e credo. Trata-se de refazer a cidade em torno com aquilo que temos de melhor”. O melhor para todos seria exterminar o preconceito e que todos os cidadãos, independente de raça, cor, credo, classe social, tivessem os mesmos direitos.

Os jovens da comunidade “Fé em Deus”, na tentativa de expor os problemas existentes na sua comunidade, as necessidades primárias, como postos de saúde, condução regular, criação de empregos, entre outras, fazem do palco cênico a sua *Polis*, utilizando as performances do movimento cultural de rua – Hip Hop – para alertar as autoridades e chamar seus olhares para todos os seus problemas.

Os espaços que os performers do Hip Hop na comunidade “Fé em Deus” ocupam são as praças, as quadras esportivas, as vielas ou mesmo os terrenos baldios, abandonados. São espaços não cênicos que servem de palco para a realização das performances, as “posses” como são conhecidas pelos performers.

O termo “espaços não cênicos” nas performances do movimento cultural de rua é utilizado por não se tratar de uma representação teatral oficial, pois qualquer que seja o seu gênero, este tipo de representação é um evento físico ocupando um determinado espaço com duração pré-determinada, onde a encenação, tradicional ou não, é concretizada com artifícios e elementos lúdicos, como: a iluminação de última geração, computadorizada, com visagismo e outros elementos para criar e apresentar um mundo ficcional. Enquanto, ao contrário disso, os performers da comunidade “Fé em Deus” usam de iluminação precária que, muitas vezes, tomam emprestada para dar melhor efeito à performance.

4.2 O SIGNO COMO IDENTIFICAÇÃO

Ao mencionarmos o termo “signo”, temos como objetivo identificar os elementos usados no movimento cultural do Hip Hop Carioca, basicamente na comunidade “Fé em Deus”, através dos termos formativos do fenômeno teatral.

Contudo, a análise é feita através de comparações performáticas dos signos teatrais e da representação do movimento cultural do Hip Hop, baseando-se num modo de recepção, ou seja, como o jovem da periferia tem a sua percepção da performance artística.

A avaliação das expressões artísticas é feita por um observador, no caso, o pesquisador e espectador dos eventos formalizados, tendo como princípio, o conhecimento dos elementos, conhecimento adquirido na concretização, por exemplo, de uma peça teatral: o figurino; e os elementos contidos numa performance num baile de periferia, por exemplo: a disposição das caixas de som e da iluminação cênica. Dessa mesma maneira, pretende-se utilizar determinados elementos de significação teatral, adequando-os à construção da performance do Hip Hop, fornecendo também meios para que os jovens da comunidade “Fé em Deus” conheçam os termos e as referências dos elementos teatrais.

Portanto, essa modificação sugerida em relação à análise, consiste numa vontade de distinguir as diversas unidades significativas existentes numa encenação não teatral – a performance do movimento cultural do Hip Hop –, da realização de uma encenação teatral.

4.3 A DESCONSTRUÇÃO

Ao trabalhar o signo que, sem dúvida, é o meio mais fácil de produzir o “distanciamento”, pois as técnicas utilizadas podem ser encontradas em alguns espetáculos hoje em dia, Brecht nos adverte que “o efeito de distanciamento não é uma medida somente técnica, mas sim, uma medida social” (2005:108).

Contudo, a performance do Hip Hop Carioca realizada por esses atores/performers nas praças ou quadras esportivas, tem no seu contexto, a emancipação da representação teatral. O universo desses jovens surge de fatos reais, vivenciados nas vielas ou becos e depois são representados através do Break ou do Rap, simplesmente como uma encenação não teatralizada para uma platéia em sintonia com encenação, o que facilita a comunicação. Os elementos usados pelos jovens nas performances estão

inseridos tanto no domínio de palco, na projeção de voz ao cantar o Rap, quanto no figurino.

A representação artística desses jovens da periferia em local público, normalmente, faz com que eles atuem utilizando as técnicas da desconstrução, ou seja, não há personagens fictícios, quase sempre, as representações dos personagens estão muito próximas do convívio com os jovens, como por exemplo: um morador mais antigo na comunidade, um líder comunitário ou mesmo um traficante em evidência na comunidade. E que, por sua vez, são representados como personagens pontuais, porém, a atuação dos atores/performers tem, muitas vezes, um distanciamento do objeto representado, mesmo que o objeto esteja presente em seu cotidiano.

A realidade como a violência promovida pelas milícias/policiais ou pelos próprios traficantes rivais, muitas vezes, é mostrada ou introduzida apenas por pequenas palavras ou gestos, servindo como um código de alerta para os moradores da comunidade. Sobre este tema, Brecht afirma que:

[...] o distanciamento tem uma dupla função – o que significa que essa medida tem por objetivo uma revolução estética e uma revolução política. Permitido aos participantes “emancipar-se” do mundo representado, tal como este é mostrado. (2005:109)

No entanto, essa representação possibilita ao espectador forjar a “emancipação” do mundo representado a partir do universo dos grupos de jovens, que surge através da apreciação ou da observação do cotidiano deles, que têm na performance do Hip Hop, o impacto de signos quase sempre extraídos do teatro, constituídos por:

- Personagens reais e não por personagens fictícios;
- Um local de representação e não apenas um local de encenação;
- O enredo constituindo de fatos reais obtidos do próprio cotidiano;
- O distanciamento realizado pelo executor do seu objeto apreciado.

Dessa maneira, a teatralidade representada no local – entenda-se local como espaço não cênico – fica compreendida na linguagem visual e sonora,

propondo significações múltiplas e, ao mesmo tempo, contraditórias na compreensão do espetáculo pelo público.

As características essenciais da performance do Hip Hop são, além do jovem/performer e a construção dos personagens reais, o enredo de fatos do cotidiano da comunidade, sem a utilização da regra Aristotélica, composta por início, meio e fim, como num texto teatral ou mesmo na maneira como são distribuídos os personagens reais, não excluindo a iluminação do palco.

Os espectadores, por sua vez, se compreenderem os signos dados pelo executante, o performer, conseguirão vislumbrar a riqueza de detalhes contida na representação realizada pela performance do Hip Hop.

Portanto, o jovem ao executar os significados existentes no movimento cultural do Hip Hop, em suas performances na periferia e também na comunidade “Fé em Deus”, não só possibilita a compreensão dos elementos cênicos expostos ao seu público/espectador, como também, ajudam a transportar os mesmos elementos cênicos para outras comunidades periféricas, as quais, não dispõem de qualquer conhecimento da performance.

Conforme o filósofo Saussure, o termo semiologia conseguiu romper com as barreiras existentes nas Ciências Humanas. O fato somente aconteceu após a morte do filósofo, com a publicação das palestras realizadas em Paris no ano de 1966. O filósofo adverte que:

A língua é um sistema de signos que exprime idéias, e por isto, comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de etiquetas, etc. Ela é somente o mais importante destes sistemas. Podemos conceber, portanto, uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social, ela formaria uma parte da Psicologia Social...; Nós a denominaremos Semiologia – do grego Semeion, “Signo”. (1966:29)

Assim, a célebre passagem acima citada pelo filósofo, deve servir como ponto de referência na busca pela expansão do entendimento sobre a cultura de rua das metrópoles, a partir do estudo da semiologia nas Ciências Sociais.

4.4 O UNIVERSO DOS SIGNOS E A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA DE RUA

A Semiologia consiste no estudo dos signos e de alguma maneira remete ao universo dos signos do teatro, o que se coloca lado a lado com a afirmativa de Barthes que diz que “a representação é um ato semântico, extremamente denso” (2007:7), ou seja, que contém uma quantidade de unidades ou sistemas. Podemos, então, comparar essas unidades ao movimento cultural do Hip Hop, que é formulado por um universo de signos, que são usados como meio de comunicação.

O teatro é uma arte repleta de códigos, de convenções. Já o movimento do Hip Hop, mais do que em outras expressões artísticas, depende de uma decodificação profunda para ser entendido, pois ele não utiliza da mimese, como no teatro, mas da impressão da realidade, ou seja, do cotidiano dos excluídos.

O Hip Hop consegue agregar várias e ricas combinações que são produzidas pelos signos, o que não acontece na representação teatral. A socialização entre as pessoas da comunidade, o espírito de vencer as dificuldades que aparecem durante o percurso, enfim, diferente do teatro, supera e muito os momentos de entretenimento. Porém, não se pode negar que quando o próprio movimento cultural do Hip Hop utiliza os meios de expressão cênica (palavra, música, dança, indumentária, iluminação, etc.) e as próprias reações do espectador, tornam-se uma manifestação social, uma performance que apresenta aspectos formalizados da vida cotidiana.

Numa representação teatral, tudo o que é mostrado é signo, por exemplo: uma coluna de papelão tem seu significado, ali naquele momento, para os espectadores. Informações sobre em que época a cena foi desenvolvida, se de frente a um castelo ou se a iluminação vai destacar o interior do castelo, isso significa desenvolver o lúdico; ao contrário, no Hip Hop, essa mesma coluna de papelão num espaço não cênico, como num palanque ou uma praça, tem outra funcionalidade: trabalhar com as possibilidades financeiras, sociais, ou seja, com a realidade daquela comunidade sem recursos e poderá servir, assim, como um canhão de luz para o artista.

4.5 OS ARTIFÍCIOS DOS SIGNOS DO TEATRO NA RE-APRESENTAÇÃO NO HIP HOP

A performance no movimento cultural do Hip Hop utiliza-se tanto da palavra como da estrutura de significação não lingüística. Sendo usado tanto nos signos auditivos como visuais, aproveitando do sistema de signos destinados à comunicação entre os jovens da periferia e a sua comunidade ou a sociedade, criados em função da atividade artística.

Constata-se que a escolha dos jovens para representar uma determinada função no movimento de cultura de rua, vai além das atitudes exigidas, pois as suas reações estão compreendidas na voz, no temperamento, no ato do saber se expressar e na própria qualidade de relacionamento com seus companheiros. Essa escolha também tem a mesma premissa com os atores quando estão em busca de alguns personagens para a representação teatral, comparando ao ato da escolha de ambas as atividades artísticas, os jovens da periferia precisam ter uma desenvoltura social e artística, enquanto os atores profissionais para encarnar um personagem dependem do tipo físico, da idade, da voz e de experiências anteriores, itens essenciais à sua carreira.

Aproximamo-nos, então, do problema que diz respeito aos signos teatrais e ao movimento de cultura de rua, o Hip Hop. Após essas considerações em torno da noção do próprio signo e do signo empregado no teatro, com todas as suas especificidades, tentamos delimitar as principais estruturas de signos teatrais presentes na performance do movimento cultural do Hip Hop.

Determinados elementos ou artifícios usados no teatro, têm a sua funcionalidade numa representação do movimento cultural de rua; às vezes, as apresentações não são aprimoradas como muitas produções artísticas encenadas nos teatros das grandes metrópoles. Para que ocorram essas manifestações de rua, normalmente, a comunidade se mobiliza, ou mesmo, os jovens desenvolvem meios para que se possa acontecer o evento. Um exemplo clássico são as oficinas de dança, canto e grafite, que contribuem com a realização dos eventos. Gostaria de pontuar alguns desses artifícios usados numa apresentação de Hip Hop.

1 – PALAVRA

Ela está presente na maioria das manifestações teatrais. No Hip Hop, assim como no Rap o principal meio de expressão é o discurso poético feito pelos jovens em forma de protesto. As letras do Rap contêm muitas vezes, relatos dos Rappers que contam as histórias inspirados na dureza das próprias ruas de onde vieram. As palavras podem ter um tom áspero em certo momento, mas, por outro lado, os artistas mostram doçura e sensibilidade. É também uma forma de reflexão do meio onde muitos cresceram. A arte dos rappers está exatamente em agregar determinadas palavras ou mesmo em criar novas formas de usar antigas palavras já conhecidas. A palavra é um espelho social que reflete o comportamento do local, da periferia, que ajuda na conscientização para os jovens sobre as drogas, sexos, a violência, entre outros fatores.

2 – A DICÇÃO

A dicção, para alguns atores, auxilia tanto na valorização das palavras assim como na construção das personagens. Já no Hip Hop, a palavra não é somente o signo lingüístico, ela é composta por elementos como a entonação, o ritmo das palavras, a velocidade e a intensidade com que elas são pronunciadas e que eles precisam valorizar, no sentido de administrar esses elementos durante sua atuação. O jovem/performer ao utilizar a altura do som, do timbre, está criando vários tipos de modulações. A compreensão dos variados signos lingüísticos está vinculada à dicção, ou seja, à forma como as palavras são ditas, que na linguagem do jovem/performer, adquirem novas formas, compondo um dialeto juvenil – a gíria – que como uma performance verbal, funciona como um mecanismo de entendimento dos atos e atitudes que ele realiza.

3 – EXPRESSÃO CORPORAL

O jovem performer do Hip Hop ao criar vários signos espaço-corporais, aprimora as suas técnicas do corpo e muitas vezes, reorganiza os movimentos

comuns do seu cotidiano, para a construção de passos de dança, da mesma forma, como a utilização das técnicas circenses para a concretização das suas performances.

4 – O GESTO

O gesto, depois da palavra, constitui o meio mais rico e maleável de expressão, ajudando a exprimir os pensamentos, ou seja, o sistema de signos mais desenvolvidos. Consideramos que o gesto difere-se de outros sistemas, exatamente, quando o jovem/performer usa-o como movimento ou para afirmar uma atitude em suas performances, por exemplo, no caso dos gestos das mãos, dos braços, das pernas, da cabeça ou mesmo do corpo inteiro, como no Break, sempre visando se comunicar ou ter uma inter-relação com os outros sistemas mencionados acima.

5 – O MOVIMENTO CÊNICO E O NÃO CÊNICO

Ao analisarmos alguns signos teatrais em relação às performances dos jovens do movimento cultural do Hip Hop, constatamos que não existe um espaço-cênico determinado, pois as performances podem acontecer em qualquer lugar surgindo, portanto, algumas questões como:

- A ocupação de lugares no espaço de representação não há uma regra de posicionamento fixa, é bem livre;
- Não há um único meio de se deslocar no espaço de representação;
- A movimentação dos participantes pode ser tanto individual como coletiva;
- Entradas e saídas quase sempre feitas pelo coletivo.

Muitas vezes, os jovens moradores das periferias não têm o conhecimento das técnicas ou signos utilizados no teatro. No entanto, ao se apropriarem das técnicas, eles tornam-se colaboradores para a realização do evento e suas atuações nas diversas funções profissionais ou amadoras no movimento na cultura de rua, ajuda-os a adquirir um conhecimento

fundamental no desenvolvimento social. Dessa maneira, as atitudes coletivas ou individuais podem ajudar a criar signos específicos para uma boa concretização da performance nas comunidades de periferia.

6 – O PENTEADO

Os penteados ou os cortes de cabelo dos jovens performers das periferias estão longe de ser somente um estilo. Os diversos tipos de cortes e os códigos contidos nos desenhos, na verdade, expressam a revolta, a falta de oportunidade de trabalho e outras reivindicações sociais; esses jovens demonstram suas identificações e sua autocrítica em relação à sociedade que os renega e não aceita as suas atitudes. Muitas vezes, esses desenhos ou riscos também identificam a que grupo pertence ou como pode se inserir num determinado grupo juvenil. Portanto, o poder semiológico do penteado e do corte de cabelo não está somente numa representação de um estilo, mas também, contém dados históricos, sociais e educacionais de cada um de cada um desses jovens e de uma realidade específica. Sendo também uma forma de comunicação entre o seu grupo e com a comunidade.

7 – INDUMENTÁRIA E ACESSÓRIOS

Numa peça teatral, a indumentária (no teatro o termo também é definido como figurino ou vestimenta) se limita a definir qual o tipo de figurino, qual a época ou a que posição social pertence. Da mesma maneira na cultura de rua e na função do penteado, a indumentária é um signo de auto-valorização e de atitude. Isto porque são jovens de baixa renda, muitos sem qualquer nível de instrução, com poucas ou quase nenhuma possibilidade de adquirir um tênis de marca ou roupas de grife. E a aquisição desses objetos demonstra que os jovens têm possibilidades de serem reconhecidos e respeitados na comunidade. Porém, às vezes, essa aquisição acontece a partir de uma tentativa do tráfico em seduzi-los através do objeto ou da possibilidade de um rendimento rápido. Sendo inverso a realidade de muitos dos jovens das favelas ou comunidades, pois quando se obtêm a oportunidade de conseguirem um trabalho digno, normalmente com baixos salários, os quais, não permitem que

eles adquiram seus objetos de desejo, assim como não ajudam em seu próprio custeio e também de suas famílias, tornando a proposta do tráfico muito mais tentadora.

Quando conseguem adquirir os objetos desejados por esforço próprio, eles são considerados vencedores. Os acessórios também são objetos que valorizam os jovens. Cordões de prata, verdadeiros ou falsos, bonés de todos os tipos e marcas e óculos de sol, são considerados, por vários motivos, como sistema autônomo de signos, porque eles podem ter várias funções independentes no cotidiano desses jovens.

8 – O CENÁRIO

O sistema de signos pode também determinar um dispositivo cênico, quando a sua funcionalidade está empenhada em esclarecer uma época, um local e um espaço geográfico numa peça. Ao contrário do teatro, o cenário de uma performance de Hip Hop tem sua função apenas decorativa, em muitos casos, os eventos da cultura de rua, não são usados como o sistema de signos como os do teatro, para estabelecer um local geográfico; isto porque as representações do Hip Hop não dão muita importância a esse complemento ou a parte financeira não possibilita a viabilidade de se ter um cenário com temas geográficos ou uma decoração mais elaborada.

9 – A MÚSICA

A música numa representação do Hip Hop tem seus problemas específicos, pois, muitas vezes, os Djs se apropriam de outros estilos musicais e modificam suas versões, alterando os seus ritmos e bases. Atualmente, jovens/performers estão gravando seus próprios “Compact Disc” nas periferias, onde eles comercializam seus produtos, sem uma fiscalização. Um grande problema é a atuação do tráfico que ajuda muitos artistas desconhecidos a adulterar trabalhos de cantores conhecidos para vender na localidade, como forma de incentivar o uso das drogas. Usam jovens inocentes como chamariz para outros jovens.

Um outro fator que tem que ser enfatizado é que algumas letras tocadas ou cantadas nos bailes Funk têm um conteúdo mais agressivo, tendo suas novas versões tocadas e cantadas nas manifestações do Hip Hop; ocasionando brigas entre esses dois estilos artísticos, totalmente diferentes. Às vezes, essas letras ou músicas são “hits” colocados, no caso, como ponto de partida para iniciar a performance.

Portanto, a música tem a função de ampliar, de sublinhar, de desenvolver um outro tipo de conhecimento através do ritmo, para ajudar na conscientização, na auto-valorização e nas próprias atitudes desses jovens residentes da periferia, principalmente na comunidade “Fé em Deus”. O signo musical, muitas vezes, deseja substituir os outros sistemas de signos teatrais. Contudo, como seria está substituição de sistemas de signos na representação do movimento cultural do Hip-Hop? Sabemos que as associações rítmicas ou melódicas realizadas em determinados gêneros da música podem servir para estabelecer uma atmosfera alegre ao local da representação. Porém, como ficaria essa atmosfera sem esse signo da música que traz alegria e conscientização para a comunidade? Questões como essas ficarão abertas em relação ao movimento cultural do Hip-Hop, porque o movimento da cultura de rua ainda está se adaptando às novas situações. Alguns intelectuais alegam que esta expressão artística juvenil continua sendo a força geradora de violência nas grandes metrópoles. O que os críticos não perceberam ainda é que o movimento cultural do Hip Hop está sendo o grande incentivador e um meio de tirar muitos jovens das estatísticas da criminalidade.

4.6 A ORALIDADE DA POESIA NO RAP

O jovem do movimento de cultura de rua trabalha a poesia urbana da periferia ou, como muitos preferem chamar, o RAP (“rhythm and poetry” – ritmo e poesia) com uma qualidade única. Isto porque, diferente do jovem norte americano, que articula o seu conhecimento, não mais como ato de politizar ou ato de conscientizar outros jovens norteamericanos através da sua poesia, e sim, apenas, agora com o aspecto comercial, os rappers brasileiros reforçam o caráter político e social de sua arte.

O Rapper americano (termo que denomina os jovens que praticam ritmo e poesia) tem na sua criação letras que utilizam no seu conteúdo, a vulgarização das mulheres, chamando-as de vagabundas – “Bitch” e aspectos como: a valorização dos carros de luxo ou dos chefes de gangs, elementos estes que estão atualmente sendo absorvidos pela indústria fonográfica, pois têm favorecido a grande vendagem dos “Compact Disc”.

Ao contrario, o Rapper brasileiro ainda tem na sua expressividade ou na sua oralidade poética, a grande força na denúncia, ao comunicar os tantos problemas existentes, tais como: as drogas, a gravidez indesejada, o desemprego familiar, algo muito presente na realidade dos muitos jovens que vivem nas comunidades periféricas ou nas favelas do Rio de Janeiro (especialmente na comunidade “Fé em Deus”). Assim como a própria conscientização também serve de criação e formulação de novas idéias, promovendo debates para os praticantes. Muitas vezes, isso vem a ser uma filosofia de vida para muitos ou para todos.

Porém, aqui no Brasil, a indústria fonográfica, mesmo em crise, em decadência, rejeita o trabalho desses jovens periféricos. E esse nicho é ocupado pelos traficantes (pelo tráfico) que oferecem auxílio financeiro e exigem em troca o produto tão desejado (a gravação do Cds) dos jovens do movimento cultural de rua – Hip Hop.

O Rapper Mv Bill é atualmente o artista do movimento cultural do Hip Hop, que mais tem tido reconhecimento de seu trabalho pela crítica fonográfica, ainda que ele próprio permaneça na condição de morador de uma comunidade do Rio de Janeiro, a CDD (Cidade de Deus, localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro). MV Bill afirma que:

[...] a linguagem do rap ainda soa um falatório rascante e estranho para alguns intelectuais, essencialmente, não é música para ouvidos deles. Mais é a verdade mais pura, sendo dita por gente que vive essa realidade de perigo e violência. Histórias sobre pessoas que estiveram à mercê das suas próprias sortes, verdades essas que muitos brancos sempre tentaram esconder para se parecerem o mais próximo possível a seus irmãos europeus; tentando repetir o mesmo fato de tempos atrás. Porém, o Brasil não é a Europa e nem Estados Unidos. Somos brasileiros, somos multirraciais: negros, índios e brancos de diversos localidades e países. Muitos desses intelectuais ainda persistem em dizer que o rap nacional não é cultura popular, por mais que, tenha a sua base principal na América do Norte, que tenha o seu lado perturbador e seu estrangeirismo. Talvez, esses intelectuais não tenham o conhecimento que o rap sendo americano

ou nacional tem na sua proximidade a nossa tradição nordestina do repente¹⁴.

Segundo a definição do rapper Mv Bill, o rap ajuda a valorizar e saber articular as palavras e ao celebrar essas palavras para os jovens, principalmente os que vivem numa situação complexa e de risco em que pesa negativamente a posição social e cultural deles, pois são presas fáceis para o tráfico, o rap ajudará servindo de mola propulsora para a inserção desses jovens/performers. Ao romper com a sedução do tráfico, certamente o rap promoverá o retorno dos jovens às escolas, oferecendo meios para cativá-los com uma instrução de qualidade.

Talvez, alguns educadores e críticos não aceitem a idéia de introduzir nas escolas elementos culturais, como o rap, muitas vezes visto como uma força revolucionária. Pois, para esses educadores mais tradicionais, tanto o Funk quanto o Hip Hop romperam as barreiras sociais através da divulgação na imprensa nacional pelo lado da violência nas praias cariocas (conhecida como arrastão na década de 90), ou seja, essas expressões culturais são, para eles, meios de propagar a violência e não teriam espaço no universo educacional.

Mv Bill completa o seu raciocínio alegando que o movimento cultural do Hip Hop acena como um objeto real “as armas existentes nas comunidades”, se tornando um objeto figurado “na paz politizada” e que se afirma com crítica agressiva, ou seja, com o estilo afirmativo do orgulho reconquistado. Ao mesmo tempo em que a atitude é o avesso da violência, mesmo tendo a capacidade de abranger a linguagem verbal com gírias, que tem sua funcionalidade apenas dentro desse universo, a atitude no rap cultua a oratória com a criatividade e com as rimas dos jovens/performers na performance do movimento cultural de rua.

Os não conhecedores do movimento cultural de rua, acham que as letras do rap incentivam a violência entre os jovens. Em Nilópolis, onde está localizada a comunidade “Fé em Deus”, na Chatuba, os amantes do samba, do Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor, expressam certa desconfiança em relação a esse movimento, tão forte entre os jovens. Enquanto os mais antigos, da velha guarda da Escola de Samba Beija-Flor, observam com

¹⁴ Comentário do rapper Mv Bill no artigo: “Descendo a escada com Bill” In: Cabeça de Porco, p: 88.

cuidado essa manifestação, num local em (Nilópolis) que não existe qualquer tipo de entretenimento, além dos próprios eventos realizados pela Escola de Samba. Alguns dos componentes da velha guarda afirmam que o rap dentro do movimento cultural de rua, apesar de não entenderem bem o que os jovens/performers dizem, tem a função de informar e de conscientizar a população de alguma maneira, neste caso, em Nilópolis.

“Seu” Onofre, um amante da Escola de Samba de Nilópolis, tataraneto de africano e residente no município de Nilópolis, se alegra quando tem a possibilidade de ver um grupo de jovens se divertindo aos domingos, na Praça Paulo de Frontin, com um enorme rádio, algumas caixas de som e um microfone, falando e se movimentando. “Seu” Onofre comenta:

Esses menino parece uns boneco sem mola, quando dança. Eu não entendo muito quando fala, sempre fala correndo. Mas quando eu consigo entender o que eles fala, lembra o meu tataravô lá no interior em Setes Lagoas – Minas Gerais. Ele tinha, acho eu, quase 80 anos, mas gostava de contar história, dançar do modo do lugar de onde ele veio e fazer os movimentos. “– África...” dizia ele, “–...eu era menino mais lembro o jeito que meu tata contava as historias. Ele dizia que era “Djeli”¹⁵, um contador de história do lugar de onde nasceu. E hoje, eu com toda a minha idade, me lembro o jeito dele contar as historias. Parece muito quando o puxador de samba, que tem que contar a história do Samba, do mesmo jeito como esses meninos falando (o rap) as historias daqui¹⁶.

O interessante é que na narrativa do “Seu” Onofre certamente está a triangulação criada por ele entre o seu tataravô (o contador de história de uma tribo africana – o griot), o puxador (intérprete) de samba e o rapper (crítico ou repentista urbano) do Hip Hop. Através das lembranças de infância desse senhor, o amor por uma expressão artística popular e a novidade apresentada por jovens, temos como características: a tradição, a cultura popular contemporânea e a conscientização, tanto dos mais jovens como dos antigos. Todos esses elementos constituintes do movimento cultural de rua, juntos.

Um outro elemento apresentado pelos Mestres de Cerimônia (Mcs) também usado no Rap, é o “Freestyle” (estilo livre) ou como o rapper Mv Bill costuma chamar “o repentista urbano”. O “Freestyle” ou estilo livre é o rap de improviso ou o rap de hora. A principal característica do rap de improviso está

¹⁵ È a forma de chamar o contador de história ou narrador no Continente Africano. Conhecido como Griot.

¹⁶ O diálogo acima foi transcrito na forma como o entrevistado falava.

na criação das rimas. Elas são desenvolvidas e cantadas em tempo real, no instante da performance. Rappers e Mcs consideram que quem usa o “Freestyle” tem um dom, uma facilidade de improvisar uma boa letra. O Mc Pivete afirma que “o rapper do freestyle se alimenta de informações verdadeiras e do cotidiano de uma comunidade que sustentam sua performance, por isso, quem sabe usar esse estilo é um ser abençoado por Deus”. (Revista Rapnews, pag 87. Ano: 2007 Vol:16).

Entre os rappers, todos concordam que só podem identificar um bom Mestre de Cerimônia e um rapper, quando eles participam de um combate ou um desafio entre dois participantes; ou seja, só quem consegue criar um bom rap de improviso, sabendo criar rimas interessantes e que animem os ouvintes do movimento cultural de rua, é que é tido como “bom”.

Desta maneira, podemos alegar que tanto Funk como o movimento cultural de rua – o Hip Hop – se colocam como um dos poucos meios de expressão cultural popular com que esses jovens das periferias podem praticar, como uma escolha responsável.

4.7 O GRAFITTE: A INTERVENÇÃO QUE SE COMUNICA COM A CIDADE

Um olhar despreocupado sobre os muros e paredes das nossas cidades, nos faz identificar os símbolos como uma reação ou como objeto de comunicação. Em todas as partes das cidades há publicidade, sinais e elementos visuais que tentam se comunicar ou se expressar com as pessoas, sejam elas na política, na educação ou na área social. Às vezes, essa reação dentro da comunicação gera uma sobrecarga de informação, em que a escrita ou os símbolos apresentados vão perdendo o seu real sentido.

O Grafitte ou a pichação, como é mais conhecido, teve o seu surgimento em fins da década de 80 no Brasil. E os jovens, sejam de bairros nobres do Rio de Janeiro ou das periferias, nessa época, buscavam se comunicar, mas ao mesmo tempo em que tiveram uma grande carga de informações, esse fato não contribuiu em nada para o crescimento desses jovens, ao contrário, ficaram ainda mais perdidos.

Talvez, os jovens/performers da comunidade “Fé em Deus” como os antecedentes do graffite, utilizavam as paredes com o fim de dar forma às suas

reivindicações sociais. E o Grafite, fazendo parte do movimento cultural de rua, também foi fator de grande contribuição como objeto de atuação e comunicação; como afirma Ligiéro

O Grafite se espalhou em novas propostas, misturando palavras e imagens, paisagens e ícones, assinaturas que, em si, eram a obra de arte, se inserindo dentro do campo da arte popular brasileira. Desenvolvido principalmente dentro das comunidades negras e mestiças habitantes dos subúrbios e favelas, eles refletem a visão e a preocupação dos artistas locais com uma arte autoral e performática (2007:99).

O Grafite sendo então uma representação cultural do elemento do Hip Hop, também nunca foi visto com bons olhos; para muitos, tinha uma conotação de ilegalidade praticada pelos jovens.

Temos que considerar que a maior parte dos problemas das expressões culturais contemporâneas está na crise de identidade social. Os jovens não vislumbram oportunidade de trabalho e, conseqüentemente, não conseguem enxergar qualquer perspectiva de um futuro melhor.

A falta de possibilidade de trabalho enfrentada por eles tem como fator preponderante a baixa escolaridade da maioria desses jovens, além de residirem em bairros de extrema violência.

A partir da pichação (do Graffiti), os jovens desta época (os anos 80) adquiriram uma forma de comunicação que era visto como rebeldia. As posses foram se concretizando não só a partir das paredes e muros, mas de locais como residências, edifícios, pontes, igrejas, trens, entre tantos espaços, para a finalização das pichações.

Do mesmo modo que o Break, o Grafite ajudou os jovens a construir uma ponte entre o individual e o coletivo, como projeção e realização através das habilidades de tantos jovens, as escritas ilegíveis, indecifráveis, formuladas por eles nas paredes e muros saíram do submundo (da ilegalidade) e passaram, então, a concretizar uma nova proposta de intervenção sobre os espaços urbanos por meio da arte. Eram desenhos e letras artisticamente trabalhadas, através das quais desejavam se comunicar com um público e com a cidade, e que pudessem também ser admirados e observados através do

diálogo de diversos grupos de jovens e com os seus artefatos: as diversas latas de sprays.

Dentro de uma lógica, os jovens que se expressavam através do Graffiti, aproximavam-se dos ideais dos muralistas mexicanos, que queriam a arte fora das galerias, expressando-se para o povo comum. A diferença encontrada entre os grafiteiros e os muralistas mexicanos estava exatamente nos locais de atuação. Enquanto, uns usam a pintura como performance nos murais, no caso, os mexicanos, os outros (os grafiteiros) usavam a pintura em locais ou espaços não-convencionais, para a concretização de suas performances. Chamamos atenção para o fato de que esses espaços sempre estiveram numa constante relação de luta e conquista. Nunes argumenta que:

O Graffiti consegue criar uma intervenção que se contrapõe à pobreza das paisagens, das comunidades e das periferias. Não reproduz o físico, mas trabalha com a força do imaginário: inventa, projeta, avança. Afinal, o mundo não é constituído só de coisas tangíveis, de elementos físicos, mas também de símbolos. (1996:43)

¹⁷

Os grafiteiros batalharam pela permanência de suas obras de arte de rua, de forma que resistisse a diversos fatores, tais como: o tempo, o ataque daqueles grafiteiros/pichadores que ainda preferiam ficar na ilegalidade ou de ações públicas, que também não entendiam essa forma de expressão artística. Para isso, desenvolveram maneiras importantes que chamassem a atenção, causando impacto na opinião pública e na sociedade civil.

Tanto os afro-americanos como os afro-brasileiros utilizaram das mesmas formas e suportes para alcançar este objetivo, que foram os trens das periferias. Alguns grafiteiros norte-americanos ainda usavam de códigos cifrados para expressar sua arte nos vagões dos trens, porém grande parcela de grafiteiros norte-americanos preferiram desenvolver desenhos que tivessem humor, com colorido bastante expressivo, utilizando tintas como Krylon, de diferentes cores. Enquanto os grafiteiros afro-brasileiros usaram também dos vagões dos trens, porém com temáticas simples em suas grafitagens/pinturas, não tendo aceitação pelos responsáveis das vias férreas, que ainda achavam que esses jovens eram marginais. A mudança só ocorreu quando a empresa

¹⁷ A professora Eliane formula questões que levam à inserção de elementos do Hip Hop em sala de aula, partindo do Rap indo até ao Graffiti no seu livro “Rap e educação, Rap é educação”.

de eletrodoméstico “Ponto Frio” alugou o espaço externo de alguns vagões da via férrea em São Paulo e contratou jovens que utilizavam o Graffiti como meio de trabalho para produzirem sua arte nestes espaços.

No caso do Rio de Janeiro, obtivemos a informação de que um grupo conhecido como: “Nossa senhora dos Pichadores”, que incluía rapazes da Baixada Fluminense, foram contratados para a realização do mesmo trabalho feito em São Paulo, só que desta vez, financiado pela empresa de produtos de limpeza: “Omo”.

Como os tantos jovens do movimento cultural de rua, sendo da comunidade “Fé em Deus” ou de outras comunidades da periferia, os grafiteiros têm um estilo próprio de se vestir, não se afastando muito do estilo dos dançarinos de Break. Vestem-se com calças retas, conhecidas como “baggy”, de preferência em formatos de tubos semicantinflecas, que usam abaixo da cintura. Para isso, compram-nas sempre em tamanho maiores (tamanho 48). As camisas folgadas, de marca, do tipo: Ecko Unltd, Conduta, entre outras pertencentes ao universo do Hip Hop; além dos bonés, chapéus e os tênis: Nike, Adidas e Puma.

O fenômeno do Graffiti insere-se de maneira importante como parte da crise das identidades sociais. Os jovens reformulam velhas ordens/regras referentes de identidades e as re-utilizam para funcionar num novo contexto. Dessa maneira, os jovens grafiteiros estão sempre numa disputa cotidiana para a construção e reconstrução sociocultural dos espaços, como produtores de uma complexa rede de relações sociais, que nos oferecem os discursos dos diferentes setores: educacional e social.

Portanto, atrás desse fenômeno se manifesta a ausência de espaços de expressão para os jovens (a televisão, rádio, jornais, revistas), nos quais eles participem de maneira ampla e livre, sem censura; principalmente, para aqueles que residem em localidades afastadas das grandes metrópoles, como é o caso dos jovens da comunidade “Fé em Deus”.

4.8 O DIALETO DAS RUAS

Exatamente como as diversas tribos africanas em que cada uma carrega suas particularidades, suas vestimentas, seus artesanatos e enfeites, cada

uma delas contém um dialeto, desta mesma maneira, os jovens/performer da comunidade “Fé em Deus” e os outros hip hoppers das cidades, têm sua linguagem específica.

Por isso, para entendermos melhor o Hip Hop é de grande importância que nos familiarizemos com o dialeto ou a linguagem que os jovens praticantes do movimento cultural de rua – o Hip Hop usam no seu cotidiano. É importante frisar que o vocabulário dos jovens/performers do Hip Hop, é um linguajar de rua, ou melhor, uma linguagem das vielas ou dos becos, onde os praticantes do movimento cultural de rua se expressam como se tivessem na rua, um falar natural, sem o ‘s’, com gíria, havendo em certos momentos um gingado no falar, cheio de malandragem. Como afirma um dos jovens/performer da comunidade “Fé em Deus”: “Quando o moleque fala, a partir da gíria, a gente se caracteriza, pros outros respeitar nós, entende?”¹⁸.

¹⁸ Para maiores informações, ver glossário em anexo onde constam as definições dos termos utilizados no movimento Hip Hop.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que dizer de um jovem ator que está em constante busca por novidades para aumentar o seu próprio conhecimento? Conhecimento que, muitas vezes, vem através do seu ofício de atuar ou interpretar determinados personagens, com muita dedicação, com exaustivos estudos e, acima de tudo, com muita paixão pelo que faz. Pode-se dizer até que esse maravilhoso ofício abre muitas portas. Portas essas, abertas para o conhecimento, para o relacionamento, para ir a lugares diferentes ou mesmo para viver épocas diferentes que jamais viveria como um cidadão comum. Portas essas que lhe obrigam a pesquisar tanto questões sociais como culturais de um momento, para compor um personagem.

Então, o que dizer quando uma dessas pesquisas realizadas coloca você frente a frente de uma realidade diferente da sua? E novamente vem a porta aberta, a promover um encontro com jovens que acham você “o máximo” como jovem e ator, que acham sua profissão “o máximo”, que sua interpretação naquela peça ou naquela performance foi “o máximo”.

É necessário também dizer a esses jovens que o teatro tem suas várias portas fantásticas, que é um mundo de histórias lúdicas, maravilhosas, porém, ele também tem a sua ponta de verdade, exatamente, quando os refletores se apagam e tudo volta ao mundo real.

Isto tudo, porque esses jovens não têm na verdade um referencial e quando eles conseguem algo diferente, seja cultural ou social, eles agarram com muita paixão. E assim foi, quando o “TEATRO” chegou à Baixada Fluminense, em Nilópolis. Teatro aqui escrito com letras maiúsculas exatamente para mostrar o seu respeito e o meu respeito a ele. Um teatro realizado também por jovens não moradores da Baixada ou mesmo que nunca tinham conhecido a Baixada além dos noticiários.

A minha realidade foi apresentada, após administrar por um período uma oficina livre de teatro no município de Nilópolis, onde pude identificar que alguns jovens tinham a sua estima baixa, não tinham sonhos para o futuro. A mudança veio a partir da oficina teatral ministrada para esses jovens.

Em 2004, eu fui convidado por um jovem que já tinha participado da oficina de teatro a conhecer um evento cultural, que estava transformando o

comportamento de alguns jovens. William, esse jovem, disse uma expressão que me chamou a atenção: “Movimentar os quadris, após um salto”. O que seria isso? Uma dança, uma performance experimental, uma peça realizada por pessoas da localidade ou tudo isto junto? Eu havia aceitado o convite e junto com William, iria conhecer o tal evento.

Mais uma vez as portas se abriram para mim, fiquei em estado de êxtase ao ver todos aqueles jovens se movimentando, cantando, gesticulando, com uma animação expressada por todos. Também pude notar que aquele movimento cultural apresentado pelos jovens era estrangeiro, porém, o que mais me chamou atenção, era que aquela comunidade tinha uma vida cultural interessante, além daquilo que já era conhecido, como o samba. Naquele momento a minha curiosidade foi despertada a fim de saber mais coisas a respeito do movimento cultural de rua. Por que não realizar uma pesquisa a respeito do movimento cultural de rua?

A dissertação aqui apresentada, aborda num primeiro momento, os teóricos que formularam questões sobre a diáspora do negro, como por exemplo, Stuart Hall. Já Clifford Geertz faz um paralelo, a partir do entendimento das culturas, de tribos aborígenes da Austrália ou de grupos urbanos. Richard Schechner realiza o estudo da performance onde, no seu entendimento, tudo pode ser performance, desde a prática mais simples, como por exemplo: lavar a louça do jantar.

No segundo capítulo do estudo, é tratada a questão da Baixada Fluminense, basicamente, os problemas existentes no Município de Nilópolis, no bairro da Chatuba, na comunidade carente conhecida como “Fé em Deus”. Onde a pesquisa de campo consistiu em analisar os fatores sociais e culturais que o movimento cultural de rua poderia ajudar a desenvolver e transformar, para os que residem da comunidade. E também, como era a reação dos jovens em relação às drogas, a violência e o sexo e, principalmente, sobre o tráfico e os milicianos que tentam estalar o seu poder dentro da comunidade.

Por outro lado, abordou-se a questão cultural. Como os moradores, sejam eles da comunidade “Fé em Deus” ou dos bairros adjacentes, vêem um movimento cultural feito por jovens, em relação com a cultura tradicional, como o samba? De que forma é o relacionamento, onde um traz consigo toda uma tradição dos antigos africanos, desde o samba de roda, passado pela capoeira

até o atual momento que é o samba de avenida e o outro tem seu histórico o surgimento nos Estados Unidos, caracterizando-se como uma cultura importada sem qualquer tipo de referência para amantes do Samba?

O terceiro capítulo aborda o corpo do jovem praticante e participante do movimento cultural de rua – o Hip Hop –, servindo como uma ferramenta de transformação, de atitude e de posse. É através da corporalidade que esses jovens adquirem a sua auto-estima, vinda através das oficinas de Break, e de outros elementos, como a conscientização social. Os jovens aprendem também a conhecer o seu próprio corpo, a criar novos modos de dançar o Break e de se relacionar com outros jovens sem usar a violência.

O quarto capítulo expõe os locais e as formas de intervenção realizadas pelos os jovens do movimento do Hip Hop, através dos cinco elementos que compõem o movimento cultural de rua. Neste capítulo também é feita uma comparação dos signos usados no teatro, com a apropriação desses signos pelo movimento cultural de rua. Além do que, proporciona o entendimento de alguns termos utilizados pelos praticantes no momento de atuação ou performance.

O ator e o professor somente agora conseguem compreender as atitudes daqueles jovens que participaram das oficinas teatrais, sem auto-estima, desconfiados de tudo e de todos, pois, eles não tinham no que acreditar.

Penso que por meio do movimento cultural de rua – o Hip Hop – muitos desses jovens passaram a descobrir o que querem para seus futuros. Certamente, o movimento cultural ajudou e ajudará a resgatar a dignidade dos tantos excluídos e esquecidos residentes da comunidade “Fé em Deus”, através da conscientização das atitudes desses jovens. Carregando sua expressão para a dança, para a arte e para a palavra. Encontrando novas perspectivas para o ator social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e educação, Rap é educação**. São Paulo: Selo Negro/ Summus, 1999.

ARCE, José Manuel Valenzuela. **Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

ATHAYDE, Celso; MV, Bill; SOARES, Luiz E. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BARBOSA, Jorge Luiz; SOUZA, Jailson de. **Favela: alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão Corpo: Identidade e autonomia do movimento**. São Paulo: Summus, 1998.

BIG, Richard. **Hip Hop – Consciência e atitude**. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Zouk, 2006.

BRANDÃO, Augusto André. **Miséria da periferia: desigualdades raciais e pobreza na metrópole do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **O espaço vazio**. Lisboa/Portugal: Orfeu negro, 2008.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2006.

CLIFFORD, Geertz. **A interpretação das culturas**. São Paulo: LTC, 1989.

DARRIBA, Paula. **Um olhar contemporâneo sobre o corpo na performance de Flávio de Carvalho**. 2006. Dissertação inédita (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

DAVIS, Mike. **Planeta Favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

- DJ Tr. **Acorda Hip Hop**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilização**. Rio de Janeiro: Civilização, 1983.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- FREDRIC, Jameson. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2006.
- FREIRE, Marcelino. **Rasif: mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- FRIGÉRIO, Alejandro. **Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica, estudos afro-asiáticos**. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT, Et, Ano 11, n 12, 2003, p 51-67.
- GIFFONNI, Maria A. Corrêa. **Danças da Ásia, África e Oceania**. São Paulo: Nobel/Scet/Cec, 1974.
- GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**, Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- GUINSBURG, J. (Org.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. São Paulo: DP&A, 2004.
- HASELBACH, Bárbara. **Dança, Improvisação e Movimento: expressão corporal na Educação Física**. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1988.
- HERMANO, Vianna. **O mundo Funk carioca**. Rio de Janeiro: JZE, 1988.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- IRWIN, William. (Org.) **Hip Hop e a filosofia: da rima à razão**. São Paulo: Madras, 2006.
- LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LIGIÉRO, Zeca. "Flávio de Carvalho e a rua: experiência e Performance". In: **Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT, Et, n. 07, p 82 -89.
- _____. **Teatro e comunidade: uma experiência**. Uberlândia: UFU, 1983.

_____ ; ZENÍCOLA, Denise. **Performance Afro-Amerídia**. Rio de Janeiro: Publit, 2007.

LIMA, Evelyn F. Werneck. "As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação". In: **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

LOPES, Nei. **Bantus, Malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2008.

MOTA, Avelino Teixeira da. **Aspectos da colonização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

NUNES, Eliane. **Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ciências Humanas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2001.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca, 2001.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro do Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna – A pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

ROCHA, Janaína. **HIP HOP: a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta puricultural de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Milton. **Nação. Estado e Território**. Palestra proferida na Universidade Federal Fluminense – UFF, em 04/06/1996. In: FFLCH / SP: SDB – Geografia. 1996a

_____. **Território e Sociedade**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1996b.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Trad. Blikstein, J. Chelini, A. Paes, José. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance". In: **Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT, Et, Ano 11, n 12, 2003, p 25-50.

SILVA, Jailson de Souza. **Favela: alegria e dor na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2005.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

THORNTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo Atlântico 1400 – 1800**. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2004.

TURLE, Licko e TRINDADE, Jussara. **Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Ta na rua para as artes, Educação e Cidadania, 2008.

VALLADARES, Lícia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

VIDIGAL, Leonardo. **A história do reggae na capoeira da Angola: a África no Brasil**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ciências Humanas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2006.

REVISTAS

REVISTA CULTURAL VOZES. São Paulo, n.4, vol 93, ano 1999.

REVISTA NILOPOLITANO. Nilópolis, n. 1, ano 2001.

REVISTA REGGAE. São Paulo, n.15, ano 2005.

REVISTA OFICINA DAS ARTES. São Paulo, n.64, ano 2005.

REVISTA DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – SALA PRETA – ECA - USP. São Paulo, n. 5, ano 2005.

REVISTA da Tv – O Globo. In: “A periferia está no ar”. Rio de Janeiro, ano 2006.

REVISTA RAPNEWS. São Paulo, n,16, ano 2007.

REVISTA BRASILEIROS. São Paulo, n. 1, ano 2007.

REVISTA LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL. São Paulo, n.3, ano 2007.

REVISTA COMUNITÁ ITALIANA. Rio de Janeiro, n.110, ano 2007.

REVISTA GLOBAL BRASIL. Rio de Janeiro, n.8, ano 2007.

REVISTA PIAUÍ. São Paulo, n. 12, ano 2007.

REVISTA RAÇA BRASIL. São Paulo, n.55, ano 2007.

Páginas de consulta na WEB desde 2005

http://.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&topic=mp&cp=GN>

Acesso em 10 de junho de 2005.

<http://www.favelaissoai.com.br>> Acesso em 07 de setembro de 2005.

<http://www.comunidadeabertaderua.com.br>> Acesso em 07 de setembro de 2005.

<http://www.comunidadehiphopper.com> > Acesso em 05 de outubro de 2006.

<http://www.gentedexpressaoderua.com.br>> Acesso em 11 de novembro de 2007.

[http:// www.observatoriodafavela.org.br](http://www.observatoriodafavela.org.br)> Acesso em 11 de novembro de 2007.

[http:// www.oficinainforma.com.br](http://www.oficinainforma.com.br) > Acesso em 08 de maio de 2008.

[http:// www.globalmagine.org](http://www.globalmagine.org)> Acesso em 08 de maio de 2008.

[http:// www.virgula.com.br](http://www.virgula.com.br)> Acesso em 09 de maio de 2008.

[http:// www.hiphopfree.blogspot.com](http://www.hiphopfree.blogspot.com)> Acesso em 10 de abril de 2008.

[http:// www.visaodafavela.blogspot.com](http://www.visaodafavela.blogspot.com)> Acesso em 10 de abril de 2008.

[http:// www.communityhopper.com](http://www.communityhopper.com)> Acesso em 19 de setembro de 2008.

GLOSSÁRIO

A fu: gíria com precedentes na língua inglesa, significa: muito bom, fantástico.

Atitude: palavra importante no vocabulário dos praticantes do Hip Hop. Para pertencer a um grupo é preciso não só ter consciência, como ter atitude. O termo agrega: ética, solidariedade, cidadania, boa conduta que o jovem deve ter consigo e para com os outros.

B.Boy: “b” é abreviação de break e boy significa garoto. O termo refere-se ao dançarino de breakdance.

B. Girl: feminino de b.boy.

Back to Back: tipo de percussão feita com a colagem e repetição de trechos de músicas iguais ou diferentes.

Backing Vocal: cantor ou cantora responsável por cantar o refrão ou as partes mais agudas do rap.

Backspin: técnica utilizada pelos Djs, que consiste em repetir diversas vezes a mesma frase da música ou o mesmo beat, sendo que a cada repetição a volta é feita bruscamente. Essa técnica tem um efeito similar a uma gagueira controlada, que na seqüência retoma o ritmo original da música.

Baque: sinônimo de efeito.

Base: a estrutura musical que serve de ponto de partida para a criação e da performance do Dj.

Base de rap: mesmo que fundo instrumental. A base é a instrumentação que acompanha a letra do rap.

Base comprada: fundo instrumental gravado em Cd e vendido em lojas especializadas de Black Music ou em camelôs. Esse tipo de base tem um custo

menor e é utilizado basicamente por grupos iniciantes para acompanhar a letra do rap.

Base lupada: base produzida a partir da ampliação de um trecho instrumental de uma música pronta e repetido por três ou mais minutos, criando uma nova base.

Base mixada: é quando há sobreposição de duas bases ou uma base pronta é modificada a partir da gravação sobreposta da performance de um Dj ou de trechos de uma música já pronta.

Base pronta: é o mesmo que a base comprada.

Base sampleada: é o mesmo que a base lupada.

Beat: batida da percussão ou pulso da música.

Beat-boxing: imitação com a boca dos sons da bateria ou da performance do Dj.

Bitches: modo como os rappers gangster chamam a mulher no meio do Hip Hop, vadia ou cachorra.

Break: dança do Hip Hop. Os movimentos são quebrados, mecânicos. Praticada em roda; é caracterizada também por movimentos acrobáticos ou pantomímicos. Conhecida como Breakdance ou “dança de rua”. Derivada das quebras rítmicas entre e dentro das músicas.

Cabeça: Pessoa esclarecida, consciente, engajada.

Calça fundilhão: roupa típica dos hip hoppers. Calça larga usada abaixo da cintura, com o fundilho alcançando o meio da coxa.

Case: estojo onde geralmente são guardados os equipamentos do Dj, no caso, os principais discos do Dj, que utilizará em determinada apresentação para alcançar a melhor performance.

Caô: gíria que significa o mesmo que mentira.

Correria: agir em prol de um objetivo.

Crossfader: potenciômetro situado na parte central do mixer, responsável por direcionar o som para o toca-discos do lado direito e do lado esquerdo. Para os Djs, seu uso é fundamental nos cortes e direcionamentos dos sons nas performances.

Dance: agrupamento musical dos principais estilos de música eletrônica dançantes: Drum'n'bass, Hip Hop, house, disco, tecno e funk.

Dj: disc-jockey. Músico que manipula discos de vinil ou discos compactos, fazendo intervenções musicais por processos eletrônicos como: colagens, eco, aceleração e desaceleração no andamento. Também é quem apresenta e executa as músicas em clubes, festas e emissoras de rádio.

Embecadinho: vem de beca – roupa. Significa estar bem vestido.

Encarnar: entrar ou mergulhar em algum assunto.

Fanzine: publicação impressa alternativa, muitas vezes, produzida artesanalmente, com tiragem pequena, sem fins lucrativos, sem ajuda mercadológica, matérias e editoração independente, circula de mão em mão, desprovida de censura.

Freestyle: mesmo que o rap de hora (poesia criada na hora), com estilo livre. Consiste em uma rima improvisada feita pelos Mcs que possuem essa habilidade ou especialidade. Sem regras, misturando várias técnicas e feito em qualquer lugar.

Gangsta Rap: estilo de música que ridiculariza a polícia e valoriza as atividades ilícitas ou criminais.

Grafite: expressão plástica do Hip Hop. Consiste na arte de pintar e desenhar (com spray ou tinta) em espaços como muros, painéis, túneis, fachadas de casas, edifícios, vagões de trens, etc. Os pichadores escrevem com letras ou símbolos contorcidos, que somente eles entendem. Enquanto, os grafiteiros desenham ou pintam letras ou símbolos com diversas e intensas cores para mostrar a sua arte.

Groove: os Djs denominam grooves os recortes instrumentais que utilizam para fazer suas criações e composições. Outra definição de groove é a idéia da textura em cada música que é estruturada.

Groove box: aparelho eletrônico que permite a construção de ritmos musicais através de batidas sintetizadas e incorporadas na sua memória.

Hip hoppers: pessoas que são do Hip Hop.

Hip hoppiano: pertencente ao Hip Hop.

Jabá: espécie de manipulação das gravadoras sobre as rádios, para que incluam suas músicas na programação.

Levada: caráter expressivo e estilístico de atuação do rapper. Ritmo da música.

Maloqueiro: relativo a andar em turmas, malocas, em grupos.

Maloqueragem: falar ou agir de forma brincalhona ou mentirosa.

Manero: mesmo que dizer legal, interessante.

Mano: aquele que é reconhecido como um igual dentro do Hip Hop.

Mc: abreviação de mestre de cerimônia. Hip hopper que compõe letras e anima festas.

Minas: feminino de manos, também sinônimo de garota.

Nova Escola: denominação para o rap radical, com mensagens de protestos.

Posse: instância de organização do Hip Hop. É a união de grupos de rap, grafiteiros, dançarinos e militantes para realizarem ações sociais na sua comunidade.

Quebrada: local da periferia onde moram. Designa um beco ou ruela da comunidade.

Rap: abreviação de Rhythm and poetry (ritmo e poesia). Estilo musical do Hip Hop que agrega o Dj e o Mc.

Rapper: o cantor de rap.

Rateada: significa o mesmo que erro.

Rave: festas ao ar livre, longe do perímetro urbano. Em inglês significa delírio.

Sampler: instrumento que grava digitalmente qualquer som, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador. Os hip hopper usam o termo “sampler” como sinônimo de “samplear”.

Sangue bom: uma pessoa de confiança, gente boa, “dos nossos”.

Scratch: técnica utilizada pelos Djs. Consiste em encontrar o pulso ou um padrão rítmico da música e girar o disco por impulso manual, para frente e para trás, no tempo e contratempo.

Set list: nome que se dá à seleção de músicas de um Dj.

Street Dance: dança produzida pelos dançarinos de Break. Muitas vezes nas festas se estabelecem longas disputas entre os breakers.

Trampo: mesmo que trabalho.

Toca discos: é o aparelho que toca o disco vinil.

Turntablismo: é a habilidade de fazer manobras e tirar os sons mais diversos com toca-discos. Os Dj's são especialistas nessas manobras.

Velha escola: termo que identifica as expressões sonoras do Hip Hop.

Yo!: grito de exaltação. Geralmente usado para animar o público em shows e eventos de Hip Hop.