



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

**A REDE AIYÊ HIP HOP E SUAS INTERCONEXÕES SÓCIO-
CULTURAIS**

VALFRIDO MORAES NETO

SALVADOR\BA

2008.2

VALFRIDO MORAES NETO

**A REDE AIYÊ HIP HOP E SUAS INTERCONEXÕES SOCIO-
CULTURAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito obrigatório à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

SALVADOR\BA

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

VALFRIDO MORAES NETO

**A REDE AIYÊ HIP HOP E SUAS INTERCONEXÕES SOCIO-
CULTURAIS**

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Orientador

Maria Cecília de Paula Lima

Professora Convidada

Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amancio Costa

Professor Convidado

Salvador\Ba

2008

Moraes Neto, Valfrido
M827 A rede Aiyê Hip Hop e suas interconexões sócio-culturais / Valfrido Moraes
Neto. -- Salvador, 2008.
143 f.: il.
Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas, 2008.
1. Movimento da juventude. 2. Hip hop (cultura popular jovem). 3. Cultura
popular. 4. Sociologia urbana. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade
Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD

–

305.235

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação de Ciências da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FFCH.

Ao CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa e à FAPESB – Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia pelo apoio financeiro que contribuiu de maneira significativa para a realização desta pesquisa.

Ao orientador Dr. Antônio da Silva Câmara pelo acompanhamento de todo esse processo árduo de pesquisa até o presente momento.

Aos professores Prof. Dr. Roaleno Costa e a Prof. Dra. Maria Cecília de Lima Paula pelas contribuições ao capítulo apresentado na qualificação, até a participação nesta banca, o meu agradecimento pela disponibilidade e atenção oferecidas.

À minha mãe, Maria das Vitórias Freire Moraes, pela generosa contribuição nessa longa caminhada.

Aos militantes da Rede Aiyê, pelo carinho e exemplo de determinação.

Aos amigos que estiveram presentes nesse percurso acadêmico, especialmente, Antônio (Tonho), Austerlina (Lina), Rute.

RESUMO

O hip hop é um fenômeno mundial que vem mostrando fôlego há mais de duas décadas, com intervenções artísticas no locus urbano, mantendo fortes vínculos com sua origem das ruas e dos guetos. A cena hip hop nacional vem encenando um novo capítulo na história da arte popular brasileira, especialmente através do seu elemento musical, o rap. Aliando inventividade e habilidosas estratégias de articulação, gerações de jovens das periferias com suas produções artísticas e simbólicas refletem a vitrine social e suas contradições, entre elas as inúmeras barreiras enfrentadas cotidianamente pelos mesmos e seus impedimentos a determinados bens de consumo, e ainda, à livre circulação em algumas áreas da cidade.

A presente dissertação dá continuidade à conclusão do bacharelado que na ocasião entrevistou militantes da Rede Aiyê, no final do ano de 2004, nessa presente oportunidade almeja ampliar e entender a formação desse segmento e suas interconexões sócio-culturais no espaço urbano na capital baiana.

ABSTRACT

Hip hop is a worldwide phenomenon that has been shown breath for more than two decades, with artistic interventions in the urban locus, maintaining strong ties with its origin of the streets and ghettos. The national hip hop scene has been staging a new chapter in the history of Brazilian popular art, especially through its musical element, rap. Combining inventiveness and skillful articulation strategies, generations of young people from the peripheries with their artistic and symbolic productions reflect the social showcase and its contradictions, among them, the numerous barriers faced daily by them and their impediments to certain consumer goods, as well as free movement in some areas of the city.

This master's degree research, which continues the conclusion of the bachelor's degree that at the time interviewed activists from the Aiyê Network at the end of 2004, at this present opportunity aims to broaden and understand the formation of this segment and its socio-cultural interconnections in urban space in the capital of Bahia.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I – Um panorama do Movimento Hip Hop	03
1.1 O contexto socioeconômico e cultural da <i>Hip Hop Generation</i>	07
1.2 O desenvolvimento dos quatro elementos da cultura hip hop: DJ, Break, Grafite e Rap: “Brincadeira de gente grande”	12
1.3 O movimento hip hop, novas tecnologias, redes culturais e a <i>Rede Zulu Nation</i>	21
1.4 A diversidade no movimento hip hop	28
Capítulo II – Movimento Hip Hop e a posse Orí	32
2.1. A consolidação e as principais influências do Movimento Hip-Hop soteropolitano	33
2.2 Os Bailes Black	38
2.3 A cena do hip-hop paulistano: black is beautiful	47
2.4 Diferentes caras do Rap: ressignificando traços da cultura popular	52
2.5 Protagonismo Juvenil	54
2.6 A Primeira Reunião em 1996	56
2.7 As reuniões e os primeiros passos	60
2.8 A expansão das reuniões no Passeio Público	62
2.9 A Posse Orí: 1998	64
2.10 Divulgação da Posse e a trajetória pelas ONGs	70
2.11 Atuando através dos quatro elementos	71
2.12 Atividades nos Bairros - Militância com muitas dificuldades	73
2.13 A primeira geração e os novos desafios	78

2.14 O tempo dos conflitos: 2001-2004	80
2. 15 As articulações extrapolam Salvador e Região Metropolitana	87
Capítulo III - A Rede Aiyê Hip Hop	90
3.1 - Rede Aiyê Hip Hop: ano de 2004-2006	90
3.2 Descrição Geral das Reuniões da Rede Aiyê no Passeio Público	93
3.3 Atuação da Rede Aiyê (2004-2006 - raça, gênero e profissionalização)	97
3.3.1 2004: III° Encontro Baiano de Hip Hop em Vitória da Conquista – 2004	98
3.3.2 III° Encontro Interestadual de Gênero e Hip Hop em Lauro de Freitas 2005	103
3.3.3 “Hip Hop pelas Cotas: uma reação afirmativa” apoio da UFBA – 2004	106
3.3.4 Projeto Quadro Negro	108
3.3.5 Um Dia na Escola: Descrição de uma oficina de hip-hop	109
3.3.6 Temporada Quadro Negro	114
3.3.7 Campanha: Cadê o Cachê?	116
3.4 Reconfiguração da Rede Aiyê: 2006-2008	120
3.4.1 Núcleo de Mulheres	121
3.4.2 Núcleo de Grafite	122
3.5 Redes Sociais e Instituto Maloca	125
3.6 Novos Desafios: Articulações Pontuais	129
3.7 Casa “Rede Aiyê” Hip Hop	136
Considerações Finais	139
Referências Bibliográficas	141

INTRODUÇÃO

A presente Dissertação deu continuidade a uma pesquisa sobre o hip hop realizada como monografia de bacharelado em Ciências Sociais. Naquela ocasião observou que um segmento do movimento se constituiu em torno de reuniões semanais que ocorriam no Passeio Público, no bairro do Campo Grande, região central da cidade do Salvador. Um novo grupo surgia em continuidade à Posse Orí (reuniões semanais no Campo Grande), com o nome de Rede Aiyê, dando seguimento a uma prática do hip hop em outras localidades que tendia a constituírem-se redes de interações para a divulgação dos quatro elementos (Break, Rap, DJ, Grafite). Assim, a nova pesquisa levantava as seguintes questões: Quais as relações entre os atores sociais que fazem parte desse segmento do Movimento Hip Hop para além das fronteiras do seu contexto local? Como a Rede Aiyê Hip Hop é articulada e mobilizada cultural e politicamente no território urbano? Quais as relações de seus atores com outros movimentos culturais e sociais no cenário urbano de Salvador e de outras cidades do Estado da Bahia?

Para responder a essas questões buscou-se desenvolver a seguinte metodologia: a) Investigação teórica das redes culturais, com ênfase na rede de hip hop e sua origem nos EUA; b) observação direta, que implicou na presença do pesquisador em reuniões, eventos e encontros construídos e/ou com a participação de integrantes da Rede Aiyê; c) aplicação de 15 entrevistas com roteiro aberto em 2006 e 2008, tendo por alvo nove destacados integrantes da Rede, na sua maioria praticantes de um dos quatro elementos do hip hop; d) análise das entrevistas e periodização do movimento.

Os resultados da pesquisa foram organizados em três capítulos: o primeiro reconstitui as condições socioeconômicas que deram origem ao hip hop nos EUA, o desenvolvimento dos quatro elementos da cultura hip hop: DJ, Break, Grafite e Rap e o desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação, as redes culturais e, sobretudo como elas contribuem para a configuração da *Rede Zulu Nation*; o segundo traça-se o percurso do hip hop no Brasil acentuando a capital paulista e a importância dos bailes nas periferias de vários Estados brasileiros entre as décadas de 1960-80; e os primórdios do hip hop em Salvador, o seu

surgimento em 1996 e a organização da Posse Orí. O terceiro, busca compreender o percurso da Rede Aiyê e sua atual configuração.

CAPÍTULO I

UM PANORAMA DO MOVIMENTO HIP HOP

Estudos sobre o hip hop desenvolvidos nos Estados Unidos, por Bakari Kitwana (2002), Tricia Rose (1997), Jeff Chang (2005), Nelson George (1998) e Patrícia Hill Collins (2006) buscam analisar as condições socioculturais dos jovens negros estadunidenses da “*Hip Hop Generation*”¹.

Tais autores analisam o “fenômeno” da cultura hip hop, que já existe no país há mais de três décadas, relacionando-o às precárias condições de vida dos jovens moradores de bairros proletários² com as formas de expressões criativas (re) formuladas através da arte de rua, que se consolidam na união dos quatro elementos artísticos: o DJ (disc- jockey), o Break (dança), o MC (mestre de cerimônia) e o grafite (letras e desenhos). O hip hop está relacionado a toda uma geração, ou mais propriamente, como se refere Bakari Kitwana:

O termo “hip hop generation” é usado intercambiavelmente com a cultura jovem negra. Nenhum outro termo melhor define esta geração de cultura negra, como o inteiro espectro da juventude Negra (incluindo estudantes colegiais e jovens profissionais, bem como as massas urbanas) identificada com a cadência do hip hop (KITWANA, 2002, p.13).

O autor propõe um marco geracional, etário, que delimita a *hip hop generation* a jovens nascidos entre os anos de 1965-1984, ou seja, posterior aos movimentos históricos da população negra americana na primeira metade dos anos sessenta, como o *Movimento Black Power*, e às conquistas a favor dos *Direitos Civis*. Kitwana destaca a importância que a

¹ Expressão utilizada pelo autor na metade dos anos 1990: “como editor chefe da *The Source: a revista de música, cultura e política hip hop*, eu comecei a usar o termo “the hip hop generation” para definir nossa geração” (Kitwana; 2002;p.13) referindo-se especificamente a essa juventude negra como uma geração posterior aos direitos civis e aos movimentos Black Powers.

² O Bronx é um dos principais bairros nessa convergência das expressões artísticas ligadas à cultura hip hop.

primeira parte dessa geração teve para o desenvolvimento da cultura hip hop, “a geração do final dos direitos civis\ Black Power foram essencialmente os que deram origem ao movimento hip hop, que veio a definir a geração, embora não sejam tecnicamente *hip hop generationers*” ((KITWANA, 2002, p. 13). Este “grupo” precedente é considerado como a *Old School* do movimento hip hop estadunidense. Estes jovens negros moradores do Bronx, “herdaram” da Jamaica as famosas *sound-systems*³ e um dos seus hábeis DJs, o jamaicano Kool Herc, reconhecido como um dos pioneiros na arte da discotecagem pelas ruas do bairro. A figura do DJ destaca-se na consolidação dessa cultura porque agregava os outros três elementos acima citados com a realização das “festas de rua”, as conhecidas *block parties*, nas quais os DJs reuniam outros praticantes ou aspirantes à arte da discotecagem e do scratch⁴. Entre estes, um novato chamado Kevin Donovan posteriormente ficaria conhecido mundialmente como DJ Afrika Bambaataa⁵. Ele tinha sido membro da Black Spades⁶, considerada como uma das maiores e mais temidas gangues de Nova York⁷. Bambaataa conseguiu nas festas de quarteirão, que realizava no Bronx, transmutar a disputa violenta entre gangues rivais em disputas “simbólicas” com os praticantes dos quatro elementos, principalmente nas famosas competições ocorridas nas rodas de break das equipes de dança. Um dos principais “discípulos” de Herc, Bambaataa é considerado o mais criativo artista desta geração inicial e uma importante referência na consolidação do movimento hip hop nos Estados Unidos:

Enquanto as contribuições de Herc eram essencialmente musicais, Bambaataa deu a mais importante contribuição sociológica para o desenvolvimento do hip hop. Um jovem colecionador de registros, Bambaataa participou de algumas festas de Herc e percebi que ele tinha muito dos mesmos registros. Apesar de ele começar a partir da mesma base musical como Herc, Bambaataa teria leque mais vasto e inclui bits de Africanos, Caribenhos, Soca, a música D.C. go-go em sua mistura, dando o seu trabalho uma qualidade elétrica e multiétnica (GEORGE, 1998, p. 18).

³ As *sound-systems* originariamente são grandes caixas de som com músicas jamaicanas dançantes agitando os jovens nas ruas de Trench Town. As *sound-systems* são consideradas a espinha dorsal da música jamaicana.

⁴ Os DJs desenvolveram a técnica do scratch através da habilidade de girar o disco em sentido contrário e produzir sons incrivelmente novos.

⁵ Afrika Bambaataa é pseudônimo de Kevin Donovan nascido no bairro do Bronx, Nova York no dia 19 de abril de 1957 e antes de se tornar DJ era dançarino de break.

⁶ A tradução aqui é *Espadas Pretas*.

⁷ Sobre as gangues de Nova York e sua relevância na consolidação do hip hop ver o livro *Can't Stop Won't Stop* de autoria de Jeff Chang (2005). Nos anos de 1970 algumas gangues de repercussão como a Ghetto Brothers, Black Spades, Savage Skulls, Savage Nomads, Deadly Bachelors, Javelin, entre outras, sinalizavam uma reação não só a ruína social e econômica de Nova York, mas também as falsas esperanças da década anterior.

O autor ainda acrescenta que: “Em 1974, Bambaataa fundou a Zulu Nation, um coletivo de DJs, dançarinos de break, artistas grafiteiros, e homens ainda há pouco filiados ao papel fraterno das gangues desenvolvido na cultura urbana em combatentes aguerridos contra o crime” (idem).

Bairros proletários, como o Bronx, reuniam além de jovens moradores afro-americanos, também afro-caribenhos e latinos, revelando-se como um contexto no qual se observa um fluxo de variadas referências culturais, constituintes das culturas híbridas contemporaneamente (CANCLINI, 2008). Nesse sentido, as expressões artísticas do hip hop, especialmente a música, sugerem o inter-relacionamento da ideologia dominante com o universo cultural da juventude, da identidade negra e da indústria cultural, enquanto um processo em constante movimento, permeável ao fluxo de significados, baseado no intercâmbio musical e simbólico na modernidade globalizante. Precocemente as expressões artísticas do hip hop tornaram-se moda dentro e fora de Nova York, movimentando espaços de shows, gravadoras, produções cinematográficas, revistas de grande circulação, exposições internacionais e famosas grifes multinacionais forjadoras de um “estilo juvenil”. Almejando fortalecer esta cultura de rua, é fundada a organização Zulu Nation no ano de 1974, considerado um marco de análise neste capítulo, admitindo-se a existência anterior dos quatro elementos separadamente, e reunidos através da concepção de Afrika Bambaataa, que priorizou a articulação entre eles por seus praticantes na constituição do hip hop.

O reconhecimento das expressões artísticas do hip hop é repleto de conflitos e tensões decorrentes do fato de seus praticantes, considerados como *underclass* (Wacquant; 2001), serem jovens afro-americanos oriundos dos guetos e, conseqüentemente vítimas de estigmas e discriminações. Além disso, suas habilidades artísticas são originárias das ruas dos grandes centros urbanos e não dos espaços tradicionais da prática artística. A legitimação da “arte marginal” do hip hop virá em função da sua apropriação pela indústria cultural através de meios de comunicação de massas a partir dos 1980. O perfil híbrido inerente às expressões artísticas das ruas revela (re) formulações artísticas através das misturas dos quatro elementos presentes no hip hop, a exemplo das bases eletrônicas dos DJs produzindo novas sonoridades aliadas ao desenvolvimento de inovações tecnológicas, como os sintetizadores⁸ e o mercado da indústria fonográfica.

⁸ A banda Kraftwerk lança um álbum exclusivamente produzido e executado com sintetizadores. A banda se tornou uma referência mundial na criação do estilo Techno na dance music para outros grupos da cena musical eletrônica.

Posterior ao surgimento da Zulu Nation, filmes como “*Beat Street*” (1984), “*Breakin’- How To Breakdance*” (1985) foram referências da cultura hip hop estadunidense para jovens nos quatro cantos do mundo. Ainda no começo dos anos 1980, os clipes também foram importantes veículos de divulgação musical, acompanhados por imagens que remetiam ao movimento hip hop, como “*Planet Rock*” (1982) e “*Looking For The Perfect Beat*” (1983), produzidos por Afrika Bambaataa e The Soul Sonic Force; e “*The Message*” (1982), produzido por Grandmaster Flash & The Furious Five⁹. Tais imagens circulam pelos meios de comunicação de massa mostrando a “vitrine” social de uma metrópole, especialmente para a juventude negra nas ruas, perseguida pela polícia. Essas são referências do que se costuma chamar a “velha escola do hip hop”, muito associada aos artistas citados e ao visual adotado pelos mesmos (calças apertadas, roupas coloridas, cabelos compridos) e suas sonoridades (batidas eletrônicas misturadas com imagens futuristas). Essa diferença entre a “velha escola” do hip hop e a *hip hop generation* resguarda suas peculiaridades no percurso de duas décadas da sociedade americana pós-movimento pelos Direitos Civis e Black Power, e o processo de desenvolvimento do hip hop relacionado às condições de vida dos moradores nos grandes centros urbanos de origem afro-americana nos Estados Unidos. Para os estudiosos do hip hop, a nova geração continua tendo dificuldades em termos de oportunidades sociais, mesmo sendo considerada a primeira geração pós-segregação, e ainda almeja vivenciar um futuro mais promissor:

A visão de mundo da geração hip hop influenciada pela persistente segregação em uma América que prega a democracia e inclusão. Essa contração foi particularmente difícil para nós engolirmos. A nossa geração é a primeira geração de afro-americanos que tem idade aquém dos limites legais de segregação. Nós certamente vivemos em uma sociedade mais inclusiva do que existia na fase de pré-direitos civis americanos. No entanto, continua segregação e a desigualdade, tornado-se especialmente ilusória para muitos jovens negros (KITWANA, 2002, p. 13).

⁹ Grandmaster Flash, como ficou conhecido, nasceu na cidade de Bridgetown, em Barbados, no dia 1 de Janeiro de 1958 e foi batizado como Joseph Saddler. É atribuída ao DJ a invenção do “scratch”, ou seja, a técnica “na utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário” (Vianna, 1988, p.21). Além das habilidades como DJ, Grandmaster Flash é conhecido como um incentivador das rimas de improviso, ao entregar o microfone aos dançarinos e pessoas da platéia para que pudessem improvisar discursos acompanhando a batida rítmica da música. Grandmaster Flash & The Furious Five foi um grupo de rap nascido no South Bronx, Nova York, no ano de 1976. Os integrantes do grupo, além do DJ Grandmaster Flash contavam com os cinco rappers: Robert Keith “Keef Cowboy”, Melvin “Melle Mel” Glover, Nathaniel “The Kid Creole” Glover Jr., Eddie “Mr. Ness/Scorpion” Morris e Guy Todd “Rahiem” Williams.

A situação sócio-econômica da *Hip Hop Generation* aliada às novas ferramentas tecnológicas irá refletir na produção artística do hip hop, especialmente, nas décadas de 1980/90, como veremos a seguir.

1.1 O contexto socioeconômico e cultural da *Hip Hop Generation*

No livro “*The Hip Hop Generation: Young Blacks and The Crisis in African American Culture*”, Bakari Kitwana¹⁰, utiliza-se da expressão “*Hip Hop Generation*”¹¹ para delimitar uma geração, formada essencialmente por aqueles nascidos entre os anos de 1965-1984, a primeira geração pós-segregação nos Estados Unidos. Para a juventude negra, o contexto após vinte anos de mudanças tanto no nível socioeconômico como político (pós-movimento dos Direitos Civis e Black Power), aliado ao rápido crescimento das ferramentas tecnológicas e à globalização, estão certamente relacionados com mudanças significativas nas atividades relacionadas à cultura destes jovens: “*The Hip Hop Generation* explora novas atitudes e questões de jovens negros, examina onde nós estamos indo, e analisa as forças sociopolíticas que os moldaram” (Kitwana, 2002, p. XIII). Para o autor, toda faixa etária nascida no período acima citado, faz parte desta geração e compartilha um “conjunto específico de valores e atitudes. No núcleo, são pensamentos sobre nossa família, relacionamentos, exploração infantil, carreira, identidade racial, relações raciais e da política” (idem; p.4). A *hip hop generation* é caracterizada como a geração que tem sofrido os maiores impactos da globalização nos anos de 1980 e 1990, relativos às desigualdades socioeconômicas entre ricos e pobres sem precedentes nos Estados Unidos (KITWANA, 2002).

Para o autor Loic Wacquant, o processo histórico de segregação dos negros afro-americanos revela singularidades em relação a outros grupos étnicos na sociedade norte-americana, vivenciando o que ele chama de processo de *guetização negra*:

¹⁰ O autor é jornalista, ativista e analista político.

¹¹ Expressão que ficou conhecida durante os anos 90, na época em que era diretor da revista “*The Source: the magazine of hip hop music culture and politics*”.

O processo de guetização negra – da constituição e expansão iniciais à súbita fuga e desinvestimento dos brancos, seguidos de abruptos aumentos de desemprego, do crime, do atraso educacionais e de outros deslocamentos sociais – é velho e bem conhecido: remonta à formação inicial do gueto como instituição de exclusão racial nas primeiras décadas do século XX. De início deve-se enfatizar que os negros são o único grupo que vivenciou a guetização na sociedade norte-americana [...] O confinamento racial dos negros, por outro lado, era (e ainda é) singular no sentido de que só os afro-norte-americanos tiveram de viver em áreas “onde a segregação era praticamente total, essencialmente involuntária e também perpétua (Philpott, 1987, p.xvi). Ademais a segregação forçada dos negros ia além da moradia, abrangendo outras arenas institucionais básicas, da escola e do emprego aos serviços públicos e à representação política, levando ao desenvolvimento de uma estrutura social paralela sem correspondência com a dos brancos (WACQUANT, 2001, p.53)

Os mecanismos institucionais de exclusão racial relativos à base espacial do *gueto*, no que se refere a “*mecanismos de fechamento e controle etnorraciais*”, segundo o autor, caracterizam-se:

(...) como um território reservado no qual essa população desenvolve um conjunto de instituições específicas que operam ao mesmo tempo como substituto das instituições dominantes da sociedade abrangente e como neutralizador contra elas (WACQUANT, 2001, p.52).

A política de expansão urbana entre 1970 e 1980 gerou nos Estados Unidos uma significativa perda de poder aquisitivo para os moradores do gueto, desfavorecidos com a queda de oportunidades de trabalho e a retração geral da economia, gerando impactos no sistema previdenciário para a classe trabalhadora (Wacquant; 2001). O bairro do South Bronx¹² na cidade de Nova York nos anos de 1970, era sinônimo de “devastação”, provocado pelo abandono de seus antigos moradores de classe operária, entre eles imigrantes de diversas nacionalidades (alemães, italianos e irlandeses) na implementação da via - expressa Cross-Bronx-Expressway, coordenada pelo planejador Robert Moses, como parte do projeto urbano da cidade nas décadas de 1960 e 1970:

¹² Bairro de classe operária situado ao norte de Manhattan, onde está concentrada até hoje grande parte da população negra e porto-riquenha de Nova York.

Em 1959, a cidade, o Estado e as autoridades federais começaram a implementação da Cross-Bronx-Expressway – um projeto de Moses que cortaria ao meio o centro da área mais habitada pela classe operária no Bronx. Embora pudesse ter modificado ligeiramente sua estrada para evitar o desaparecimento de comunidades residenciais densamente povoadas por trabalhadores étnicos, ele elegeu um caminho que iria requerer a demolição de milhares de edifícios residenciais e comerciais. Ademais, ao longo dos anos 60 e no início dos anos 70, cerca de 60 mil residências do Bronx foram demolidas. Ao nomear essas velhas unidades residenciais de operários como ‘favelas’, a primeira tarefa de Moses foi promover um programa de liquidação dessas residências, forçando o deslocamento de 170 mil pessoas (Rose, 1994, p. 199/200).

O projeto urbano da Cross-Bronx-Expressway, entre outros, atingia principalmente os moradores do Bronx e expunha esses grupos étnicos a uma desarticulação das redes de sociabilidade local, que estabeleciam relações sociais na esfera econômica. O remanejamento deles do Bronx para áreas mais afastadas da cidade, em favorecimento da classe alta, aumentava as dificuldades vivenciadas por esses grupos (Rose; 1997). A situação de Nova York nos anos 70 era segregacionista no que se refere à esfera social e econômica, como mostram Rose (1994) e Wacquant (2001):

A herança racial e os modelos de imigração foram redesenhando a população da cidade e sua força de trabalho. As mudanças na estrutura ocupacional trouxeram, em vez de uma economia de bons empregos e altos salários na indústria, rodovias, comércio e venda por atacado, uma economia de baixos salários e de poucos empregos gerados em torno dos serviços. Isso propiciou novas formas de desigualdades (ROSE, 1994; 197).

Uma economia que na década de setenta privilegiava mais a infra-estrutura em detrimento dos programas de assistência social aos diversos grupos étnicos afetados com as mudanças ocorridas com o novo projeto urbano coordenado por Robert Moses. O autor abaixo acrescenta o impacto dessas medidas na vida das minorias nos Estados Unidos:

Em âmbito local, uma coalização de empresas, bancos e interesses comerciais usou a crise fiscal das cidades para forçar o desmantelamento dos programas sociais que sustentavam os moradores do gueto e seus vizinhos. A ela se juntaram planejadores

urbanos que viam na redução dos serviços municipais um meio eficiente de obrigar os pobres a sair das áreas designadas para revitalização (WACQUANT, 2001, p. 82).

Na mesma direção, analisando a cultura hip hop no Bronx, Silva considera que:

Historicamente o Bronx tem sido considerado o ‘berço da cultura hip hop’, porque foi nesse espaço que os jovens de origem afro-americana e caribenha reelaboraram as práticas culturais que lhes são características e produziram via arte à interpretação das novas condições socioeconômicas postas pela vida urbana (Silva, 1999; 27).

É importante dizer que o Bronx transformou-se em um bairro característico de rivalidades entre grupos de jovens ligados a gangues, ou seja, grupos que praticavam ações violentas e ilícitas, além de atividades de apoio entre si. Mas anteriormente a enorme difusão das gangues dos guetos, nos anos de 1980, a sua formação inicial deve-se ao fato desta população discriminada precisar utilizar-se de mecanismos na defesa contra ataques de outros grupos adversários:

O cerceamento da elite branca fundou uma violenta contrapartida nas ruas miscigenadas. Quando famílias de afro-americanos, afro-caribenhos, e latinos se mudou para bairros em outros tempos de judeus, irlandeses e italianos, gangs de jovens brancos oprimiram os recém-chegados no pátio da escola, competindo com batalhas. Os jovens negros e mestiços formaram gangues, primeiro em auto-defesa, algumas vezes por poder, algumas vezes para ter prazer (CHANG, 2005, p. 12).

A formação de grupos rivais, mencionados aqui nesse estudo através das gangues atuantes nos centros urbanos, forja uma construção entre seus pares de mecanismos próprios, ou seja, mecanismos que funcionam internamente como códigos de conduta entre si. Muitas dessas gangues possuem uma estrutura interna que obedece a uma hierarquia organizacional, com lideranças reconhecidas entre seus membros. Segundo Pittman:

Aqui a luta por reconhecimento toma uma forma que reconhece, de maneira aberta, que a liberdade do indivíduo envolve a dependência do grupo – neste caso, da gangue. O reconhecimento da realidade individual de um rapper envolve o reconhecimento das condições objetivas – ou seja, do mundo real – da sua vida. Elas são, em primeiro lugar, que a vida do rapper acontece dentro da gangue; mas também, em segundo lugar, que a vida da gangue é parte da vida da sociedade. Essa nova exigência é de um entendimento com base histórica e cultural da existência social da pessoa (PITTMAN, 2006, 55).

E acrescenta: “A luta do hip hop por reconhecimento se torna uma exigência e, às vezes, um apelo de que a América abra seus olhos às realidades que estão debaixo de seu nariz” (idem; 62). Wacquant observa que a classe média negra sofre expansão significativa nos anos 1980 na cidade de Nova Iorque, em contrapartida a pobreza no seio dessa população intensifica-se.

Enquanto a classe média negra experimentou um progresso e uma expansão reais, ainda que tênues, graças principalmente aos esforços governamentais e (secundariamente) à crescente pressão jurídica sobre as grandes empresas empregadoras (Collins, 1983; Landry, 1987; Son et al., 1989), a pobreza negra urbana é hoje mais intensa, mais tenaz e mais concentrada do que na década de 1960 (Wilson, 1987). E a distância econômica, social e cultural entre as minorias das zonas centrais e o restante da sociedade alcançou níveis sem precedentes na moderna história norte-americana e desconhecidos em outras sociedades avançadas (Wacquant, 2001, p. 49).

Durante estas duas décadas o Bronx transformou-se significativamente num símbolo de decadência, comparado com décadas anteriores, conseqüentemente os seus moradores, especialmente os afro-americanos, sofreram com as precárias condições de vida. A criminalidade e a insegurança são exemplos desse impacto na vida dessa parcela da população:

Talvez o fato mais significativo na vida cotidiana do gueto atual, contudo, seja a extraordinária *prevalência do perigo físico e o agudo senso de insegurança que dominam as ruas*. Somente entre 1980 e 1984, os crimes graves em Chicago se multiplicaram por quatro, atingindo a espantosa taxa de 1,254 por mil habitantes. A maioria deles foi cometida por e contra habitantes do gueto. A maior parte das

oitocentas e quarenta e nove vítimas de homicídios oficialmente registrados em Chicago no ano de 1990 foi de homens jovens afro-norte-americanos, a maioria deles morta a tiros em bairros pobres totalmente negros (Wacquant, 2001, p.57).

As precárias condições de vida e a luta por reconhecimento estariam, portanto, na origem do movimento hip hop dos EUA, logo ele derivaria da fragmentação contemporânea, reagindo à guetização e exclusão social dos negros.

No próximo item, realiza-se uma distinção entre os quatro elementos difundidos pela indústria cultural através das linguagens artísticas do hip hop e da *filosofia* da *Zulu Nation*, enquanto uma rede de articulação mundial que objetiva “conscientizar” os jovens militantes para a importância de fortalecer essa cultura de rua através de bases calcadas no *conhecimento* e *união* entre os seus praticantes.

1.2 o desenvolvimento dos quatro elementos da cultura hip hop: DJ, Break, Grafite e Rap: “Brincadeira de gente grande”.

Para compreender o surgimento de expressões artísticas referentes à cultura dos negros nos EUA é necessário remeter-se às representações negativas que segmentos da população branca produzem contra a população negra, moradora dos guetos. Estas representações reforçam o sistema de discriminações sofrido pela juventude negra pobre que enfrenta enormes dificuldades para alcançar melhores posições socioeconômicas e, fundamentalmente, para reverter o quadro de opressão que ainda sofre nos Estados Unidos, mesmo após o fim legal da segregação racial. Estudos revelam mecanismos institucionais de segregação e discriminação relativos às populações pobres com recortes transversais étnico-raciais, mas também revelam os mecanismos inerentes a essas populações que re-criam a partir dos seus contextos específicos, condições de sobrevivência. Por outro lado, no campo das abordagens sociológicas dos movimentos socioculturais contemporâneos, é necessário também levar em consideração que a mobilização dos grupos urbanos está correlacionada ao desenvolvimento das ferramentas tecnológicas que abrangem desde a microeletrônica, a computação, até as telecomunicações\radiodifusão. Essas tecnologias caracterizam os estágios

do sistema de produção capitalista, fortalecendo o crescimento da indústria voltada para o entretenimento, incluindo a moda, o espetáculo, o campo estético, as imagens, a indústria fonográfica, e mercantilização da cultura (HARVEY, 1992). Essas ferramentas tecnológicas contribuem historicamente para alterar as formas de comportamento dos indivíduos.

O enfretamento cultural da juventude à discriminação é visível nos EUA e em vários lugares do mundo desde os anos 1960. O ano de 1962, especialmente, foi importante para a Jamaica, com a conquista da independência política da Grã-Bretanha, o que favoreceu um sentimento de orgulho nacional no povo jamaicano, sobretudo com a incrementação de suas referências populares, com destaque para a música local. Os jovens jamaicanos tinham relação muito forte com as ruas da cidade, e as novas tecnologias de som possibilitaram que elas se tornassem palcos para apresentações dos famosos sound-systems. De acordo com Albuquerque (1997): “O reggae nasceu na rua, filiação direta dos guetos, adoção automática pelo povão. Seu berçário, o *sound-system*. Os caminhões e seus enormes speakers eram um meio. E o reggae queria ser a mensagem” (p.51). Há muitas semelhanças entre as condições de desenvolvimento do reggae em Kingston, na Jamaica, e as do rap nos guetos de Nova York, Estados Unidos, pois ambas as cidades abrigam populações jovens com perfis étnicos e sociais comuns, ou seja, são negros vivendo em condições em adversas:

Reggae, que tem sido dito muitas vezes, é o ancião da música rap. No entanto, a história corre muito mais profunda do que apenas música. Durante a década de 1970, Marley e as raízes da primeira-geração vindas de idade após a nação insular ter recebido independência da Grã-Bretanha em 1962-reagiu à crise nacional da Jamaica, e a reestruturação global imperialista intensificou a postura de violência na rua. Percebendo a política, exaustos, eles canalizaram as suas energias em cultura, e foi o fluxo de todo o mundo. Eles puxaram a cultura global para o Terceiro Mundo. Sua história é o prelúdio da geração hip hop... (CHANG, 2005, p.23)

As possibilidades tecnológicas favoreceram, naquele período, o desenvolvimento musical na Jamaica, pois, através da utilização de mesas de som e de canais de gravação, permitiram a novos grupos locais o acesso a uma qualidade superior de captação tanto da voz quanto dos instrumentos, surgindo assim novidades que influenciaram jovens aspirantes ao mundo artístico. Mas, antes disso, os sound-systems na Jamaica já haviam ganhado notoriedade na escolha das pessoas, muito antes da rádio comercial. Parece que a combinação

entre tecnologia e juventude ainda daria bons resultados tanto para os *rudes-boys* jamaicanos quanto para os outros jovens dos extratos populares de outras grandes cidades:

Os primeiros *sound-system* surgiram na ilha durante os anos 40, mas só um pouco antes da independência, conseguida em 1962, é que eles ganharam impulso. Como as pessoas não tinham como chegar à música, os *sound-system* levaram a música às pessoas. No seu cardápio constava, inicialmente, o *rhythm and blues* americano, e depois música à moda da casa, *ska* e *rock-stead*. Um *sound-system* padrão era constituído por uma caminhonete “envenenada” coberta de caixas de som e amplificadores. Ali trabalhavam o *deejay* (que poderia ser o próprio dono do SS) e o *selector*. O *deejay* era o responsável pela animação dos eventos, o mestre de cerimônias, inspirado nos *disk-jockeys* americanos dos anos 50. O *selector*, inicialmente, era apenas um técnico, a pessoa que botava um disco e tirava outro. Com o passar do tempo, o *selector* ganhou autoridade própria e passou a interferir, beneficemente, no trabalho de DJ, fazendo sua própria escolha musical e criando diversos efeitos sonoros (ALBUQUERQUE, 1997, p. 47)

O autor observa que na Jamaica na década de sessenta, devido ao crescimento industrial e ao incremento da área turística, ocorre uma intensa migração do campo para a capital, Kingston. A falta de oportunidades de trabalho criaria um grande contingente de jovens insatisfeitos, chamados de *rude-boy*: “O *rude boy* padrão era uma cria do gueto, tendo nascido e crescido cercado de misérias por todos os lados. Eram os filhos das primeiras famílias que se mudaram para a cidade. Tinham de 15 a 18 anos, em média”. (ALBUQUERQUE; 1997, p.26-27).

Dois referências no cenário musical jamaicano são os produtores Coxsone Dodd e Duke Reid que já competiam desde os anos 1950, através de disputas como DJs nas ruas de Kingston, destacam-se na década de 1960 nas quais as possibilidades de gravação com a chegada ao país das mesas de som com vários canais impulsionam tanto o desenvolvimento dos aparelhos tecnológicos quanto o mercado fonográfico para essa geração. Os *sound-systems* tiveram grande importância para o desenvolvimento da música nas principais ruas de Kingston, que posteriormente foram transportados para outros lugares, como para as ruas dos guetos de Nova York, nos Estados Unidos. O mais talentoso *rude-boy* jamaicano dessa época foi o astro do reggae, o rastafári Bob Marley. As letras de suas composições continham uma forte mensagem de liberdade, de respeito e justiça, que transcendeu as fronteiras da Jamaica e sintonizou milhares de jovens no mundo que vivenciavam sistemas de opressão, situações de desigualdades socioeconômicas, discriminações étnicas e racismo. Esse período é também

marcado pelas lutas de independência dos povos de países africanos com repercussão para os negros de diversos países do mundo. Isso ocorre também com Bob Marley, em cujo disco *Survival*, mostrava-se atualizado com os movimentos de libertação na África, em especial com a independência do Zimbábue. O astro do reggae faleceu no dia 11 de maio de 1981, logo após a finalização do seu último álbum *Uprising*¹³. A geração dos anos 1980 na Jamaica reformulou criativamente as bases musicais e os hábitos herdados dos rudes-boys, e as heranças musicais deixadas pela geração anterior, e com ritmos mais sampleados¹⁴ com bases eletrônicas criaram o estilo musical conhecido como *Dub*¹⁵.

Notadamente verifica-se um fluxo musical entre os lugares citados. O estilo musical e a maneira que trabalhavam os DJs jamaicanos eram “importados” dos bailes americanos¹⁶, mas um jamaicano tem o nome na história do surgimento do hip hop: DJ Kool Herc¹⁷. Com a migração da família para o bairro do South Bronx¹⁸, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, foram estimuladas festas de rua nos guetos, tal como acontecia na Jamaica, inspirando muitos jovens para a arte da discotecagem: “Clive Campbell veio para Nova York numa noite fria em novembro de 1967. Aos doze anos de idade, a queda de neve fresca lançada no terreno era algo que nunca tinha visto antes” (CHANG, 2006, p.72).

DJ Kool Herc é uma das figuras fundamentais dessa primeira geração do hip hop nos Estados Unidos e voltaremos a ele mais adiante. Para registrar o perfil híbrido das linguagens do hip hop, um dos destacados grafiteiros é Lee Quinones que nasceu em Porto Rico em 1960 e emigrou para Nova York. É da geração dos anos 1970, na qual as técnicas da street art movement são desenvolvidas, ou seja, o grafite. No ano de 1979, o grafiteiro realiza uma exposição em Roma na Claudio Bruni’s Galeria Medusa.

¹³ Dois anos após o lançamento do álbum, *Survival*.

¹⁴ O termo sample, originário da língua inglesa, que na tradução pra língua portuguesa significa “amostra”, no cenário da música mundial, especialmente utilizadas nas produções musicais eletrônicas recentes, refere-se à técnica do sampler, ou seja, o uso de softwares ou hardwares, com intuito de armazenar amostras de áudio de arquivos em diversos formatos, de origem digital ou analógica, que são alocados em uma memória usualmente digital. Os pequenos trechos sonoros recortados de obras musicais são reutilizados em outra produção musical, não necessariamente no mesmo contexto do original.

¹⁵ Sobre a música jamaicana ver Albuquerque; 1997

¹⁷ Clive Campbell ficou conhecido mundialmente como DJ Kool Herc. Nascido em Kingston, na Jamaica no ano de 1956. Imigra para os Estados Unidos com 12 anos de idade, no ano de 1962, para estudar na Escola Alfred E. Smith. É também conhecido como o “Pai da Cultura Hip Hop”.

¹⁸ Bairro de classe operária situado ao norte de Manhattan, onde está concentrada até hoje grande parte da população porto-riquenha de Nova York.

Muitos jovens moradores do Brooklin passaram a adotar pseudônimos ao assinarem nos muros do bairro com latas de spray. Os *Tags*, como são chamados as “assinaturas”, tornaram-se algo bastante notório nos muros da cidade de Nova York. Morador do gueto, Taki 183 foi um dos primeiros a realizar grafites artísticos e a ganhar fama nos anos de 1970.

São apontados como primeiros representantes destas manifestações, Júlio 204, Frank 207, Chew 127, e o mais considerado, o mais célebre de todos Taki 183. A marca Taki 183, é a abreviação do nome de Demetrius, morador do numero 183 em Manhattan. Trabalhava como mensageiro e em suas viagens pelos quatro cantos da cidade, registrava sua Tag em paredes, monumentos públicos, sobretudo nas estações de metrô e também, dentro e fora dos vagões dos trens. A intensidade destas intervenções despertou a curiosidade da população e Taki 183 foi descoberto por um repórter que publicou uma entrevista no New York Times no ano de 1971. A notoriedade conseguida pelo até então anônimo mensageiro, desencadeou uma invasão de Tags na cidade (COSTA, 2000, p. 27)

A arte urbana dos grafites revela que os traços nas paredes e metrôs, sejam eles em forma de nomes ou desenhos, são disputas dos espaços urbanos nas cidades. Servem como forma de demarcação de territórios. Como uma maneira de desafiar, que demonstram no plano simbólico “batalhas” entre grupos e/ou indivíduos que querem dar mais visibilidade à sua arte, muitas vezes denunciando o cotidiano dos jovens do gueto, em sua maioria negros e mestiços. Nos Estados Unidos, os grafiteiros também são conhecidos como *writers*, ou seja, aqueles que deixam seus escritos a céu aberto. As gangues de bairros operários de Nova York usam as “assinaturas” e desenhos como forma de conquista desse espaço urbano, de demarcação de território, busca de reconhecimento e superioridade em relação a outros grupos.

O aumento do número de Tags e dos grafiteiros acirrava a disputa entre eles e superava-se o medo no ato da transgressão. Para não passarem despercebidos, os manifestantes passaram a buscar novas formas de registro das suas Tags. Assim muitos grafiteiros passaram a elaborar mais os desenhos das letras, acrescentado-se figuras, mas as letras permaneciam legíveis e fáceis de entender. Foi um grafiteiro da Filadélfia, chamado Top Cat, que apresentou letras alargadas e muito próximas, dificultando a leitura e, por isso mesmo, destacava-se dos demais e chamava mais atenção que os outros. A partir daí, muitos grafiteiros de Manhattan adotaram o seu estilo. Quando o estilo das letras não era suficiente para destacar a marca do seu autor, os grafiteiros passaram a aumentar o tamanho e valorizar as cores das imagens. Super Kool é apontado como o criador da primeira pintura com estas características. Assim começavam a surgir os percussores do grafite hip hop (idem; p. 28)

Começam a surgir, setas, asteriscos, estrelas e símbolos que marcassem um estilo próprio. Era necessário dar um valor artístico maior às letras. A evolução natural levou as letras a ganharem novos contornos, novas formas e cores. Assim surgiram os estilos Bubble (letras mais cheias e arredondadas), Broadway (letras em blocos), Mechanical (inspiradas em metais) e Wild Style (estilo mais complexo no qual as letras se fundem formando uma nova composição estética). Uma das características presente nos quatro elementos do hip hop é a disputa ou batalha, como é conhecida entre os praticantes destas linguagens artísticas. Ao se apropriarem dos elementos do hip hop, muitos jovens ligados às famosas gangues de Nova York substituíram a violência física pela batalha simbólica que refletia os protestos e a indignação da discriminação sofrida. De acordo com Andrade, o grafite:

Surgiu no princípio para demarcar o território de ação de determinado grupo, mas, ultrapassou as fronteiras dos guetos e passou a embelezar a cidade nova iorquina. No grafite os desenhos possuem uma intencionalidade do protesto, são desenhos que revelam dor, exaltação do grupo, repúdio a uma forma de opressão (ANDRADE, 1999, p. 32).

Os The Soul Artists vieram para a fama do gueto: Tracy 158, Futura 2000 e Ali. Hugo Martinez iniciou o coletivo intitulado United Graffiti Artists em 1973¹⁹, Tracy 168, criador da letra “wild style” inicia a maior Crew de escritores chamada “Wanted. Mas antes dele, Cornbread e Cool Earl já faziam história na Filadélfia/EUA, como ficou registrado pela revista *Philadelphia Inquirer Magazine*, em maio de 1971. Gostaria de registrar alguns dos “primeiros” mestres da Arte Grafite: Super Kool 223, Stay High 149, Topcat 126, Barbara, Eva 62, Lee 163, Phase II, Tracy 168, Julio 204, Taki 183, Lady Pink formando a primeira leva do Grafite norte-americano.

Destaque na dança, no ano de 1968, figura o dançarino Rubber Band e seu irmão Apaxe, ambos do município do Brooklyn, levaram uma dança popular praticada por membros das equipes de dança de rua em Nova Iorque para as discotecas da cidade. E assim nasceu a

¹⁹Existem alguns sites falando sobre o United Graffiti Artists e também sobre a história do grafite nos Estados unidos, a exemplo de art crimes, www.graffiti.org.

dança que nós conhecemos hoje como “Up-Rockin”, “Rockin”. Como o Brooklyn dominaria esta dança, ela passou a ser chamada, mais tarde, de “Brooklyn Up-Rockin” (maneira de dançar em pé com passos cadenciados de um lado para o outro e abrindo os braços). Em 1981, aconteceu à famosa batalha das equipes de break dance Rock Steady Crew versus Dynamic Rocker no Lincoln Center, com cobertura da National Geographic²⁰. Em 1970, Don Campbellock, um estudante do Tradicional Colégio Técnico, acidentalmente cria uma dança chamada “Campbellocking”, que seria mostrado casualmente no programa de TV Soul Train²¹e, mais tarde, seria copiada pelo mundo a fora. O estilo citado caracteriza-se pela maneira de dançar mais acrobática, sempre usando o chapéu nas suas performances e calças de suspensórios e meias-listradas, e os dançarinos além dos passos de dança e da gesticulação, fazem movimento para o alto, dando pulos e caindo no chão de joelhos ou deitados, com forte presença do bom humor nas suas performances. Tanto o estilo anterior como este último estão disponíveis em vídeos acessados em páginas virtuais com o próprio Don Campbell dançando²².

Na música rap as disputas entre os MCs, conhecidos como Mestres de Cerimônia, também são frequentes. Um dos estilos muito conhecidos entre a cultura do hip hop, especificamente ligado à música rap, ficou conhecido como *gangsta rap*.

Na verdade, muitos membros de gang relatam que juntaram suas primeiras gangues na prisão (mais proteção como motivação). Este fenômeno afetou também o que especialistas chamam gang migratória, e com a evolução das gangs territorializadas, que nos anos 1980 e 1990 começaram a ser conhecidas em centenas de cidades Américas. Como a linha entre gangues de rua e gangs da prisão é confusa, de modo a fazer distinções entre a cultura da prisão, cultura de rua e cultura juvenil negra. O embaçamento pode ser observado na evolução da música hip hop. Como cultura hip hop se tornou mais comercializada no final dos anos 1980 e início de 1990, principalmente através do êxito que obteve pela música rap, aspectos da cultura prisão tornou-se mais aparente na música rap e na cultura da juventude negra desde a utilização de linguagem e estilo de vestir até um extenso comentário sobre a

²⁰ A empresa National Geographic Society foi fundada nos Estados Unidos em 27 de janeiro de 1988. O complexo empresarial iniciou suas atividades com a publicação mensal da revista National Geographic, e ampliou o seu alcance ao explorar o uso da televisão como meio de transmissão das viagens de seus correspondentes e seus programas de interesse em diferentes áreas educacionais, culturais e científicas. Os programas televisivos da National Geographic Society começaram a ser transmitidos nos Estados Unidos a partir da década de 1960. Na década de 1990 cria o seu próprio canal televisivo, o National Geographic Channel, transmitido via cabo ou via satélite.

²¹ O Soul Train foi um programa de televisão musical apresentado nos Estados Unidos durante a década de 1970. Caracterizou-se como um programa que priorizava a performance de grupos e artistas nos estilos musicais do soul, hip hop, R&B, abrindo exceções para apresentações de jazz e gospel.

²² Sobre Don Campbell ver o vídeo no site: https://www.youtube.com/watch?v=OHu_NCu0_8M. Acessado em junho de 2008.

criminalidade e a vida prisional. Como tantos negros entram e sai da prisão, esta influência é inescapável. (Kitwana; 2002; p. 77)

Um exemplo que ilustrativo são as freqüentes batalhas de um MC contra outro, representadas aqui entre os dois MCs Kool Moe Dee e LL Cool J. Essa batalha começa com Kool Moe Dee lançando “How Ya Like me Now”, e LL Cool J respondendo “Jack The Ripper” e Kool Moe Dee fazendo o clássico “Lets Go” em 1987.

Aqui a luta por reconhecimento toma uma forma de desafio aberto, em que a liberdade do individuo envolve a dependência do grupo – neste caso, da gangue. O reconhecimento da realidade individual de um rapper envolve o reconhecimento das condições objetivas – ou seja, do mundo real – da sua vida. Elas são, em primeiro lugar, que a vida do rapper acontece dentro da gangue; mas também, em segundo lugar, que a vida da gangue é parte da vida da sociedade. Essa nova exigência é de um entendimento com base histórica e cultural da existência social da pessoa (PITTMAN, 2006, p. 55)

No final dos anos 1970, afirma Hermano Viana que o rap já era moda em casas de shows de Nova York:

Rappers Delight, o primeiro disco de rap, foi lançado em 1979 pelo grupo Sugarhill Gang. Foi um enorme sucesso de vendagem, o que possibilitou a contratação de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, entre outros, por vários selos de discos independentes. Afrika Bambaataa, em 82, com o auxílio do produtor (branco) Arthur Baker, desenvolveu um estilo de gravar hip hop que abusa dos instrumentos eletrônicos, principalmente as “drum machines” (VIANNA, 1988, p. 22).

O primeiro álbum Rappers Delight teve uma repercussão positiva e alavancou vendagens e a contratação de dois representantes da velha escola: Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa.

Nesse momento o hip hop se torna visível nas ruas elegantes de Nova York. Quase todas as esquinas do Greenwich Village eram palco para as acrobacias de vários grupos de break que dançavam a som de rádios enormes, chamados de ‘Ghetto Blasters’ (‘Dinamitadores do Gueto). Os breakers logo foram convidados para se apresentar nos clubes mais famosos da cidade. Nessa época também surge o Roxy,

um clube com capacidade para 4 mil pessoas, situado na West 18th Street, onde se apresentavam os melhores DJs, rappers, grafiteiros e breakers. Pelo menos em Nova York, o hip hop já era moda (VIANNA, 1988, p. 23).

Em 1982, o *Roxy Roller Rink*, na Rua 18 – no Bronx, é transformado em uma das maiores boates de Hip Hop de sua época²³. No mesmo ano, a equipe Rock Steady Crew apresenta-se na boate The Ritz junto com Bow Wow Wow, Afrika Bambaataa, Jazzy Jay. Nessa noite, a Rock Steady Crew se tornou parte da Zulu Kings. O resultado dessa união aparece no filme “Beat Street” no qual a Rock Steady Crew “batalha” no clube citado acima, o Roxy. Nesse filme aparece o slogan da organização Zulu Nation.

Antes da Fresh Fest Tour de 1984, poucas pessoas estavam definindo cultura hip hop como cultura hip hop, disse Hashim Shomari, autor de *A partir do underground: hip hop como um agente de mudança social*. “Esse foi um fenômeno relativamente dos anos 1990”. Praticantes como Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Fab-Five Freddy, Chuck D, e KRS-One estavam à linha de frente daqueles que viram a necessidade de completar as definições. Além disso, não foi até o início dos anos 1990 que o avanço de livros como James e Joseph E. Spady *Conscientes da Nação-Rap* (1991), Michael Gonzáles e Havelock Nelson *Traga o Ruído: Um Guia para a Música Rap e Hip Hop cultura* (1991), e Tricia Rose *Black Noise: Rap Música e Cultura Negra na América Contemporânea* (1994) começaram a discutir hip hop como um influente da cultura que vão além dos comerciais (KITWANA, 2002, p. 199)

No início dos anos 1980, uma segunda geração surge entrando em galerias de arte de renome e fazendo turnês pela Europa: Dondi, Futura 2000, Lady Pink, Blade, Fab 5 Freddy e Lee Quinones levaram a Arte Grafite para a grande mídia. O cinema foi um grande impulsionador nesta época. Os filmes *Beat Street* e *Wild Style* divulgaram a Cultura Hip Hop por todo o mundo. Também os livros *Subway Art* e *Spray Can Art* serviram como guia para os interessados de outros continentes.

²³Esse espaço era promovido pela “Kool Lady Blue”, empresária da Rock Steady Crew.

1.3 O movimento hip hop, novas tecnologias, redes culturais e a *Rede Zulu Nation*.

A principal rede de hip hop mundial, a Zulu Nation, foi fundada em 1974, nos Estados Unidos, por Afrika Bambaataa. A ele é atribuído a junção dos quatro elementos do hip hop e o surgimento da Zulu Nation, como uma “filosofia” de fortalecimento da juventude através do desenvolvimento dos elementos artísticos ligados à cultura de rua do hip hop. Este DJ foi um dos principais articuladores dessa geração ao aproximar os praticantes das linguagens artísticas em encontros como disputas em rodas de break²⁴, animadas pela presença da discotecagem dos DJs e das rimas dos MCs, tendo sempre a presença dos grafites²⁵ nas ruas onde aconteciam esses eventos. Descreve-se aqui o contexto dessa consolidação do hip hop nos Estados Unidos, e como pesquisadores do movimento hip hop estadunidense chamam de “Geração X” ou “Pós Direitos Civis”, a geração representada em sua grande maioria por jovens afro-americanos que ainda reivindicam uma participação cidadã, de direitos e deveres, numa sociedade marcada pelo racismo, consumismo e invisibilidade desses sujeitos das periferias daquele país.

Apesar desta situação desanimadora, muitos da geração hip hop ainda acreditam que podem alcançar o Sonho Americano. Mas sonho para a nossa geração é uma reprodução crescente e sem precedentes por causa da insatisfação crescente da cultura consumista [...] Atletas profissionais e animadores rotineiramente obtêm contratos de milhões de dólares. No comércio e informática, além de jovens milionários aparentemente da noite pro dia. É quase impossível encontrar um garoto por metro quadrado que não ache que ele pode seguir o Puff Daddy ou Master P, Chris Webber ou Tiger Woods. Embora tais atitudes existissem na geração anterior, com a geração hip hop, é quase uma obsessão. Não é só o desejo de simplesmente atingir uma segurança financeira, mas um estatuto de milionário que é a força motriz da nossa geração de trabalho étnico (KITWANA, 2002, p.46)

²⁴ Um filme referência é “Beat Street” de Harry Belafonte lançado no ano de 1984, foi visto no Brasil por muito jovens durante a década de 80.

²⁵ Os grafiteiros também são chamados de writers, referindo-se aos autores dos grafites ou escrituras, nos Estados Unidos.

O filme *Beat Street*, lançado em 1984, é uma construção coletiva de muitos artistas e militantes do hip hop da chamada *old school*²⁶, que se transforma num marco por colocar em cena um “subgrupo” do início dessa geração (1974-1984), talentosa e criativa, que ressalta a cultura das ruas, juntando os seus elementos nos eventos promovidos pelos DJs, nas disputas de rodas de break e de grafiteiros, cujos desenhos estão sempre presentes nas festas e nos trens que percorrem a cidade de Nova York.

Beat Street teve um alcance mais ambicioso. Rondando o Roxy, os produtores - Harry Belafonte e David Picker - garantiram um DJ, rap e dança da lista A: DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa e o Soulsonic Force, Jazzy Jay, Zulu Queens Lisa Lee e Sha Rock (apresentando-se com Debbie D como Us Girls), Melle Mel, the Treacherous Three, Doug E. Fresh, Rock Steady Crew, New York City Breakers, The Magnificent Force. No registro, esta era a historia equivalente de lendários Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holiday, o Nicolas Brothers, Honi Coles e Cholly Atkins e Whitey's International Hoppers para uma realização de um filme de jazz (CHANG, 2005, p.192).

Um estilo musical proveniente da música eletrônica difundido pelo grupo alemão Kraftwerk e a música *Trans-Europe-Express*, certamente influenciou Afrika Bambaataa e está na base da música *Planet Rock* no início dos anos 1980. Uma clara demonstração de “bricolagem” do DJ com o universo musical eletrônico. Nesse clipe entre uma apresentação do grupo Afrika Bambaataa e The Soulsonic Force aparecem rodas de break, jovens dançando, tendo ao fundo paredes grafitadas.

O papel das redes nas novas configurações sociais abrange o campo tecnológico, econômico, político e cultural e até diversas formas de organizações coletivas em todo o mundo. Hoje em dia, não sem certo exagero, já se fala na *Sociedade em Rede* (CASTELLS, 2005). Certamente essa nova interpretação permeia metodologicamente muitas abordagens em relação às mudanças ocorridas nas dinâmicas sociais e culturais a partir da década de 1960. No universo virtual concentra-se, cada vez mais, a homogeneização da comunicação, seja nos principais páginas virtuais e redes sociais²⁷ mundiais, a exemplo do Yahoo, MSN, Terra, Orkut, Facebook, dentre outros. Atualmente as imagens apresentam uniformidade das

²⁶ A chamada “velha escola” do hip hop.

²⁷ Ver Ilse Scherer-Warren (2005) e Manuel Castells (2005). Tais estudos buscam realizar uma análise, ainda que precoce historicamente, sobre o impacto das redes sociais no comportamento dos sujeitos e dos novos movimentos sociais.

simbologias, sejam de agências publicitárias, jornalísticas, oficiais e ONGs, sejam individuais, como é o caso dos blogs e rede sociais virtuais.

As possibilidades tecnológicas crescentes, pós anos 1960, expandiram a transmissão de mensagens tanto de guerra quanto de paz. As notícias veiculadas pelos aparelhos de comunicação de massa sobre a Guerra do Vietnã, os enfrentamentos entre jovens estudantes e militares nas praças contra o autoritarismo das ditaduras, ocorridos em diversos países do mundo, e o medo da pretensa violência atribuída aos jovens nos EUA. Estes meios permitiram a divulgação de ações políticas e culturais da juventude, desde militantes do movimento Panteras Negras²⁸, gangues de jovens moradores dos bairros periféricos de Nova York ou dos *rude-boys* na Jamaica. Segundo o autor, as *sociedades informacionais* seriam caracterizadas:

(...) não porque se encaixem em um modelo específico de estrutura social, mas porque organizam seu sistema produtivo em torno de princípios de maximização da produtividade baseada em conhecimentos, por intermédio do desenvolvimento e da difusão de tecnologias da informação e pelo atendimento dos pré-requisitos para sua utilização (principalmente recursos humanos e infra-estrutura de comunicações) (CASTELLS, 2005, p.268).

Dois pontos importantes citados dizem respeito à “difusão de tecnologias da informação” e “pelo atendimento dos pré-requisitos para a sua utilização” que certamente caracterizam os estágios do sistema de produção capitalista. As chamadas “revoluções tecnológicas” foram inovações importantes para o desenvolvimento das sociedades industriais e contribuíram para alterar as formas de comportamento dos indivíduos na modernidade, ao mesmo tempo em que fortaleceram uma estrutura econômica baseada na estrutura de classes, a partir da apropriação privada dos meios de produção e da ampliação do consumo. Os períodos citados foram caracterizados por tais mudanças, no entanto não nos parece correto atribuir a cada um deles um conteúdo revolucionário, sob pena de restringir o alcance histórico, político e social deste conceito, limitando-os às alterações de ordem tecnológica.

²⁸ O grupo Panteras Negras, formou-se inicialmente como uma organização partidária atuante politicamente contra os mecanismos institucionais de segregação e opressão policial contra a população negra nos Estados Unidos. O movimento originalmente denominado Partido Pantera Negra para Auto-defesa teve uma atuação marcante, com defensores entre seus membros da luta armada, em confrontos policiais em diversas cidades americanas nas décadas de 1960/70. A integrante Angela Davis do Partido Pantera Negras ficou reconhecida mundialmente pela militância pelos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial, além de ter sido personagem de um polêmico processo de julgamento criminal nos Estados Unidos.

Logo é correto considerar que tais mudanças acolhidas por Castells podem ser compreendidas sob o âmbito do processo de modernização no interior das sociedades capitalistas.

Por outro lado, nas sociedades de produção capitalista as ferramentas tecnológicas representam cada vez mais possibilidades de crescimento lucrativo para os grandes grupos empresariais multinacionais e está caracterizado, ainda segundo o autor:

(...) por sua expansão contínua, sempre tentando superar limites temporais e espaciais, foi apenas no final do século XX que a economia mundial conseguiu tornar-se verdadeiramente global com base na nova infra-estrutura, propiciada pelas tecnologias da informação e da comunicação, e com a ajuda decisiva das políticas de desregulamentação e da liberação postas em prática pelos governos e pelas instituições internacionais (CASTELLS, 2005, p. 142)

Nesse sentido, as ferramentas tecnológicas e a produção de conhecimentos gerados pela *sociedade informacional* não são acessíveis à maioria das populações sem poder aquisitivo suficiente para a aquisição tanto dos bens quanto dos serviços produzidos. O crescimento tecnológico traz as contradições do capitalismo de uma economia cada vez mais global, com multinacionais espalhadas pelo mundo recrutando força de trabalho abaixo do seu valor de reprodução e do crescimento da indústria do entretenimento. Contrapondo a rigidez do fordismo na acumulação do capital ao conceito de *acumulação flexível*, David Harvey expõe que a mesma é caracterizada:

(...) “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” (HARVEY, 1992, p.140).

E mais adiante acrescenta:

A acumulação flexível foi acompanhada na ponta do consumo, portanto, por uma atenção muito maior às modas fugazes e pela mobilização de todos os artifícios de indução de necessidades e de transformação cultural que isso implica. A estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar a todo o fermento,

instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais (HARVEY, 1992, p.148).

O próprio conhecimento torna-se uma mercadoria no sistema capitalista que, aparentemente desorganizado, organiza-se para maximizar a produtividade:

O acesso ao conhecimento científico e técnico sempre teve importância na luta competitiva; mas, também aqui, podemos ver uma renovação de interesse e de ênfase, já que, num mundo de rápidas mudanças de gostos e necessidades e de sistemas de produção flexíveis (em oposição ao mundo relativamente estável do fordismo padronizado), o conhecimento da última técnica, do mais novo produto, da mais recente descoberta científica, implica a possibilidade de alcançar uma importante vantagem competitiva. O próprio saber se torna uma mercadoria-chave, a ser produzida e vendida a quem pagar mais, sob condições que são elas mesmas cada vez mais organizadas em bases competitivas (HARVEY, 1992, p.151).

Kumar (1997) tem como principal argumento crítico à idéia da sociedade da informação:

O tema dessa crítica à sociedade de informação é que persiste uma continuidade fundamental. Os instrumentos e as técnicas podem mudar, mas os objetivos e finalidades supremos das sociedades industriais capitalistas permanecem os mesmos (KUMAR, 1997, p.44)

Logo, o desenvolvimento tecnológico de per si não poderia caracterizar o surgimento de uma nova sociedade, na medida em que se mantêm a mesma configuração das relações sociais de produção. Aqui tal discussão é necessária na medida em que as expressões da cultura popular encontram-se situadas nesta encruzilhada, de um lado florescem e disseminam-se vias os novos meios tecnológicos; de outro, reproduzem-se de forma ampliada através de sua apropriação pela indústria cultural. A indústria do entretenimento é um fenômeno mundial, muitos grupos de rap atualmente conhecidos internacionalmente são

veiculados através da mídia de massa, através de sites dos artistas, e de shows realizados em turnês internacionais. O hip hop é caracterizado por uma geração que cresce junto com o desenvolvimento das tecnologias, dos aparelhos eletrônicos, dos aparelhos de televisão, da circulação dos filmes, dos programas de computador.

A competitividade presente na sociedade capitalista revela-se na disputa entre gangues transposta para as artes de rua, e se faz presente também nas trajetórias dos coletivos de hip hop. Uma das críticas feitas pelo autor Bakari Kitwana à ordem social dominante diz respeito à dificuldade dos jovens da *Hip Hop Generation* em ter acesso tanto aos empregos que exigem melhor qualificação e, conseqüentemente, às poucas possibilidades de melhoria das condições de vida dos jovens negros e pobres. O autor destaca como principais características da globalização a fragmentaridade, enfocando diversidades culturais e institucionais nas organizações societais contemporâneas. Nesse sentido as novas organizações institucionais representam a fragmentação presente nas relações societais, revelando a diversidade de demandas relacionadas aos problemas desses coletivos, muitos se posicionando contra uma política econômica mundial hegemônica que concentra as riquezas em poder da elite burguesa, aumentando as desigualdades entre as classes sociais:

Enquanto a classe média negra experimentou um progresso e uma expansão reais, ainda que tênues, graças principalmente aos esforços governamentais e (secundariamente) à crescente pressão jurídica sobre as grandes empresas empregadoras (Collins, 1983; Landry, 1987; Son et al., 1989), a pobreza negra urbana é hoje mais intensa, mais tenaz e mais concentrada do que na década de 1960 (Wilson, 1987). E a distância econômica, social e cultural entre as minorias das zonas centrais e o restante da sociedade alcançou níveis sem precedentes na moderna história norte-americana e desconhecidos em outras sociedades avançadas (WACQUANT, 2001, p. 49)

Como visto acima, a juventude na sociedade contemporânea encontraria condições tecnológicas superiores, do ponto de vista da comunicação, enfrentando, no entanto, a mesma estrutura privada de posse e uso dos meios sociais de produção e reprodução. Castells, ao dedicar-se à noção de rede e salienta o aspecto positivo das interações globais, na medida em que elas fazem surgir novas dimensões da vida social, com destaque para as dinâmicas sociais entre as redes e a formação do ser social, ou seja:

Em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens, a busca da identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, torna-se a fonte básica de significado social. Essa tendência não é nova, uma vez que a identidade e, em especial, a identidade religiosa e étnica tem sido a base do significado desde os primórdios da sociedade humana. No entanto, a identidade está se tornando a principal e, às vezes, única fonte de significado em um período histórico caracterizado pela ampla desestruturação das organizações, deslegitimação das instituições, enfraquecimento de importantes movimentos sociais e expressões culturais efêmeras. Cada vez mais, as pessoas organizam seu significado não em torno do que fazem, mas com base no que elas são ou acreditam que são. Enquanto isso, as redes globais de intercâmbios instrumentais conectam e desconectam indivíduos, grupos, regiões e até países, de acordo com sua pertinência na realização dos objetivos processados na rede, em um fluxo contínuo de decisões estratégicas. Segue-se uma divisão fundamental entre o instrumentalismo universal abstrato e as identidades particularistas historicamente enraizadas. Nossas sociedades estão cada vez mais estruturadas em uma oposição bipolar entre a Rede e o Ser (CASTELLS; 2005; p. 41)

O autor abandona os referenciais identitários da formação das classes, e as contradições geradas na esfera das relações sociais de produção, o que se constitui em uma perda teórica significativa em sua abordagem. Por outro lado, é possível dialogar com sua construção teórica, dado o fato do autor apontar para o contexto da fragmentação social, no qual ocorre uma multiplicidade de formação de comportamentos identitários. Assim, as redes seriam uma referência de convergência para as possibilidades de compartilhar semelhanças e diferenças. De acordo com essa conformação de uma efêmera estética da indústria do entretenimento contemporânea, oposta à relativa estabilidade estética da *Era Fordista*²⁹, a valorização das especificidades locais, seus significados, símbolos e referenciais identitários são atributos culturais cada vez mais importantes para se estabelecer as interconexões entre o eu/nós e o outro/outros. Nesta abordagem a cultura adquire um destaque especial, entendida enquanto instrumento mercadológico, como um conjunto de produtos a serem comercializados e consumidos. Através da privatização da cultura as empresas atraem o consumidor para um cenário diversificado de produtos e serviços a serem consumidos.

A formação de novas identidades, cada vez mais especificistas em detrimento de um imaginário de ordem mais coletiva, é acentuada também por outros autores, quando buscam entender a questão da diversidade racial. Isso é o que faz Stuart Hall (2005) quando analisa a diversidade étnica da nova geração vivendo na Inglaterra, basicamente, a boa parte deles

²⁹ O Fordismo é o termo criado por Henry Ford, em 1914, e expressa a produção em massa do capitalismo no início do século XX. As características marcantes dessa época idealizadas por Ford sobressaiam à linha de produção e gestão na racionalização da produção capitalista baseadas nas inovações técnicas e organizacionais. Tal modelo potencializou a indústria automobilística, alavancada por Ford na linha de montagem automatizada, criando modelos automobilísticos através da indústria de sua propriedade, a Ford Motor Company, em Detroit, nos Estados Unidos.

imigrantes oriundos de países subdesenvolvidos. O uso do termo *Black* para toda uma diversidade cultural que esses jovens têm entre si seria para o autor uma representação negativa e pejorativa usada, mas que também pode ser utilizada com sentido contrário, ou seja, servindo para o estabelecimento de novas identidades, construídas coletivamente, numa tentativa de fortalecer a luta pelo reconhecimento e conquista de direitos. Segundo o autor:

Um bom exemplo é o das novas identidades que emergiram nos anos 70, agrupadas ao redor do significante *black*, o qual, com contexto britânico, fornece um novo foco de identificação tanto para as comunidades afro-caribenhas quanto asiáticas. O que essas comunidades têm em comum, o que elas representam através da apreensão da identidade *black*, não é que elas sejam, cultural, étnica, lingüística ou mesmo fisicamente, a mesma coisa, mas que elas são vistas e tratadas como “a mesma coisa” (isto é, não-brancas, como o ‘outro’) pela cultura dominante. [...] Entretanto, apesar do fato de que esforços são feitos para a essa identidade *black* um conteúdo único ou unificado, ela continua a existir como uma identidade *ao longo de uma larga gama de outras diferenças*. Pessoas afro-caribenhas e indianas continuam a manter diferentes tradições culturais. O *black* é, assim, um exemplo não apenas do caráter *político* das novas identidades isto é, de seu caráter *posicional* e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos) mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra (HALL, 2005, p. 86-87)

Certamente a tecnologia tem sido uma das ferramentas importantes para se compreender as mudanças no contexto social que favorece tanto os investimentos econômicos quanto as buscas identitárias que estão sendo moldadas contemporaneamente. Nesse sentido, revelam a difusão das ideologias de cada grupo, suas imagens construídas a partir da mensagem que querem transmitir e das articulações que fazem parte. Ou seja, as redes podem ser caracterizadas muito em função dos interesses dos grupos, sejam eles econômicos, políticos, culturais, compondo uma diversidade de objetivos e estratégias.

1.4 A diversidade no movimento hip hop

Existem grupos de rap nos Estados Unidos mais ligados ao estilo Gângster Rap³⁰, que pertencem a um coletivo de indivíduos ligados a uma gangue, com território demarcado por seus membros, que narram em suas composições determinado tipo de representação simbólica desse universo de práticas “ilícitas”. Há também grupos de rap considerados mais críticos da realidade social, denunciando práticas de racismo e desigualdades entre homens e mulheres negras nos Estados Unidos como o rap do Public Enemy, Run DMC, entre outros. O grupo de rap Cypress Hill com participação de imigrantes mexicanos canta tanto em inglês quanto em espanhol, remetendo-se às culturas latinas. Outro exemplo é o do grupo cubano Orishas, que atualmente reside na cidade de Paris, e experimenta a música cubana com ingrediente da salsa e rumba a batidas de rap para falar de referências culturais tradicionais cubanas, como línguas ancestrais e referenciais religiosos. O último grupo citado é um exemplo de como as linguagens do hip hop desde a sua formação inicial até os dias atuais são fruto de um processo híbrido de referenciais culturais:

O novo grupo étnico que fez do South Bronx sua casa, no final dos anos 70, construiu uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensivo na era da alta tecnologia. Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico (ROSE, 1997, p. 202).

Ao se apropriarem dos elementos do hip hop, muitos jovens ligados às gangues substituíram a violência física pela virulência das letras, que simbolicamente refletiam os protestos e a indignação da discriminação social e étnica sofrida. Parece que essa apropriação dos elementos ligados ao hip hop foi fundamentalmente ressignificada cultural e politicamente em vários cantos do mundo por jovens que vivenciavam situações estigmatizadoras devido as suas especificidades étnicas, sejam eles franceses, alemães, asiáticos, africanos, brasileiros, entre outros³¹. De acordo com o estudo comparativo entre

³⁰ Gangsta rap é um termo criado pelos meios de comunicação para descrever determinado gênero da música rap que se caracteriza pela descrição do dia-a-dia violento dos jovens dos guetos ou vivendo em sistemas prisionais em diversas cidades estadunidenses. O gênero Gangsta Rap gerou repercussão nos anos de 1980 e tem no rapper Ice-T um dos seus pioneiros, além de grupos como o N.W.A de grande repercussão internacional.

³¹ Ver os estudos de Wivian Weller (2000) e Celso Martins Rosa (2005).

grupos de jovens rappers paulistas e outros de origem turca alemã, a pesquisadora Wivian Weller faz uma análise que:

Rappers em São Paulo e em Berlim desenvolvem a partir de um estilo “importado” (hip hop) suas próprias formas e estilos de expressão política e cultural, tomam uma postura positiva em relação a sua cor e/ou origem e procuram combater as formas de discriminação e marginalização sofridas (WELLER, 2000, p. 214).

As semelhanças e diferenças presentes nas relações de trocas simbólicas com o *Outro*, na “apropriação” dos elementos artísticos do hip hop para jovens imigrantes ou filhos de imigrantes, moradores dos bairros suburbanos e discriminados pela população em Paris:

Na França mais especificamente em Paris, ela se apresenta pela força do imigrante africano, árabe e pequenos grupos de judeus vindos do leste europeu. Essas comunidades, discriminadas pela população francesa, concentram-se nos bairros suburbanos da grande Paris. O rap francês explora, em suas letras, questões políticas como comentários sobre a extrema direita e, entre outros a situação do imigrante no país. A França é o segundo maior consumidor desse gênero musical no mundo e, foi no início dos anos de 1990 que se projetaram nomes como MC Solaar, NTM (Nique a Mère) e Assassin” (ROSA, 2005, p. 27).

Percebemos que há entre os grupos de jovens em diferentes lugares novas formas de participação em seus contextos sociais, novas formas de interagir através das re (formulações) estéticas e culturais, que revelam conflitos e tensões entre grupos sociais dominantes tanto nas esferas dos referenciais identitários dos grupos étnicos na França, como na “apropriação” consumista de mercados culturais e simbólicos em esfera mundial. Evidencia-se também uma busca de articulações de atores e movimentos, com destaque, para os da esfera cultural, que atuam no campo cultural e político. Mas, é necessário que tenhamos ressalvas quando o tema é referente às especificidades nos quais tais movimentos estão imersos:

As tradicionais culturas musicais e o *habitus*³² em torno da música se encontram em estado de constante desenvolvimento/mudança. Elas são permeáveis e receptivas a sons, estilos e letras de outros lugares, mas também afirmam aspectos locais. Nem todas as influências ‘de fora’ ficam, algumas deixam vestígios, traços ou somem. Outras, não só deixam lembranças, mas chegam a modificar estilos ‘locais’[...]. No entanto, cabe ressaltar que a absorção de ícones não implica automaticamente que junto com ele se absorva também o significado que tinham no contexto de que provêm (SANSONE, 1997, p.184)

Como o autor acima observa não se deve tomar por princípio que as influências externas em sua totalidade são amalgamadas às características culturais locais. Logo, muitas delas podem desaparecer dando lugar a novos arranjos culturais com fisionomia própria. As linguagens do hip hop são fundamentalmente férteis em solos urbanos para jovens das classes populares nas metrópoles mundiais, a fragmentaridade dos espaços urbanos aliada a um crescente desenvolvimento das novas tecnologias revelam as “exclusões” vividas por esses jovens, mas também demonstram a partir do acesso conquistado as possibilidades criativas de interação com o “*Outro*”, de novas re (leituras) das linguagens artísticas, da apropriação da cultura popular através do olhar crítico, do aumento da auto-estima.

Posterior ao panorama no contexto histórico do surgimento da cultura hip hop estadunidense, iniciaremos no próximo capítulo a sua imersão em cidades brasileiras.

³² Grifo do autor.

CAPITULO II

MOVIMENTO HIP-HOP E A POSSE ORÍ

Neste capítulo, traça-se de maneira concisa a importância dos espaços conhecidos como Bailes *Black* entre as décadas de 1960-80, ou seja, em período anterior à consolidação do hip-hop nacional. O Estado de São Paulo foi pioneiro, no início da década de 1980, na trajetória do hip-hop nacional. Esses bailes em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro³³ - são referências fundamentais para muitos jovens do movimento hip-hop no país, contribuindo para a consolidação de uma *identidade negra* ou *afro-brasileira*. Os Bailes Black eram e, em alguns lugares, ainda são parte do “circuito negro e popular dos bairros periféricos” (HERSCHMANN; 2000).

Nesse sentido, observa-se como o movimento hip-hop nacional (re)significa algumas referências da cultura popular tanto internacional quanto nacional – seja com o gênero musical do funk ou o samba, respectivamente. Segundo Dayrell referindo-se ao “estilo rap”:

“Esta realidade faz com que, na construção do estilo de vida rap, haja uma articulação entre seus elementos simbólicos com aqueles próprios a uma cultura popular e, mais especificamente, a uma cultura negra” (DAYRELL, 2005, p. 117).

O baile *Black Bahia*, no Subúrbio Ferroviário, especificamente no bairro de Periperi na capital soteropolitana, é, para os entrevistados do movimento hip hop local, “*uma referência maior*” dos já incipientes traços dos elementos da cultura hip-hop estadunidense. Considerado como um espaço de lazer – as músicas sob o comando dos DJs embalavam equipes de dança que apresentavam passos coreografados -, como também de sociabilidade e de comportamentos compartilhados: “De fato, o baile é um lugar onde o negro pode se sentir à vontade, onde o corpo e o visual negro não são penalizados, às vezes são até mesmo premiados” (SANSONE, 1997, p. 229). Nesse sentido, esses espaços de bailes na capital baiana, permitiam não só encontros de jovens das periferias, mas também propiciavam a

³³Os estudos realizados sobre bailes funk nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, exemplificam a dimensão deste fenômeno social nas décadas de 1970\80. Os bailes funk existiram em outras grandes cidades brasileiras como Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador, entre outras.

continuidade de contatos, a constituição de relações sociais, como observado através do percurso de alguns futuros militantes da *Rede Aiyê Hip-Hop*³⁴. Para alguns dos entrevistados a trajetória em espaços de formação identitária e pertencimento, como os bailes e as organizações não-governamentais, estas últimas muito atuantes nos anos noventa, favoreceram encontros e reuniões em torno da Posse Orí, o primeiro coletivo de hip hop soteropolitano fundado no ano de 1996.

As primeiras reuniões da Posse Orí inicialmente ocorrem de maneira estratégica em espaços localizados no Centro da Salvador, facilitando o acesso de jovens oriundos de várias localidades que, posteriormente, após uma maior articulação, passam a atuar como militantes, de maneira mais consistente, nos bairros da capital³⁵.

2.1. A consolidação e as principais influências do Movimento Hip-Hop soteropolitano!

O estudo das apropriações dos elementos da cultura hip-hop por segmentos juvenis em cidades brasileiras permite ampliar as possibilidades de compreensão de como tais expressões oriundas de fluxos simbólicos e mercados culturais têm impactado diferentes contextos culturais, sociais, políticos e econômicos. As principais influências do movimento hip-hop soteropolitano, possui semelhanças com outros Estados. Segundo Lima:

³⁴Os entrevistados da Rede Aiyê que tiveram contato com os bailes na época destacam a presença dos DJs, das equipes de dança e as coreografias, e todo o ‘clima’ do baile que ia sendo conduzido pelo repertório musical que incluía a batida dançante e as ‘lentinhas’, para esfriar os ânimos e estimular a dança a dois. Um entrevistado foi ao baile Black a convite de um amigo o que sugere os contatos mantidos nesses espaços.

³⁵É importante enfatizar que neste capítulo serão sinalizadas algumas considerações feitas na pesquisa monográfica, relacionadas aos espaços institucionais de caráter sócio-educativo ou de Terceiro Setor (as ONGS), que favoreceram encontros entre os futuros militantes da cultura hip-hop na capital, através de projetos de arte-educação, externos aos bairros onde residiam, relacionando-os as suas trajetórias artísticas e seu engajamento social.

A luta pelos direitos civis encampadas pelos negros afroamericanos e o movimento *Black Power*³⁶ foram os marcos iniciais para uma identificação global da negritude jovem, urbana, na década de 1970. No Brasil, o *hip hop* iniciou-se primeiramente em São Paulo, não por acaso, se considerarmos que, por ser uma metrópole e a maior cidade do país, possui maior acesso a bens e difusão de informação através dos meios de comunicação (LIMA, 2006, p. 51).

Um exemplo desse acesso a bens culturais e difusão de informação é reforçado pelo impacto que o filme *Beat Street*, lançado no ano de 1984 na capital paulista, causou na primeira geração adepta a cultura hip-hop. Sobre isso o rapper Thaíde diz que:

Era fim de outono e o visual que a gente usava naquela época era bombeta, jaco, colete e tal. Até então, todo mundo já tinha visto alguma coisa em videoclipe, mas não daquela forma. Era algo específico sobre o movimento ao qual estávamos ligados. Era como se aquilo estivesse falando diretamente pra mim, pra todos nós que estávamos começando o movimento. Todos já estavam contaminados pela música e pela dança e o filme foi importante: foi o que nos deu a concepção de que o que estávamos fazendo era parte de algo maior (ALVES, 2004, p.30).

O break, portanto, mexia não somente com o corpo, mas com a cabeça da juventude nos anos oitenta. O depoimento de Thaíde, um dos pioneiros do rap nacional, é ilustrativo sobre a dimensão do significado destas manifestações socioculturais na vida dos jovens das periferias da capital paulista. Ao mencionar: “*até então, todo mundo já tinha visto alguma coisa em videoclipe, mas não daquela forma*”, Thaíde aponta para o consumo de bens culturais transnacionais em torno das incipientes práticas dos elementos da cultura hip-hop na metrópole paulista. E acrescenta, se referindo ao filme que: “*era algo específico sobre o movimento ao qual estávamos ligados*”, sinal da apropriação do estilo presente no vestuário, nos nomes em inglês das primeiras equipes de break paulista³⁷ e dos grupos de rap que começavam a se formar na capital. Por fim, o depoimento do rapper paulista aponta também para o forte apelo do *fazer artístico* do hip hop inserido na vida urbana e na estética cotidiana destes jovens.

Para os militantes entrevistados, alguns deles pioneiros da cena hip hop soteropolitana, no período entre os anos de 2006/2008, destacam-se entre as primeiras

³⁶Grifo da autora.

³⁷Ilustrativos são os nomes das equipes de break paulista na metade dos anos oitenta: Funk e Cia, Black Phanters, Dragon Breakers e Furious Breakers, que posteriormente se uniram e formaram a Back Spin Crew, que Thaíde integrou como b.boy.

influências nacionais o rap paulista dos Racionais MCs, e da dupla Thaíde e DJ Hum³⁸. A exceção é o rapper carioca, Gabriel, O Pensador³⁹, que tinha sua imagem veiculada pelos meios de comunicação de massa, especialmente por programas de televisão nos anos 1990. O vocalista da banda soteropolitana, Simples Rap'Ortgem, Jorge Hilton, sinaliza no trecho abaixo suas principais influências nacionais em seus primeiros contatos com a cultura hip-hop na metade dos anos 1990:

A banda Simples Rap'Ortgem surge em noventa e quatro, noventa e cinco e noventa e seis eu começo a trabalhar nesse estúdio de DJ's e começo a conhecer mais ainda sobre hip-hop. Noventa e três, noventa e quatro, o que eu conheci de hip hop foi muito de jornal, e através de Gabriel o Pensador que falava de hip hop, dos quatro elementos e tal. Você ouvia alguma coisa falar de Dj Hum, amigos que falavam olha essa matéria aqui tem um grupo de rap chamado Racionais MC's, dê uma olhada aqui e tal, os caras são de São Paulo... (Jorge Hilton; 2006)

O rapper mostra que na metade dos anos noventa, o conhecimento sobre o rap paulista vinha de duas das principais referências nacionais citadas, a dupla Thaíde e DJ Hum e o grupo de rap Racionais MCs. As influências do rap de São Paulo são tão significativas para os jovens entrevistados que a definição dada por muitos deles em relação ao movimento hip hop local é dividida em antes e depois do conhecimento do grupo de rap paulista de grande repercussão nacional, os Racionais MCs.

Os fluxos de informação através dos meios de comunicação de massa transmitem códigos de linguagens artísticas e culturais apropriadas e ressignificadas de maneira criativa por jovens oriundos das periferias das grandes cidades brasileiras, com uma condição étnica comum: são jovens negros e negras. Dayrell (2005) destaca a relevância dos bailes, como

³⁸ O grupo de rap Racionais MCs surge na capital paulista no ano de 1989 formado pelos rappers Mano Brown, Ice Blue e Edy Rock e o Dj KL Jay. No final dos anos 1980 lançaram duas faixas na coletânea *Consciência Black V.1* pelo selo da Zimbabwe Records. A dupla Thaíde e Dj Hum lançou suas primeiras músicas na coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*, em 1988. Na música, tanto o grupo quanto a dupla são considerados referências nacionais no pioneirismo e nos estilos de cantar rap.

³⁹ O rapper carioca despontou no rap nacional com a música “*Tô Feliz (Matei o Presidente!)*”, uma das faixas do álbum *Gabriel o Pensador*, lançado pela Sony Music no ano de 1993. Outras faixas como *Loura Burra* e *Retrato de um Playboy (Juventude Perdida)* se popularizaram ao retratar a futilidade dos comportamentos da juventude do estrato social ao qual pertencia, a classe média carioca. Diferente do comportamento mais desconfiado em relação à exposição midiática dos grupos paulistas na época, Gabriel o Pensador aproveitou-se da sua condição de rapper com a pele clara e oriundo da classe média, para divulgar os quatro elementos da cultura hip-hop em diversos programas de TV.

espaços de sociabilidade, acesso de informação e consumo no processo de construção de identidades entre jovens das periferias na capital mineira:

Em meados dos anos 80, começou a ser tocado nos bailes um tipo de funk mais pesado, com a presença de *scratches*, bateria e instrumentos eletrônicos, além de sintetizadores, num clima futurista. Era o rap de *Sugarhill Gang*, de *Áfrika Bambaataa*, anunciando uma nova moda, o break, popularizado pela mídia pelos clipes de Michael Jackson, filmes como *Flash Dance* e *Break Dance*, e por novelas como a abertura de *Partido Alto*, da TV Globo (DAYRELL, 2005, p. 49).

O break destaca-se como o elemento que seduziu a juventude através da dança, que começava a se popularizar mundialmente através das músicas e das imagens popularizadas pela mídia através dos filmes e videoclipes que mostravam artistas internacionais como Michael Jackson. Nacionalmente o grupo Funk & Cia, que mostrava os passos dessa dança na abertura da novela *Partido Alto*, citada pelo autor acima. Ele ainda acrescenta:

O visual, os hábitos, os gestos, a linguagem são elementos que vão construindo o estilo de vida rap como uma identidade coletiva, numa dinâmica de apropriação de signos a que tem acesso através da TV, de revistas, de notícias sobre o estilo. Com isso estabelecem uma demarcação com o mundo adulto, e também com outros jovens da mesma origem social, criando uma identidade juvenil própria. Essa identidade possibilita um sentimento de pertencimento a um grupo local, nacional e também internacional, fazendo com que se tornem parte de um movimento globalizado, mas sempre ressignificado a partir da realidade local (DAYRELL, 2005, p. 116)

O estilo de vida rap citado pelo autor é forjado através do acesso a bens culturais transnacionais que passam a ser consumidos e ressignificados por segmentos jovens no país. Outro acontecimento é o surgimento da *MTV Brasil*, pertencente ao grupo Abril, com sede na capital paulista no ano de 1990. A *MTV Brasil* com o incremento de uma filial no país estimula a formação de profissionais envolvidos com as produções audiovisuais dos videoclipes e de artistas interessados em veicular suas imagens em outros formatos midiáticos e a participar da premiação do Video Music Brasil, escolhendo os mais votados videoclipes em diversas categorias.

A MTV surge com o intuito de formar um público condizente com a proposta da emissora e, seu alvo prioritário era atingir a audiência de jovens com perfis de consumidores ávidos por novidades. O depoimento do militante e destacado articulador do cenário hip-hop baiano, conhecido como DJ Branco, ressalta a importância dos vídeosclipes de rap veiculadas pela emissora na capital soteropolitana, na metade dos anos noventa:

Eu conheci o hip-hop em 97, eu trabalhava no Ferry-Boat no terminal aqui de Salvador, eu trabalhava na lanchonete e meio dia eu estava almoçando ai liguei a televisãozinha lá e estava passando a MTV um clipe dos Racionais, chamado “*Diário de um Detento*”, e eu fiquei curioso. Eu disse porra igual ao que os caras falam lá na rua o clipe “*Diário de um Detento*”, a música relata a vida da cadeia, como é que vive os presidiários e eu pensei igual ao que os caras falam lá na rua, é assim mesmo a cadeia, que clipe é esse, quando acabou o clipe eu vi o nome: Racionais e escrevi o nome (DJ Branco, 2006)

O videoclipe *Diário de um Detento*⁴⁰ uma das faixas que integra o álbum *Sobrevivendo no Inferno* é exemplar das produções de rap dos anos 1990. A faixa deste álbum se transformou em videoclipe e circulou o país através da programação da MTV brasileira, angariando muitos fãs do grupo paulista. Grupos paulistas como o 509-E, formado pela dupla de rappers Afro X e Dexter, e o grupo Detentos do Rap lançaram álbum enquanto cumpriam pena na penitenciária do Carandiru.

Para o dançarino de break, Ananias, conhecido b.boy no cenário do hip-hop soteropolitano, e o grafiteiro Lee 27, as referências vindas através dos filmes e vídeosclipes foram importantes para toda uma geração que se identificava com a dança e com os desenhos:

Depois dos anos 90 e dos filmes *Beat Street*, *Break Dance*, alguns filmes que mostraram para as pessoas, até mesmo do baile funk, que tinha a disputa dançando ai começou a acontecer isso, essa disputa dançando, agora até mesmo isso a galera disputava dançando como o Funk Dragão, ou o Funk Cobra que era de Periperi, o Funk Cobra era de Coutos, eles dançavam beleza, disputavam no final das contas na saída do baile o pau comia meu amigo e cada um corria para um lado, cadeira, garrafa e era sempre assim (Ananias. 2006).

⁴⁰ A faixa intitulada *Diário de um Detento*, lançada no álbum *Sobrevivendo no Inferno* no ano de 1997 pelo grupo de rap Racionais MCs, tem co-parceria com o ex-detento Jocenir, que cumpriu pena no Complexo Penitenciário do Carandiru. A canção teve produção em áudio-visual e lançamento veiculado pelo canal de televisão musical, MTV. O videoclipe foi premiado pela edição do *Vídeo Music Brasil*, evento promovido pela emissora em duas categorias no ano de 1998: Melhor Vídeo de Rap e Melhor Clipe do Ano.

Os nomes das equipes citadas pelo b.boy mesclam-se as influências que chegavam através dos filmes estrangeiros e das equipes de break paulista que adotavam nomes semelhantes mantendo o idioma inglês. A fala do grafiteiro abaixo reforça a relevância do acesso a tais fluxos de informações:

No meu bairro não tinha referência, a gente nem sabia o que era hip-hop, hip-hop chegou mais pra frente em 95 em diante. Mas a questão do rap, não chegou nem tanto... as primeiras músicas foram... você escutava no Vídeo Show, alguma coisa bem rápida de Thaíde, alguma coisa de Gabriel O Pensador, era aquilo que se passava na época. Você não ouvia muito falar dos Racionais. Mas pelo menos eu sou um privilegiado de escutar rap antes de 97 (Lee 27, 2006).

Percebe-se assim, com o depoimento acima, que ainda na metade da década de 1990, especificamente, até o ano de 1997, as informações sobre a cultura hip-hop eram difusas, misturavam-se com os fluxos das informações oriundas dos Estados Unidos, incluindo o acesso as produções a nível nacional concentradas mais no eixo da região sudeste, e transmitidos através dos programas de TV. Anterior a década de noventa, os bailes, especialmente, o Black Bahia, foram importantes espaços de sociabilidade em torno da música e da dança, para a primeira geração do hip-hop soteropolitano.

2.2. Os Bailes Black

Fortes referências locais para os representantes do movimento hip hop soteropolitano foram os bailes que aconteciam no Subúrbio Ferroviário, destaque para o Black Bahia, que aglutinavam as equipes de dança, acompanhadas pela discotecagem dos DJs, além do público

que freqüentava esses eventos. Sem tanta notoriedade na mídia, o baile tinha uma repercussão, geralmente possibilitada pela divulgação informal de seus freqüentadores dentro e fora do bairro.⁴¹ Mais uma vez destacamos a fala do rapper, Jorge Hilton, ao visitar o baile pela primeira vez no começo da década de noventa:

Década de 80 começa a pintar elementos hip-hop aqui em Salvador, basicamente o break e os DJs. Se falava muito pouco sobre esse termo hip-hop, não se ouvia, mas, existia o baile Black Bahia, uma referencia maior que a gente tem aqui, existiu no bairro de Periperi. O baile Black Bahia surgiu em 77, mas, é um baile muito característico do funk, quando eu fui lá no ano de 1992 eu vi como é que o baile funcionava, tocava funk o tempo todo, tinha paradinhas pequenas, que é o funk melody (o funk romântico), aí cada um pegava o seu casal. Mas, por exemplo, enquanto estava rolando o funk você via as equipes de cada bairro dançando seus passos coreografados. Muito bonito! Ai tinha esse funk melody, depois eles colocavam um pouquinho de pagode, acredite se quiser, eu não lembro o tipo de pagode, mas, era bem rápido, depois voltava pro funk de novo e aí, eu não cheguei a ver rap lá, e no finalzinho abria uma roda de break e a galera começava a mandar bem no break. Essa é a referencia maior (Jorge Hilton; 2006)

Como menciona o rapper, o Baile Black, transformou-se numa referência de destaque entre os promissores adeptos da cultura hip-hop na capital soteropolitana. Outro dado importante citado é a presença de dois elementos presente no baile que remetia a cultura hip-hop estadunidense, ou seja, o break e o DJ. O repertório musical dos DJs, além de incluir o funk e seu desdobramento ‘romântico’ o funk *melody*, incluía o pagode, como um diferencial do baile local. Além do Black Bahia, o b.boy Ananias, cita outros dois bailes que aconteciam no Subúrbio Ferroviário: o Musuá e o Messa. Estes dois bailes abriam suas portas aos sábados no bairro do Lobato e, são considerados pelo b.boy, como importantes na sua inserção em equipes de dança da época e, posteriormente, na cena do hip-hop em Salvador.

Por causa da dança, o b.boy Ananias, destaca sua incipiente participação num show de rap, o primeiro do grupo paulista *Racionais MCs*, no ano de 1997, no espaço *Quinta Point*, localizado na Baixa de Quintas, na capital soteropolitana. Para ele, o evento promoveu mais

⁴¹Tive oportunidade de entrevistar na ocasião da pesquisa monográfica um dançarino de break que freqüentou o Baile Black Bahia. Revelou ter grande fascínio pela cultura negra estadunidense divulgada nesses espaços dos bailes. Na sua opinião, os bailes deixaram um legado para a formação de uma identidade afro-brasileira dessa geração, que ouviam músicas de estilo *Black Music e Soul*, além de presenciarem as primeiras manifestações do que viria a se consolidar futuramente como cultura hip-hop. Batizado Luis Augusto França de Santana, o b.boy Ananias do Break como ficou mais conhecido, nasceu no Lobato, freqüentava os bailes do Subúrbio Ferroviário desde a adolescência, participando de grupos de dança, como o *Street Dance*. Vem praticando o break há mais de dez anos, realizando rodas de break toda terça-feira na entrada do Terreiro de Jesus, no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador. Seu estilo de dançar break tem incorporado as influências dos movimentos da capoeira, inventando um estilo que intitula de “*Capobreak*”.

projeção ao grupo de dança ao qual pertencia. O b.boy Ananias, comenta sobre o público do show e sobre a sua apresentação:

Já tinha, foi até um público recorde na época, faltaram ingressos, não teve espaço pra galera. E olha que na época que eu fui dançar lá, eu não sabia nem quem era o grupo Racionais e, nessa época eu não sabia nada de hip-hop, só vim a entender de hip-hop bem depois (Ananias, 2006)

De acordo com o depoimento acima, a presença significativa do público no show sinaliza que o rap, já tinha público cativo na capital soteropolitana. A citação do b.boy: “faltaram ingressos, não teve espaço pra galera”, ilustra uma demanda do público relativa às apresentações de rap na cidade. Aponta também o destaque do rap, especialmente, o que era produzido na metrópole paulista, ao sobressair-se perante os demais elementos da cultura hip-hop. Para finalizar, ao mencionar: “nessa época eu não sabia nada de hip-hop”, sugere que tais espaços se constituíam enquanto circuitos de acesso a bens culturais e referências sobre a cultura hip-hop na capital baiana, formando futuros adeptos como conclui o b.boy: “só vim entender de hip-hop bem depois”. As equipes de break da época, frequentadoras dos bailes mencionados, passaram a migrar dos bairros do Subúrbio Ferroviário para apresentações em eventos de hip-hop em outros espaços, alguns deles, localizados no centro da cidade. A fala do b.boy aponta que mesmo não tendo conhecimento sobre o grupo de rap paulista havia um público satisfatório que o evento conseguiu mobilizar em Salvador. E acrescenta:

O grupo Primitivos do Rap depois do show dos Racionais MCs, ganhou visibilidade, não sei o quê. Aí a galera do Movimento Hip-Hop disse aparece lá e a gente começou a aparecer nas reuniões do Movimento Hip-Hop que era antigamente a Posse Orí, que era na sede da UNEGRO, no Pelourinho. Eu fui para algumas dessas reuniões, junto com Fafau, do grupo Primitivos do Rap (idem)

Além da visibilidade do grupo Primitivos do Rap mencionada pelo b.boy, suas futuras aparições nas reuniões da Posse Orí, na sede da UNEGRO⁴², foi consequência do convite aceito por ele e outro dançarino. As reuniões da Posse mantinham uma regularidade e aproveitava-se de tais eventos de rap na divulgação e nas articulações que iam fortalecendo a militância dentro do cenário do hip-hop soteropolitano.

O grafiteiro Lee 27, que na época era também dançarino e integrou uma das equipes de dança bastante ativa, conheceu o jovem dançarino, chamado Ananias. Na época que se conheceram, Ananias dançava em outra equipe “rival” no ano de 1997. Criaram laços de amizade e afinidades artísticas através das suas trajetórias e, em espaços comuns, como o Centro Histórico de Salvador, freqüentada por dançarinos, em sua grande maioria, oriundos do Subúrbio Ferroviário:

Eu dançava no “*Miami Art Break*” que depois se transformou no “*American Bahia*” - e ele dançava no grupo “*Primitivos do Rap*” - que era um grupo de Rap com Roberval em 97-98 por aí, na época que eu conheci o Ananias. E era uma rixa que tinha... A gente saía pra dançar, eu de um grupo e ele de outro [...] A gente se conheceu no Pelourinho, rachando no Pelourinho, fazendo racha, com arte de rua, a gente colocava um tapete no Terreiro de Jesus e dançava lá. Era louco porque era um monte de maluco dançando no chão, disputando espaço com capoeiristas. Na época que a gente dançava não tinha nada disso... a Praça estava em obra, era a antiga Praça da Sé, que tinha o fim de linha da Rua Chile (Lee 27, 2008)

A arte de rua, que inclui os quatro elementos da cultura hip-hop, incorporou a rivalidade manifesta em diversas esferas sociais, e a transmutou numa acirra disputa simbólica nomeada de “racha”, entre as equipes de dança. O entrevistado menciona que era preciso preparar o local, colocando um tapete no chão, para que os dançarinos pudessem deslizar os pés, realizando as coreografias da dança. O espaço do Centro Histórico, especificamente no Pelourinho, reunia num mesmo local os dançarinos das equipes de dança de rua e os capoeiristas. Ocorria nesse momento, um diálogo entre práticas de dança internacionais,

⁴² A entidade União de Negros Pela Igualdade foi fundada em 14 de julho de 1988, na cidade de Salvador. De acordo com o blog da UNEGRO, a entidade surgiu com o intuito de “lutar contra o racismo em todas as suas formas de manifestação”. E acrescenta ao refererir-se as suas principais frentes de atuação: “combate à discriminação no mercado de trabalho; defesa dos direitos de liberdade religiosa para as religiões de matriz africana; direitos da mulher negra; direitos humanos e defesa dos direitos da criança e do adolescente”. Endereço eletrônico da entidade: <http://unegrobahia.blogspot.com.br/p/entidade.html>. Acessado em 13 de agosto de 2008.

realizadas pelas equipes de street dance, e as rodas de capoeira, símbolo da cultura popular tradicional em Salvador.

O grupo de dança *Miami Art Break*, que depois passa a se chamar *American Bahia*, era uma equipe criada no início da década de 1990, tendo o dançarino Roberval como seu fundador. O dançarino após mudar-se do bairro de Paripe, Subúrbio Ferroviário, na metade dos anos noventa, passou a morar no Pelourinho, proporcionando ao grupo apresentações no Centro Histórico e certa visibilidade na mídia, como menciona o dançarino Ananias: “Rob Rocha ele é Roberval, é do Subúrbio, é de Paripe, mas passou a morar no Pelourinho, e aí o American Bahia ficou com mais visibilidade [...] Porque era do centro, aproveitava a mídia” (Ananias; 2006). O deslocamento para o centro da cidade, no caso o Pelourinho, constituiu-se numa estratégia de articulação e maior visibilidade do grupo que passou a aparecer com maior frequência na mídia, devido à efervescência artística e cultural do Centro Histórico, localidade bastante freqüentada por turistas. Em Salvador, as equipes de street-dance dividiam suas apresentações em espaços fechados como os bailes que ocorriam no Subúrbio Ferroviário, ou em espaços abertos, públicos, como a Praça da Sé e o Pelourinho, ambos localizados no Centro Histórico de Salvador.

O livro intitulado “O mundo funk carioca”, lançado no final dos anos 1980, de autoria do antropólogo Hermano Vianna, propôs uma etnografia dos bailes que ocorriam predominantemente, nos subúrbios cariocas, promovidos pelas equipes de som que tocavam um estilo musical internacional, conhecido como *Funk*. Os jovens que freqüentavam tais espaços formavam equipes de dança que realizavam apresentações de coreografias, embaladas pelas “novidades” de *hits* da época, geralmente importados dos Estados Unidos. Os bailes, que poderiam acabar em brigas, encontros e namoros, constituíram-se em cenários onde os DJs, utilizando-se das possibilidades tecnológicas e de sua capacidade criativa, abriram espaço para um futuro reconhecimento e a profissionalização da sua atividade:

Em 86 a imprensa também “redescobriu” os bailes suburbanos. Apareceram matérias em vários jornais e revistas. Os programas dedicados ao hip-hop, na FM Tropical, chegaram, na segunda metade do ano, a ocupar o primeiro lugar de audiência no Grande Rio (VIANNA, 1988, p. 32).

Na metade dos anos 1980, as informações e o conhecimento sobre hip-hop estadunidense ainda eram escassos e difusos no país. Mesmo nas duas metrópoles, São Paulo e Rio de Janeiro, eram poucos os espaços de veiculação do que estava sendo produzido na música rap e mais escassos com relação aos demais elementos da cultura hip hop estadunidense. As influências do estilo musical do funk nas produções do rap estadunidense naquele momento eram muito relevantes. Além do diálogo musical da primeira geração do rap com a geração anterior do funk existia a empatia com a dança, que exibia passos coreografados que seduziram futuros dançarinos de break. Ou seja, os espaços dos bailes no país eram propícios no florescimento de novas práticas artísticas que estavam sendo gestadas entre jovens nos Estados Unidos. O autor ainda acrescenta que:

Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época “Black Rio” é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. Os militantes das várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais considerando-os como espaço propício para a “conscientização” (VIANNA, 1988, p. 32).

Os bailes passaram por transformações ao longo dos anos. Considerado como “espaço propício para a ‘conscientização’ da temática do orgulho negro, bastante influenciada pelos acontecimentos das lutas encampada pelos negros nos Estados Unidos, o cenário da música “negra” carioca contava com as famosas equipes de som *Furacão 2000* e a *Soul Grand Prix*, que promoviam bailes que além do divertimento, firmavam símbolos do “orgulho negro”. Logo, para além da música havia também uma apropriação por parte dos frequentadores da “moda” *Black Power* estadunidense. A importância dos bailes funk na socialização de segmentos juvenis em outras capitais, a exemplo do que ocorria nos subúrbios cariocas, ou nas comunidades e salões no sul do país, são considerados referências importantes para a primeira geração do hip-hop nacional. Alguns artistas de destaque nos bailes como Tim Maia e Jorge Bem são atualmente uma referência musical dos rappers e DJs em todo país.

O cantor, compositor Tim Maia rapidamente conquistou as casas de eventos nos subúrbios cariocas e atraiu um número significativo de frequentadores para os embalados e criativos polirítmicos em seus shows nos anos 1960-70.

Com a banda afinada, Tim começou a fazer shows em grandes clubes de subúrbio, Cassiano Bangu, Bonsucesso Atlético Clube, Cascadura, bailões com entradas baratas e público predominantemente negro e jovem, rapazes de cabeleira black power e sapatos plataformas “cavalo de aço”, ternos cor-de-rosa, laranja e vermelhos, com imensas lapelas, fazendo coreografias de grupo ao som do soul, do funk e do charme (MOTTA, 2007, p. 118).

No Rio de Janeiro, o estilo Soul inspirava-se em artistas internacionais, como James Brown, e artistas nacionais, como Tim Maia e Jorge Bem, bastante populares nesse período de efervescência dos bailes no Brasil. Assim criava-se uma roupagem local para o soul, misturado ao rock e rebatizado como samba-rock:

Baseado no R&B⁴³ dos anos 60, na soul music da Motown e no funk de James Brown, mas já miscigenado com o samba, o xote e o baião, o soul brasileiro nasceu negro e internacional, romântico e suingado, destinado a se integrar definitivamente à melhor música popular brasileira (MOTTA, 2007, p. 86).

No Brasil o *Soul*⁴⁴ firmou parceira com expoentes da música negra nacional surgidos durante a década de 1960.

⁴³ O Rhythm Blues ou R&B é um termo comercial introduzido nos Estados Unidos no final dos anos de 1940 pela Revista Billboard. O termo teve uma série de variações no seu significado. Desde a década de 1990, o termo R&B contemporâneo é utilizado principalmente para se referir a um subgênero com influências de outros estilos como o soul, funk e hip-hop na música pop.

⁴⁴ O termo Soul Music surgiu nos Estados Unidos com o intuito de designar a música influenciada pelo gospel, de origem religiosa. Na década de 1960, o soul popularizou-se através de gravadoras como a Motown que lançou artistas que extrapolaram sua origem religiosa e imprimiram ao gênero um ritmo bastante sensual, tanto nas suas interpretações como no seu estilo de dança. Na metade da década de 1970, o soul no Brasil teve nos bailes dos subúrbios cariocas sua época de ouro, lotando quadras dos clubes organizados por equipes de som, como a Soul Grand Prix, favorecendo a disseminação de Bailes Black pelo país. Ícones do soul brasileiro como Cassiano, Gerson King Combo, Banda Black Rio, Toni Tornado, Carlos Dafé, Tim Maia, entre outros, são referências musicais para as novas gerações do hip hop no país.

Por incrível que pareça, a pacata Tijuca se tornava a capital brasileira da soul music. Além da gravação histórica de Roberto Carlos de “Não vou ficar”, outro velho companheiro de bairro também fazia sucesso na onda do soul brasileiro: Jorge Ben, com as poderosas “Agora ninguém chora mais”, “Negro é lindo” e “Que nega é essa”, desenvolvendo um estilo multirrítmico que, embora tivesse tanto de funk e soul, seria conhecido como o samba-rock (MOTTA, 2007, p.86).

No livro “Pergunte a quem conhece”, o autor César Alves, registra depoimentos do rapper Thaíde, batizado Altair Gonçalves, referência pioneira no hip-hop nacional. Thaíde ressalta a importância das influências de diversos gêneros na sua formação musical ainda na infância e, posteriormente, quando foi gradualmente se aproximando da cultura hip-hop:

Quando criança, eu ouvia muito samba da antiga, muito forró e até música brega. Ouvia também muita música gringa, mas só o que tocava no rádio. Eu ouvi muito Commodores, Temptations, Berry Manilow. Eu sempre tive um grande interesse por música, mas o que eu ouvia mesma era rádio e samba, principalmente os sambas da malandragem, como os Originais de Samba, A Fantástica Bateria, Jorge Ben, que é diferente do Jorge Ben Jor que se conhece hoje em dia [...] A música de Jorge Ben, da forma como o povo da periferia a abraçava, era o rap da época: os versos de “Charles Anjo45”, vistos com atenção, já eram uma letra de rap (ALVES, 2004, p. 18-19).

E completa, elencando as influências dos bailes soul e funk na capital paulista, além do impacto posterior que a cultura hip-hop teve na consciência da sua negritude:

Quando eu cresci, quando comecei a me entender como adulto, eu comecei a tomar consciência da minha negritude. E isso só aconteceu através da cultura Hip Hop. Eu já conseguia perceber isso nos bailes soul e de funk. Mas foi o movimento Hip Hop que realmente abriu minha cabeça. Foi pelo movimento Hip-Hop que eu comecei a perceber que através da música nós podíamos chegar muito longe (ALVES, 2004, p. 21).

A formação musical do rapper Thaíde, pontuada em seus depoimentos acima, aponta uma diversidade de influências estrangeiras e nacionais que chegavam através dos programas de rádio e das suas imersões em bailes que tocavam soul e funk.

O fenômeno da cultura hip-hop para segmentos juvenis propiciam que as relações existentes entre diferentes grupos sociais nas suas (re) configurações identitárias adquiriram relevância especial na presente conjuntura do capitalismo global, como também na relação entre modernidade e referenciais simbólicos, sejam eles transnacionais e/ou locais.

Para finalizar, o exemplo do Rio Grande do Sul corrobora que tais expressões artísticas e culturais transnacionais estão presentes também entre jovens gaúchos, que compartilhavam de situações de afirmações identitárias, revelando também percursos ligados à cultura negra estadunidense difundida no país:

No Rio Grande do Sul, o hip-hop teve como referência inicial as festas de soul e funk que equipes de Black music faziam nas comunidades e salões de Porto Alegre. Nessas festas eram comuns as performances de grupos de funk e dançarinos individuais de soul. Em 1982, começaram a surgir informações de uma dança nova que incorporava movimentos robóticos nas coreografias do soul e do funk. No ano seguinte, foi realizada a primeira roda de break na rua dos Andradas (Rua da Praia), que se tornou o marco da cultura hip hop no Estado (RONSINI, 2007, p.158).

São processos construídos pelas novas gerações através de representações críticas de um projeto de nação brasileira homogeneizante: “O hip-hop, de acordo com os depoimentos do I Encontro Nacional de Hip Hop realizado em Porto Alegre, por ocasião do Fórum Social Mundial em janeiro de 2003, luta contra a opressão de classe e a discriminação étnica” (RONSINI, 2007, p. 91).

Para alguns grupos de rap, a ressignificação de determinados traços da cultura popular negra são mecanismos de (re) construção de identidades a partir do consumo de bens culturais referenciados em seus discursos e em suas produções musicais. Para a “*geração hip-hop*” no Brasil, ocorre o resgate destas referências ligadas à cultura popular negra, seja ela nacional ou internacional. Para os adeptos do hip-hop nacional as relações prévias com o

gênero da *Black Music*⁴⁵ e de referenciais étnicos e raciais são incorporadas, seja através dos espaços de sociabilidades e, das representações de que fazem uso, para afirmarem uma “identidade afro-brasileira”.

Em Salvador, os entrevistados destacam as experiências prévias ao hip-hop, através dos espaços comuns, como bailes e praças, além das informações que tiveram acesso através dos meios de comunicação de massa.

Outro dado relevante foram suas inserções nas Organizações Não-Governamentais, as ONGS, no fortalecimento da formação política e cultural dos mesmos.

2.3. A cena do hip-hop paulistano: black is beautiful

É necessário antes de discorrer sobre a formação do primeiro coletivo de hip-hop soteropolitano, a Posse Orí (que teve a primeira reunião realizada no ano de 1996, data histórica para o movimento que começava a formar naquele ano), realizar um breve histórico da trajetória do hip-hop paulistano, que percorreu os “*circuitos negros*” da noite paulistana e emigrou dos salões da periferia para o centro da cidade.

Nesse sentido, atentar para as narrativas e práticas culturais e suas dimensões estabelecidas com o ‘outro’, ou seja, o de ‘fora’ que é apropriado, nos levaria a uma aproximação para as formas de elaboração com o de ‘dentro’, buscando na relação entre ambos, uma visão mais ampla da cultura hip-hop, que se por um lado ‘disputa’ espaços de circulação nas esferas ‘local\nacional\internacional’, por outro, buscam um diálogo, uma negociação a partir de estratégias inovadoras, possibilitadas até mesmo pelas ferramentas tecnológicas, num mundo globalizado. Segundo Herschmann (2000):

⁴⁵ A Black Music produzida em solo brasileiro é mencionada por muitos artistas do hip-hop. O grupo de rap Racionais MCs, de grande projeção nacional, constantemente mencionam artistas como Tim Maia, Jorge Ben, Cassiano, Toni Tornado, como suas principais referências.

O hip hop “nacional” surgiu, em meados da década de 80, nos salões que animavam a noite paulistana no circuito negro e popular dos bairros periféricos e contou, nos seus primeiros eventos, com a forte presença de grupos norte-americanos e alguns poucos expoentes brasileiros [...]. Um dos seus introdutores foi o rapper Nelson que, ainda na década de 80, trouxe o ritmo para a Praça da Sé, em São Paulo (HERSCHMANN, 2000, p. 23)

No ano de 1984, a Rede Globo exibiu uma novela no horário nobre das vinte horas chamada *Partido Alto*. Na abertura viam-se passos do break alternados com o samba. O grupo de break era o Funk & Cia, e entre os dançarinos estava Nelson Triunfo⁴⁶, mais conhecido como Nelsão, o b.boy que ao longo de duas décadas, continua na ativa com o grupo e, portanto, sua história mistura-se com a da cultura hip-hop nacional. Ele foi um dos pioneiros nas apresentações do break em espaços públicos como a *Rua 24 de Maio*, a *Estação São Bento do Metrô*, a *Praça da Sé*, regiões centrais na capital paulista.

Nessa época muitos ainda não tinham informações claras sobre a cultura hip-hop nos Estados Unidos, fenômeno que já era moda há pelo menos dois anos em Nova York⁴⁷. Inicialmente as informações escassas sobre o primeiro elemento praticado da cultura hip-hop, o break, vinha dos espaços freqüentados: os bailes Black. Nos bailes eram exibidos videoclipes de danças conhecidas na época como a “*dança do robozinho*”. Era o break que iniciava seus primeiros passos em terras brasileiras. DJ Hum⁴⁸ lembra que: “Foi ali que muita gente viu pela primeira vez como se dançava break [...] A gente não tinha onde buscar informação, então era fundamental ir aos bailes da Chic Show” (ASSEF, 2003, p. 90). A dança, uma prática comum entre os freqüentadores dos bailes, despertou o interesse dos novos passos que eram exibidos nos telões, sempre ágeis, que incluíam movimentos acrobáticos, pulos, giros, contorcionismos e disputas entre equipes de dança.

A música difundindo-se nos programas de rádio através das influências dos bailes. Segundo o autor: “O programa de Rádio mais antigo foi o Rap Brasil, dirigido pelo Dr. Rap, veiculado também naquela cidade, na Rádio Metropolitana FM” (HERSCHMANN, 2000, p. 23-24). Como afirma o autor:

⁴⁶ Nelson Gonçalves Campos Filho tem o pseudônimo de Nelson Triunfo devido à localidade onde nasceu no estado de Pernambuco, a cidade de Triunfo. Antes de chegar capital paulista em 1976, Nelson parte da cidade de Triunfo para o município de Paulo Afonso, localizado no estado da Bahia e, posteriormente para a capital do Distrito Federal.

⁴⁷ Ver o livro de Hermano Vianna “O mundo funk carioca”, 1988.

⁴⁸ Humberto Martins, é conhecido artisticamente como DJ Hum, nasceu na cidade de São Paulo.

O hip-hop no Brasil não faz parte da estrutura do movimento negro, mas, ao mesmo tempo não se encontra completamente alijado dele. Muitos desses jovens, quando entrevistados, utilizam recorrentemente a expressão “movimento” sem, no entanto, especificar a que movimento se referiam. Na verdade, as associações que reúnem grupos de hip hop, reggae e outras expressões culturais em que a *cor* é um registro importante têm revitalizado, de certa maneira, o antigo movimento negro, permitindo que ele atue em outras esferas, até na desgastada arena política tradicional (HERSCHMANN, 2000, p. 185)

Se na época do *Black Rio*, os bailes eram espaços visados pelos militantes do movimento negro como importantes na sensibilização do público de um orgulho e uma conscientização da sua condição étnica e racial, progressivamente vai arrefecendo, nos bailes da década posterior aos anos setenta.

A cultura hip-hop no Brasil se populariza nos anos noventa, atualizando novos códigos de comunicação, possíveis através das linguagens artísticas dos quatro elementos desta cultura, que seduzem uma parcela expressiva da juventude negra e mestiça das periferias espalhadas pelo país. Herschmann cita ainda a importância de *representações* distintas do rap e do funk, elaboradas artisticamente pelos grupos urbanos, tais como o reggae, o heavy metal e o rock:

Os jovens vêm encontrando, sem dúvida, nas representações associadas a estes universos musicais e à sociabilidade que eles promovem o estabelecimento de novas formas de representação social que lhes permite expressar seu descontentamento, opor-se à tese da não-violência, isto é, de que o Brasil seria uma “nação diversa, mas não-violenta” (HERSCHMANN, 2000, p. 38-39).

A tônica da cultura hip-hop nas suas diferentes linguagens artísticas primou, nos anos noventa, pelo enfrentamento das velhas ideologias dominantes, desenvolvendo de maneira criativa um processo de identificação entre segmentos juvenis ao pontuar questões raciais, de origem social e, especialmente, de afirmação de um legado histórico produzido por personalidades negras. O hip-hop buscando inverter a violência física e simbólica sofrida

através de estereótipos negativos e lutas históricas do povo negro negados pela história oficial.

Para os grupos de rap as longas letras revelam experiências que são pessoais e coletivas \ comunitárias, e que os posicionam dentro do contexto que descrevem. As letras refletem a consciência do lugar ocupado pelos rappers e provocativas alusões ao processo histórico do país (ZENI, 2004). Para o autor:

O tema da discriminação e da opressão que recai sobre a raça negra foi, também, uma constante desde o começo do rap feito em São Paulo. Do início dos anos de 1990 até hoje, nota-se uma continuidade e um refinamento no trato da questão, que vai da postura agressiva e de enfrentamento do início – como indicam algumas primeiras letras dos Racionais, como “Racistas Otários” e “Negro limitado” – até uma atitude mais afirmativa, de orgulho de ser negro, como mostram as letras de Rappin’ Hood “Sou Negrão” e “Tributo às mulheres negras”, do CD *Sujeito Homem*. O uso do termo “preto”, aliás, é bastante difundido e aceito entre a maioria dos rappers, que se apropriam da palavra de forma a transformá-la de designação depreciativa em motivo de orgulho (ZENI, 2004, p. 232).

E mais: “Zumbi dos Palmares tornou-se uma referência fortíssima para todo o universo do hip-hop, de forma a lembrar da luta contra a escravidão e a necessidade de conscientização sobre a herança colonial brasileira, que ainda projeta suas seqüelas sobre a sociedade contemporânea” (ZENI, 2004, P. 232). O universo simbólico das práticas estético-musicais dos rappers corrobora uma maneira de “afirmar a beleza negra”, de fortalecer laços com a cultura afro-brasileira para assumir uma narrativa positiva e uma postura identitária sobre si relativa à reconstrução da negritude. Nesse sentido, os grupos de rap afirmam um processo (re) organizacional das suas práticas no universo artístico e, também político, sem necessariamente estarem vinculados a espaços tradicionais de lutas políticas como os partidos, sindicatos ou movimentos negros. Tais mecanismos de constituição identitária na relação estabelecida com as expressões artísticas sinalizam especificidades em práticas culturais:

A relação entre música, cultura e identidade negra não é estática e precisa ser problematizada. Por um lado, na construção da identidade negra a música joga um papel essencial tanto em versões tradicionais como modernas; por outro, a música

afro-americana tem se desenvolvido atualmente não somente como reminiscência de uma cultura musical africana como também em estreita sintonia com as músicas populares e eruditas européias – aproveitando-se de, e reinterpretando, instrumentos, danças, forma de cantar e letras européias (Martin, 1997) (SANSONE, 1997, p. 220).

A mescla entre fronteiras que se dá através das artes, antes compartimentalizadas para distinguir o culto (alta-cultura) da cultura popular (cotidiana), dão lugar as múltiplas referências musicais e culturais, com temporalidades diversas, característicos da flexibilidade das culturas juvenis e da apropriação de diversos saberes. As narrativas contemporâneas rearranjam os fragmentos dos textos pré-existentes, e já não se permitem mais uma linearidade dos acontecimentos, mas o manejo de diferentes temporalidades históricas. Destaca-se a importância dos meios de comunicação de massa no sentido de “recuperar”, de “reconhecimento”, e “diálogo entre gerações e tradições” (YÚDICE; 2000). A circulação mais fluida e complexa entre campos outrora considerados autônomos entre a cultura erudita e popular não exclui as diferenças entre as classes, mas exigem um novo modo de investigar as relações materiais e simbólicas entre grupos numa reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades (CANCLINI, 2008). O autor ainda acrescenta: “A remodelação tecnológica das práticas sociais nem sempre contradiz as culturas tradicionais das artes modernas” (CANCLINI, 2008, p.308).

Os músicos, a indústria cultural e o consumo de música (pop) funcionam como repetidores e amplificadores desse processo de globalização. Enfocar estes aspectos da música de forma comparativa pode oferecer novas perspectivas para o estudo do intercâmbio entre globalização e etnicidade e pede uma revisão de muitas generalizações da sócio-antropologia sobre a cultura juvenil baseadas na situação dos países mais industrializados (CANCLINI, 2008, p. 221)

Em Salvador, evidencia-se a relação entre fluxos de significados atribuídos ao rap por jovens dos extratos populares, com temáticas que se referem a práticas sócio-culturais locais, como a capoeira, os cultos religiosos de matriz africana, mistura de sonoridades das festas populares nordestinas, entre outras possibilidades, divulgando-se um diferencial através da produção desses produtos culturais.

2.4 Diferentes caras do Rap: ressignificando traços da cultura popular

No estudo entre duas capitais brasileiras, Salvador (BA) e São Luís (Maranhão), Lima (2006) registra que os jovens estão alterando o Rap através da atribuição de novos significados que dialogam com a cultura popular:

Os rappers, tanto em Salvador quanto em São Luís, estão dialogando com a cultura local. Nos *raps* maranhenses, a apropriação do bumba-meu-boi e do reggae são comumente levadas para a música. Uma banda de rap local gravou uma música, na qual, o convidado especial é um famoso cantador de bumba-meu-boi⁴⁹, na música, o rapper e o cantador travam uma disputa bastante interessante (LIMA, 2006, p. 65).

Os traços, acima citados, da cultura popular maranhense, ilustram como tais apropriações reforçaram uma identidade na produção musical dos rappers. No caso dos rappers maranhenses a apropriação do Bumba-Meu-Boi, por exemplo, é ilustrativa do diálogo contemporâneo da música produzida mundialmente, como o rap, e elementos da tradição popular de uma região, no caso dos cantadores do festejo no estado do Maranhão. A autora, no trecho abaixo, menciona esse diálogo entre os rappers na capital baiana.

⁴⁹ Tradicional brincadeira da cultura popular maranhense. Em outras capitais também é chamado de boi-bumbá. Nota inserida pela autora.

Nas bandas de rap, em Salvador, as influências locais estão bastante presentes, seja em instrumentos como atabaques e berimbaus, como também na utilização de trechos de músicas de capoeira e cantos de candomblé, essas inserções são invocadas como trechos iniciais de um rap, ou ainda, no meio de uma música (LIMA, 2006, p. 65).

No caso de Salvador, os traços da cultura popular, presentes nos instrumentos citados, como os atabaques e berimbaus, nos ritmos da percussão executada na formação das rodas religiosas, como o candomblé, ou profanas, como a capoeira, são legados de uma tradição, em constante diálogo com as produções artísticas contemporâneas, incluindo a música rap local. No caso da música, as novas ferramentas tecnológicas, incluindo aparelhagens eletrônicas e programas de computador, vêm possibilitando uma base musical mais fragmentada, entrecortada por inserções que incluem trechos de diversas referências musicais.

Nesse sentido, fomentam-se novas leituras que perpassam todos os elementos da cultura hip-hop, com traços da cultura popular soteropolitana. Os desenhos realizados pelo grafiteiro Lee 27, espalhados pelos muros da urbe soteropolitana, ilustram essas formas de representação e intervenção em novos espaços demarcados pela juventude, que extrapolam as fronteiras dos bairros residenciais, utilizando-se de traços da simbologia cultural afro-brasileira. Muitos símbolos da tradição ligada aos cultos de religiões de matrizes africanas vêm passando por transformações, modificados por seus adeptos e não adeptos através de uma nova linguagem estética, presente principalmente nas representações das artes. Tais simbologias vêm configurando novos sentidos às tradições que, ao invés de permanecerem estáticas e congeladas, acompanham a dinâmica das misturas de referenciais\conhecimentos entre gerações. O diálogo presente na apropriação das simbologias inerentes ao universo do candomblé com os desenhos produzidos pelo grafiteiro Lee 27, está presente no depoimento abaixo:

(...) eu falo que o grafite baiano hoje em dia com a questão da intervenção tanto com o street arte, você faz um ebó⁵⁰ na rua. Você vai incomodar muita gente, muita gente vai querer tirar aquilo, vai querer apagar aquilo, mas querendo ou não querendo vai

⁵⁰Um ebó para os adeptos das religiões de matrizes africanas é uma oferenda, dedicada a um Orixá, preparado com objetos de sua predileção, que inclui a comida e bebida e outros objetos colocados em espaços da rua. Com o crescimento urbano, passaram a compor com maior frequência alguns espaços considerados estratégicos nas grandes cidades, como esquinas e encruzilhadas.

ter que engolir aquilo, porque o ebó já está feito, o grafite pra mim é isso, é um verdadeiro ebó (Lee 27; 2006)

Nesta pesquisa evidencia-se a apropriação do grafite e sua resignificação nos desenhos de Lee 27:

O grafite como um ebó cultural que se expressa ao trazer incômodo para os que querem limpar as paredes da cidade, apagando a arte da rua, traz aqui um significado próprio, assemelhado ao próprio ebó do candomblé que se insurgindo, no passado, contra as normas dominantes, aparecia em plena luz do dia em várias encruzilhadas da capital (Lee 27, 2006).

Torna-se então explícito um diálogo, um desdobramento entre as novas gerações na cidade com o legado das práticas e discursos presente nas demandas e expressões políticas e culturais dos movimentos negros que os antecederam. Duas questões são pertinentes, na presente pesquisa: a primeira diz respeito à constatação de que atualmente os jovens vêm (re) significando seus referenciais simbólicos relacionando-os ao vivido nos seus contextos sócio-culturais. Foram mencionados exemplos dos gêneros musicais e dos bailes funk nas periferias das cidades e os utilizando como uma das formas de afirmar uma identidade relativa à cultura afro-brasileira no processo de fluxos culturais globais; e a segunda, como os mesmos atuam politicamente sem necessariamente estarem vinculados a espaços tradicionais de lutas políticas como os partidos políticos, sindicatos ou movimento negro.

2.5 Protagonismo Juvenil

Uma das questões colocadas atualmente sobre a juventude é a sua apatia em relação aos acontecimentos políticos tradicionais (engajamentos político-partidários ou sindicais, por exemplo) em contraposição a adesão dos jovens aos apelos do consumismo individualista. Muitos teóricos vêem nas manifestações juvenis dos anos 1960\70 um modelo “ideal” de juventude engajada politicamente, que, aliás, não corresponde a toda categoria, mas a grupos de jovens considerados “atenados” com os acontecimentos políticos, ou seja, mais letrados e participativos dos movimentos político-culturais desta época. As análises sócio-antropológicas ao longo dos últimos anos têm proposto outra perspectiva para o estudo das dinâmicas dos grupos juvenis e suas formas de “participação” nas esferas políticas da sociedade:

O modelo de intervenção política levado a efeito pelos jovens da década de 1960, se comparado diretamente com as expressões juvenis das décadas seguintes, esvazia completamente essas expressões juvenis mais recentes de seus significados. Caracterizada como imobilizada pela indústria cultural e marcada por um longo período autoritário, esta juventude é descrita como limitada a um posicionamento individualista que não só a impedia de ter uma visão crítica da sociedade como também de formular qualquer projeto de mudança social (HERSCHMANN; 1997; p. 69).

As duas posições expressas acima devem ser vistas com reserva, isso porque mesmo no período anterior segmentos jovens também se engajavam culturalmente, não havendo, portanto, a oposição entre militância política e cultural. Por outro, não podemos escamotear a relativa despolitização da juventude no período atual, talvez fruto da nova conjuntura política instaurada após o fim do regime militar. A experiência da democracia burguesa apresenta saídas negociadas, mesmo sem solução para as principais questões sociais, para os grupos em contenda com as instituições estatais. Logo a militância cultural pode, sim, inicialmente apresentar conteúdo contestador, mas sem horizonte político ela é, paulatinamente, absorvida pelas instituições.

O aumento da “onda” de violência nas metrópoles brasileiras e a espetacularização midiática dos acontecimentos, através de uma divulgação bastante acentuada por programas policiais, expondo grupos de jovens envolvidos com a criminalidade, salientando a relação

dos mesmos com o consumo e o tráfico de drogas nos anos de 1990⁵¹, gera um deslocamento da atenção de setores da sociedade com a nova “fisionomia” da juventude brasileira. Essa parcela da juventude apresenta características comuns: é oriunda das periferias das grandes metrópoles, moradora de habitações conhecidas como favelas e na grande maioria, constituída por negros e mestiços do sexo masculino, atribuindo os elementos de cor e gênero, respectivamente, a esse universo populacional urbano. Os jovens tornam-se manchetes da grande imprensa nacional, como também de análises acadêmicas sobre esse fenômeno juvenil no país.

2.6 A Primeira Reunião em 1996

A primeira reunião “oficial” do movimento hip-hop na cidade de Salvador foi realizada no Centro da cidade, especificamente no Passeio Público, localizado no bairro do Campo Grande, em 1996. Nesse primeiro encontro estiveram presentes representantes de quatro grupos de rap e de uma equipe de grafite. Logo, havia um número incipiente de representantes dos elementos da cultura hip-hop conhecido entre si e, com necessidade de articulações coletivas. É o que acontece quando eles decidem fortalecer uma organização pautada nas práticas artísticas que já existiam de maneira difusa, mas pouco articulada na cidade. Para a maioria dos entrevistados, a formação de um coletivo de hip-hop neste ano, decorre fundamentalmente da apropriação mais significativa de um dos elementos da cultura hip-hop, evidenciada nestas reuniões pelo número mais expressivo de integrantes de grupos de rap e, em menor proporção de grafiteiros. A ausência b.boys, integrantes de equipes de break, não descarta a existência deles, como mencionado através dos bailes, nem a importância da dança, que extrapolava tais espaços específicos e era praticada entre jovens de diversos segmentos sociais. Mas, deduz-se, que entre os b.boys, a prática da dança pouco se associava ao break, linguagem associada a um movimento maior, articulado com os demais elementos da cultura hip-hop.

O conhecimento e a divulgação em torno da cultura hip-hop em Salvador, ainda incipiente no ano de 1996, apresentaram, no entanto, a possibilidade de agregar pessoas em

⁵¹Alguns acontecimentos marcaram o início dos anos de 1990, como o “arrastão” em outubro de 1992, na capital carioca que teve uma maciça cobertura da mídia nacional e, com repercussão internacional, reificando a imagem estigmatizada dos jovens dos segmentos populares no Rio de Janeiro.

torno do desejo de pertencimento através da apropriação desta cultura. As reuniões fortalecem a articulação de uma cena que começava a despontar na capital. Esse crescimento vai progressivamente ocorrendo e pode ser percebido através do surgimento de grupos de rap, formados recentemente, que começavam a divulgar seus trabalhos e que se articularam em torno da primeira reunião, considerada histórica entre seus membros:

Surgiu em 96 a posse, a idéia de movimento hip hop surgiu nessa data, com a primeira reunião que teve. A primeira reunião tinha quatro grupos de rap e um de grafite, foi a Simples Rap'Ortagem, Erê Jitolú, Elemento X e a Ideologia Alicerce e a equipe de grafite DN. A primeira reunião no dia 26 de abril de 96, a gente falou no Passeio Publico, “essa é a primeira reunião do Movimento Hip Hop, grava isso aí, isso aqui é histórico, importante (Jorge Hilton; 2006)

De acordo com Jorge Hilton, desde o início, estes jovens agregados em torno da Pose Orí, gestada através destas reuniões, decidem realizar duas reuniões regulares por semana, descritas pelo rapper da seguinte maneira “*uma na sexta feira, na sede da UNEGRO⁵², uma coisa mais restrita pra se pensar projetos e outra mais de lazer no Passeio Público, a gente tinha essas duas reuniões*” (idem). Nota-se que já havia uma distinção entre as duas reuniões, a primeira realizada na sede da UNEGRO no Pelourinho para “pensar projetos”, sinaliza uma preocupação dos jovens, distinta da segunda, mais voltada para o lazer. As reuniões iniciais, de acordo com o mapeamento dos grupos citados, agregavam jovens moradores de diferentes bairros que convergiam para o centro da cidade. Para a maioria dos entrevistados a cultura hip-hop ainda não tinha se firmado explicitamente ou estava presente de maneira difusa nos seus bairros de origem, quando os mesmos começaram a se interessar por ela. Outra vantagem da localização destas reuniões é que tanto o Passeio Público, como a sede da UNEGRO, no Centro Histórico, facilitavam o deslocamento desses jovens, que migravam de bairros como Garcia, Nordeste de Amaralina, Pernambués, Lobato, Castelo Branco, São Cristovão, Boca do Rio, entre outros, para áreas centrais da cidade.

Ocorrem semelhanças entre a cidade de Salvador e a capital mineira no tocante as condições sociais e étnicas dos jovens ligados ao movimento hip-hop: “O movimento hip hop

⁵²No site oficial da entidade, seu perfil é descrito da seguinte maneira: “*A União de Negros pela Igualdade (Unegro) foi fundada em 14 de julho de 1988, em Salvador, na Bahia, por um grupo de militantes do movimento negro para articular a luta contra o racismo, com a luta de classes e contra as desigualdades de gênero*”.

em Belo Horizonte é composto em sua maioria por jovens oriundos das camadas populares, habitantes nas periferias e favelas da cidade, além de compartilharem uma evidente uniformidade étnica: em sua maioria, são negros” (DAYRELL, 2005, 117). As reuniões realizadas na sede da UNEGRO, nesse período inicial, corroboram uma articulação com setores da sociedade civil organizada em torno de uma identificação da cor e da origem social compartilhada pelos membros do movimento desde seu surgimento. Mesmo estabelecendo uma parceria com a instituição, muitos militantes entrevistados reforçaram a dificuldade inicial que ocorria em associá-los como uma “cria” do movimento negro local.

Conforme pontuado no capítulo anterior, sobre as influências através da indústria cultural – a fonográfica, os canais de televisão, as revistas e filmes - são ressaltadas pelos entrevistados como significativos fluxos de informações que despertou curiosidades e afinidades acerca de uma determinada identidade cultural transnacional com a cultura hip-hop estadunidense. Mesmo sem terem uma nítida noção das condições externas para o seu surgimento, se identificam em torno dela. Guardadas as diferenças em relação ao contexto social e histórico concreto, os jovens locais compartilham as informações sobre a cultura hip-hop, de acordo com as possibilidades de acesso, interesses comuns, compartilhadas através das suas preferências e formadoras de um estilo de vida próprio. E mais, quando sentem a possibilidade de se posicionarem coletivamente através da arte sobre as limitações advindas das situações sociais em que estão inseridos.

Entre 1996 e 1997 o movimento hip-hop soteropolitano mantém a frequência das reuniões tanto no Passeio Público como na sede da UNEGRO. As possibilidades de divulgar os encontros foram favorecidas, de certa forma, pela fixação dos espaços onde ocorriam as reuniões e pela frequência desse coletivo inicial. Além da participação do movimento hip-hop soteropolitano na sede da UNEGRO, a inserção de Jorge Hilton em outras ONGs, como o Centro de Referência Integral de Adolescentes – CRIA⁵³, favorece o contato e a possibilidade de divulgação das reuniões. Como sinaliza Robson Poeta, morador do bairro de São Cristóvão, ao conhecer Jorge Hilton: “foi através de uma ONG chamada CRIA que fica no Pelourinho que é Centro de Referência Integral de Adolescentes”. O rapper Robson Poeta ressalta o impacto que lhe causou ao chegar numa reunião do Passeio Público:

⁵³ A organização CRIA foi fundada no ano de 1994. De acordo com seu site oficial, o perfil da organização é descrito da seguinte maneira: “O desafio proposto com a ONG foi desenvolver um método de educação para a cidadania através da arte que provocasse o adolescente a criar, se envolver e participar ativamente de movimentos sociais e culturais na sua escola ou outros espaços comunitários [...] O Projeto Institucional organiza-se didaticamente no Programa de Educação, Saúde e Cultura e no Programa de Comunicação e Monitoramento de Políticas Públicas.”.

Nessa época eu ouvia rap, mas, só o fato de eu ouvir rap não me dava o entendimento do que era o Movimento Hip Hop [...] Foi quando eu conheci Jorge Hilton que ele me informou sobre as reuniões que aconteciam no Passeio Público no Campo Grande. Foi um momento da minha vida muito significativo, uma mudança importante e bonita, eu disse o hip hop é isso aqui (Robson Poeta; 2006)

Segundo Jorge Hilton no ano seguinte à primeira reunião “oficial” no Passeio Público, através da divulgação realizada a partir dos zines⁵⁴, o movimento hip hop ampliou a sua dimensão de participantes, passando a ser evidente o crescimento de outros artistas ligados ao universo da cultura hip-hop:

Eu já tinha conhecimento por conta dessa busca de compreender como era o hip hop lá fora, as origens do hip hop e tal. Como eu falei, eu trabalhei num estúdio em 96, o hip hop aqui surgiu em 96. O boom dele foi realmente no ano de 1997 quando a gente começou a divulgar os zines (publicações), e aí uma galera de outros grupos de rap, de break e tal tiveram acesso a esses zines e ficaram sabendo que tinha uma reunião semanal todo domingo e toda sexta feira e pintavam nas reuniões (Jorge Hilton, 2006)

E acrescenta, reconhecendo não haver estabelecido contatos prévios com grupos de fora, e que o acesso a determinadas informações, como trabalhar em estúdio e a publicações, como revistas, foram fundamentais para a concepção de posse que é dada ao coletivo no ano de 1996: *“É, sabia que tinha posses em outros estados, que tinha posses, articulação em outros estados” (idem).*

⁵⁴Os zines são publicações artesanais de baixo custo, onde são priorizadas informações voltadas para determinado público com distribuição gratuita. O zine número 1 do movimento intitulado Cultura Hip Hop, data de fevereiro/março de 1997. O conteúdo do primeiro zine lançado em Salvador prima pela definição do que é o hip hop e sobre seus quatro elementos, incluindo a figura do skatista como presença cativa nos eventos de hip hop. No mesmo ano, no mês de julho, foi lançado o segundo zine do movimento hip hop soteropolitano. Nesse segundo número ocorre a divulgação de um evento intitulado Festival de Hip Hop e os locais das reuniões do movimento, além dos grupos que compunham a cena do hip hop local. Em 2002 foi lançado o zine “Hip Hop em Movimento” de autoria de Jorge Hilton, com destaque no editorial para a distinção entre pertencer a cultura e pertencer ao movimento hip hop. No mesmo ano foi lançado mais um número do zine Hip Hop em Movimento. Em 2003 foi lançada a primeira edição do Zine Origens, uma publicação atribuída a Posse Orí. A quarta edição do Zine Origens lançado em julho de 2004 e destaca a participação feminina atuante na Posse Orí e no movimento baiano. Não tive acessos a outros zines após essa data.

Nos anos noventa, a cultura hip-hop encontrou eco entre jovens nas grandes capitais brasileiras, e suas linguagens artísticas internacionalizadas estavam se popularizando nas periferias. A fala do sociólogo Gey Espinheira⁵⁵, para o documentário *Hip Hop com Dendê*, é elucidativa em relação às articulações propiciadas pela arte urbana, os espaços comuns da urbe, e a juventude adepta da cultura hip-hop:

Na busca de possibilidade se sair das condições de risco para poder ter uma inserção mais efetiva na sociedade, o hip-hop se apresenta, portanto, como um movimento de resistência organizada na forma de cursos, de palestras, de conscientização da realidade social dessas pessoas. Ao mesmo tempo, explora também os talentos, os valores da pluralidade artística dessa juventude, criando canais de comunicação com a sociedade tanto através da grande imprensa, como das rádios comunitárias, como da linguagem visual do grafite, como da encenação das músicas e das performances em teatros, auditórios, praças públicas.

No tópico a seguir mostraremos como tais recursos mencionados acima pelo sociólogo, Gey Espinheira, como as rádios comunitárias e as produções impressas dos zines contribuíram para inserir jovens das periferias soteropolitanas no protagonismo cultural e artístico no centro da cidade.

2.7. As reuniões e os primeiros passos

Os fanzines são publicações (uma abreviação de *fanatic magazine*), produzidas e consumidas entre jovens, que se popularizaram ao se constituírem num material criativo confeccionado de maneira experimental, quase artesanal, de baixo custo, mas muito eficiente para a divulgação de informações sobre temas pertinentes ao universo da cultura juvenil: “O

⁵⁵O depoimento está registrado no documentário Hip-Hop com Dendê, dirigido por Fabíola Aquino, lançado no ano de 2005. O documentário pode ser acesso através do endereço eletrônico: <http://curtadoc.tv/curta/cultura-popular/hip-hop-com-dende>

zine tem distribuição mão a mão... é igual à panfletagem, o boca em boca, como a gente diz nos movimentos sociais, tem papéis fundamentais” (Lee 27, 2008).

A divulgação inicial deste segmento do movimento hip-hop na cidade de Salvador ocorre fundamentalmente através de produções de baixo custo, como os zines, mas também através do “boca a boca”, como explicita o grafiteiro, pois, os espaços de encontro, como a ONG citada acima, tecia afinidades e convites para outros jovens conhecerem as dinâmicas das reuniões. Ainda segundo o grafiteiro: “Eu fui à Posse no início!”, e frisa ainda, que nas reuniões ocorriam com frequência os debates e o aprimoramento da argumentação dos seus participantes. Ele destaca a importância desses debates:

(...) a galera se conhecia, não vou dizer que era uma reunião em si, mas a galera se conhecia, era uma questão de debater mesmo, o que era gostoso nas reuniões é que virava debate, a pessoa que debatia muito para mim era o Marcio, ele debatia com todo mundo (Lee 27; 2006)

Márcio a quem o grafiteiro se refere, na época era o DJ de um importante grupo de rap soteropolitano chamado *Erê Jitolú*⁵⁶. Ele acrescenta que esses momentos foram importantes para melhorar a desenvoltura dos frequentadores nas reuniões do movimento hip hop local: “a galera que era tapada, aprendeu a falar, é um exercício bom de chegar e discutir, de argumentação, da galera ter argumentos mesmo, coisa muito importante” (idem).

A banda Simples Rap⁷Ortagem realizou um show em março do ano de 1997 no *Espaço Novo Tempo*, Pelourinho⁵⁷. O espaço é citado como uma referência para os frequentadores do Centro Histórico de Salvador nesse ano, e, segundo o grafiteiro, foi nesse tempo que começou a frequentar espaços públicos na cidade: “Em 94 eu comecei a andar.

⁵⁶A banda Erê Jitolú teve sua primeira formação no ano de 1994, encerrando suas atividades no ano de 2003. A banda, formada por Márcio (DJ), Lázaro Erê e Juno Lima (vozes), contou com inúmeras formações que incluíam instrumentos como guitarra, baixo, bateria, teclado, percussão. A banda marcou época no cenário musical rap nos anos 90, sendo ainda mencionada pelas novas gerações em Salvador. Seu repertório inclui músicas como Negrofobia, Nightmare e H2C2. Atualmente Lázaro junto com o irmão Rone Dum Dum (Juno Lima) e o DJ Chiba formam o grupo OPANIJÉ, com produções musicais e letras que reforcem suas influências afro-brasileiras.

⁵⁷ Informação acessada na página virtual do grupo: www.myspace.com/simplesrp O grupo é membro do site desde 15 de junho de 2007. Está incluso no anexo a agenda de eventos do grupo no período que abrange os anos de 1996/2008.

Tem uns 15 anos. Existia o *Espaço Novo Tempo* ali. Então, não é de ontem pra hoje, é muito tempo a gente andando na rua” (Lee 27; 2008).

Certamente, tanto para o Centro Histórico de Salvador, como para o Passeio Público, localizado no Campo Grande, convergiam jovens oriundos de diferentes bairros periféricos da cidade, considerados pólos aglutinadores de sociabilidades em torno de atividades artísticas. Tais espaços são formadores de um estilo compartilhado entre jovens e adeptos da cultura hip-hop, nos dois primeiros anos de existência do movimento soteropolitano.

Esses lugares estratégicos por terem um fluxo de transeuntes mais intensos tanto no período do dia como da noite favorecem de alguma maneira certa segurança e visibilidade do coletivo que dá preferência aos encontros em locais públicos do centro da cidade. Essa articulação nesses espaços não é exclusiva do movimento hip hop soteropolitano, mas se faz presente também em outros Estados brasileiros: “Outro espaço de socialização dessa manifestação cultural juvenil no Brasil, chamada também de ‘cultura das ruas’, são as praças” (HERSCHMANN, 2000, p. 186).

2.8 A expansão das reuniões no Passeio Público

As falas do grafiteiro Lee 27 e do dançarino, mais conhecido como Ananias do Break, demonstram que suas trajetórias em espaços que realizavam apresentações de dança, como a *Praça da Sé*, ou casas de shows localizadas no Centro Histórico de Salvador - foram importantes para a aproximação de integrantes do movimento hip-hop e outros artistas, em 1997:

Eu tive contato com a galera em 97 o primeiro contato que eu tive com a galera do break, na época era Miami Art Break a qual eu fiz parte na época. A galera vem do Subúrbio, quem estava na frente era Roberval e rolava na mesma época reuniões do hip hop [...] Foi daí que eu tive mais acesso ao hip hop, meado de maio de 1997. Enquanto isso não era chamado de Posse Orí, não tinha nome da Posse, não tinha nome ainda nome da Rede, era simplesmente Movimento Hip Hop Baiano (Lee 27; 2006).

O dançarino Ananias no mesmo ano que ingressou no grupo de dança chamado *Primitivos do Rap* (da localidade da Prainha, Lobato, no Subúrbio Ferroviário), que como ele mesmo define: “eu fazia parte do grupo Primitivos do Rap que na época era o melhor grupo de break de Salvador, foi por isso que eu participei do primeiro show dos Racionais”. O primeiro show dos Racionais MCs em Salvador aconteceu no espaço Quinta Point, na Baixa de Quintas em 1998⁵⁸, e contou com um público expressivo na época, chegando a lotar o local. O sucesso do álbum lançado pelo grupo em 1997 foi tão expressivo que o grafiteiro se refere ao impacto causado no hip hop baiano:

Porque a gente define aqui o hip hop baiano em antes de *Sobrevivendo no Inferno* e pós *Sobrevivendo no Inferno* que foi o cd de Racionais MCs. Então a gente daí que faz a divisão: quem é a Velha Escola e a Nova Escola. Apesar de que a gente não usa tanto esse termo aqui, a galera usa o termo Dinossauros do Hip Hop Baiano (Lee 27; 2006)

O dançarino demonstra que espaços onde aconteciam os shows de rap na época, eram importantes pontos de encontro:

Ai o grupo de dança *Primitivos do Rap*, depois do show dos Racionais, porque ganhou visibilidade não sei o quê, a galera do Movimento Hip Hop disse aparece lá e a gente começou a aparecer nas reuniões do Movimento Hip Hop [...], que era na sede da UNEGRO, no Pelourinho, eu fui para algumas dessas reuniões, junto com Fafau, do grupo *Primitivos do Rap*, isso antes de entrar para o American Bahia, fui para algumas dessas reuniões. Mas, fui e não tinha consciência do que era, as pessoas estavam discutindo coisas políticas, e eu digo que saco eu venho pra cá e essa cara só fica falando, falando e na época a galera só fazia na maior parte do tempo xingar, falar com gíria de São Paulo, porque o rap estava vindo de lá e todo mundo achava que falar tinha que falar palavrão, as mesmas coisas, as mesmas gírias, as mesmas coisas de lá, ai eu fui pra umas seis ou cinco reuniões e sumi, depois comecei a dançar no American Bahia e encontrei com o pessoal de novo do hip hop que me disse olhe a reunião agora saiu da UNEGRO, não está mais na UNEGRO, está na praça Pedro Archanjo (Ananias; 2006).

⁵⁸ O grupo de rap paulista, *Racionais MCs*, lança no ano de 1998, o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, de forma independente através do selo *Cosa Nostra*. As vendas do álbum conseguem atingir uma cifra de mais de 500 mil cópias.

O estranhamento do dançarino em relação à primeira reunião que teve a oportunidade de participar, revelada pelo fato de “*não ter consciência do que era*”, marca a dinâmica das reuniões com tom político na sede da UNEGRO. Em uma conversa informal com um dos militantes da Rede Aiyê, ele me informou que um dos motivos de se desvincularem da sede da UNEGRO, era porque estavam associando os integrantes do movimento hip-hop ao Partido que mantêm vínculos com os militantes da organização.

2.9 A Posse Orí: 1998

Embora o entrevistado na citação acima faça uso do termo, efetivamente o conceito de Posse para os representantes do hip-hop baiano, já que as posses estão relacionadas às atividades desenvolvidas com perfil social e artístico por um coletivo num determinado bairro, só começa a partir do ano de 1998. Ou seja, é neste ano que a atuação de alguns desses militantes se faz presente no nível mais específico nos bairros onde residem. Até o ano de 1998, as reuniões ficaram conhecidas como “*Posse do Movimento Hip Hop*” e só posteriormente nomeada de Posse Orí, como mencionado pelo entrevistado. A fala abaixo demonstra que a nomenclatura Orí vem posterior ao ano de 1996:

Em 98 surgiu o conceito de Posses pra gente, então, o que é uma posse? É um núcleo de hip hop que se articula em um bairro específico. O movimento pode crescer então, vamos dá o nome, o que somos? Somos uma posse, a gente se reúne, embora no centro da cidade ou no Pelourinho, mas, isso aqui é uma posse, então, votou-se no nome posse Orí. Orí é um termo em *yorubá* que significa cabeça. Com o crescimento do movimento a galera que sai dos seus bairros pra se encontrar na Posse Orí começou a sentir necessidade de se articular em seus próprios bairros. Aí surge a Posses Remanescentes (Marechal Rondon), Fúria Negra (em Valeria), a Posse Quilombo Zumbi (Nordeste de Amaralina), Família de Pernambués (bairro de

Pernambúes), em vários cantos começou a surgirem as posses e a galera se articulando em seus próprios bairros (Jorge Hilton; 2006)

Dois anos após a primeira reunião que ocorreu no Passeio Público, a necessidade de maior atuação e divulgação do que vinha ocorrendo em espaços localizados no Centro da cidade, através de reuniões e das atividades de lazer, favoreceu uma maior articulação através das posses em diversos bairros, nas periferias de Salvador. O conceito de posse é um desdobramento das crews, que inicialmente surge em São Paulo para designar ações coletivas de determinados grupos ligados pela identificação entre eles ou pelo bairro em que residem.

A categoria posse é uma categoria nativa, no entanto, de grande importância para entendermos os meandros dentro do hip hop. Um informante afirmou que, o nome posse vem do inglês crew, palavra que significa bando, turma ou gangue, sendo bastante utilizada nos nomes dos grupos de break, como, por exemplo, Boys Crew. No Brasil, é interessante que a tradução tenha virado posse e se remeta ao local ou bairro, a idéia de crew também era essa, eram gangues constituídas por garotos do mesmo bairro que entravam em disputa com gangues de outras localidades (LIMA, 2006, P. 87).

No Brasil tais coletivos fortaleceram a divulgação do hip-hop através de um trabalho social alavancado pela atuação através das linguagens artísticas do hip-hop, como demonstraremos a seguir nas atuações da militância através das posses em diversos bairros em Salvador.

No ano de 1998, o coletivo da Posse Orí que se reunia tanto no Passeio Público como na sede da UNEGRO no Pelourinho decide realizar o movimento Centro-Bairro (s). Nesse momento o coletivo incorpora um perfil de militância, dada a sua iniciativa de fazer um percurso inverso, de realizar ações coletivas nos bairros, fundamentalmente das periferias da cidade. Essas ações favorecem a divulgação da cultura hip-hop, arquitetada localmente, priorizando conteúdos mais voltados para o lado social e político, com um perfil bastante forte sobre formação de temáticas envolvendo raça, gênero e liderança. Tais práticas estão muito relacionadas às suas trajetórias de jovens mais politizados e já demonstravam uma conscientização maior em relação às essas questões, seja através das instituições que transitaram anteriormente às citadas reuniões ou mesmo por conta delas, já que haviam

discussões muito politizadas na época. Esse percurso inverso, ou seja, dos espaços fundamentalmente concentrados no centro da cidade para os seus bairros de “origem” onde residem, já sinaliza que as posses, termo que os mesmos adotam, têm uma denominação muito forte com uma afirmação identitária. Tal afirmação está relacionada com suas condições de serem jovens, basicamente vivendo em condições adversas em bairros sem infra-estrutura e sofrerem os estigmas de serem, em sua grande maioria, negros. Torna-se também necessário ressaltar a busca que tais jovens realizam no sentido de uma afirmação simbólica da cultura afro-brasileira, especialmente da cultura negra local, seja através da ressignificação realizada com as tradições, sejam elas religiosas – religiões afro-brasileiras de matriz africana -, como também com uma necessidade de contar a história que lhes é negada pela cultura dominante. Outros estudos sinalizam a necessidade de resgatar símbolos da cultura afro-brasileira também entre grupos de rap mineiro:

Por meio do rap, esses jovens passam a descobrir e valorizar a cultura afro-brasileira, tornando-se um elemento central para a construção da negritude. Mas as referências étnicas não aparecem isoladas da condição social. Entre os rappers de Belo Horizonte, a identidade étnica caminha lado a lado com a posição socioeconômica e com o lugar em que vivem (DAYRELL, 2005, 119).

Através das bases musicais muitos jovens ligados à cultura hip-hop estão tocando ou sampleando artistas como James Brown, Bezerra da Silva, Fela Kuti, Jorge Benjor ou Originais do Samba, revelando sua orientação identitária. Essa procura de referenciais musicais difere-se da “arqueologia” conservadora, pois, embora legitime a consciência de tradição, não busca purismo ou originalidade, mas inspiração que se materializa pela apropriação. O movimento da Posse Orí do centro da cidade para os bairros em Salvador, aparece também na fala da vocalista do grupo Fúria Consciente, ao referir-se aos interesses dos integrantes da banda em relação ao rap e a participação dos mesmos nas reuniões no Passeio Público, e sobre sua inserção no grupo através de uma posse em Itapuã:

O grupo Fúria Consciente começou em 1998 e eu entro no meio de 1999. O grupo começou através de um trabalho de escola, no Lomento Júnior, e a professora pediu pra eles fazerem um trabalho sobre a situação atual de Salvador e pediu pra fazer isso em forma de arte, eles montaram uma música [...] O interesse pelo rap vai crescendo e através de uma posse que existia em Itapuã, chamada UPC, eu conheço os meninos em uma dessas reuniões. Nessa posse em Itapuã, eles já participavam de reuniões da Posse do Movimento Hip Hop que depois se transforma em Posse Orí e depois vem a ser Reuniões do Movimento Hip Hop e depois Rede Aiyê. Conheço os meninos nessas reuniões e sou convidada pra cantar no grupo Fúria Consciente (Mara; 2008)

A fala de Mara indica que a atuação nos bairros se dá rapidamente após o conceito de posse ser efetivamente definido e defendido pelos freqüentadores das reuniões da Posse Orí, no Passeio Público. A sua participação nas reuniões da posse *UPC* em Itapuã, se dá quase que simultaneamente a sua inserção no grupo de rap Fúria Consciente. A citada posse em Itapuã reunia moradores do bairro Itapuã e Lauro de Freitas, o último localizado na região metropolitana de Salvador:

Na verdade eu já fazia parte da Posse a UPC, em Itapuã, eu não tinha costume de estar no centro da cidade por isso eu não fazia parte das reuniões do hip hop. Na verdade eu já recebia todas as informações dos meninos. Porque era assim, as posses se reuniam nos seus bairros e tinha um dia na semana que se reuniam todas as posses no Passeio Público, então tudo o que era colocado no Passeio Público era levado para as comunidades, uma coisa que eu acho que faz muita falta ainda hoje. Esse momento de encontro, de partilha, de saber o que está acontecendo na comunidade do outro, como a gente pode ajudar e tal. É um paralelo, eu começo cantando e atuando. Eu até falo pra galera: “eu sou mais militante do que MC” (Mara, 2008)

Ela destaca a importância da sua participação num evento realizado no bairro da Gamboa⁵⁹, localizada na Avenida Contorno, ao estimular sua inserção na militância com a Posse Orí:

⁵⁹ A comunidade conhecida como Gamboa de Baixo, localiza-se na Avenida Contorno, próximo ao Forte de São Pedro, no bairro do Campo Grande, em Salvador. O evento que ocorreu na comunidade Gamboa de Baixo no dia 03 de maio de 1998, foi intitulado de Primeiro Festival de Hip Hop em Salvador e contou com o apoio da UNEGRO. O evento com início previsto para as 14 horas, contou com a presença dos seguintes grupos de rap na sua programação: Erê Jitolú, Simples Rap’Ortagem, Tiro Certo, Ideologia Alicerce, Atitude Negra, Último Trem, entre outros, além de equipes de grafite, como informa o panfleto distribuído para divulgação na época.

Tanto que eu me apaixonei pelo hip hop não foi pela música, pelo grafite ou pelo break. Na Gamboa de Baixo, numa atividade da Posse Orí a galera das outras posses que se reunia eu me apaixonei pela maneira que a galera conseguia mobilizar moradores da comunidade que quase estavam sendo tiradas dali pra fazer uma manifestação através da arte e tal. A Posse Orí estava participando dessa manifestação (Mara, 2008)

O grafiteiro DPAZ, ressalta que as reuniões da Posse Orí o incentivou a buscar mais conhecimento sobre a cultura do hip-hop mundial, especialmente sobre informações dos quatro elementos atuando conjuntamente, ligados ao engajamento social e pedagógico:

Eu falei é isso aí, como cultura eu adoro e tudo (...). Depois que através da Posse Orí me despertou a possibilidade de ver aquilo com outros olhos, mas, como algo muito mais sério, não apenas como cultura, não arte por arte, mas, aquilo como um objeto de transformação, de crescimento mesmo (DPAZ; 2006)

A militância se desdobra com base numa ação mais voltada para a atuação dos seus membros nos bairros de Salvador. O grafiteiro Lee 27 começou a frequentar as reuniões da Posse Orí e também a articular-se no seu bairro:

Eu precisava ajudar crescer alguma coisa no meu bairro foi aí que eu saí da Orí, fazia parte da Orí, ia para as reuniões da Orí. Foi muito importante que ajudou a formar a posse lá do bairro, não vou falar minha posse mais a posse lá do bairro que é a posse Negranada⁶⁰ (Lee, 2006).

⁶⁰ Segundo o grafiteiro Lee 27, o termo “*Negranada*” originou-se da junção do: “nome negro com granada que é a questão da granada negra, no qual o negro chega ele toma logo espaço, ele explode logo, então o negro é isso, o negro é aquela pessoa que quando chega se destaca seja na política quanto na sua própria história quanto no cotidiano presente”.

Nesse sentido, o percurso inverso das articulações, priorizado uma atuação mais contundente nos bairros, ocorre em função do próprio conhecimento adquirido sobre a importância de difundir e consolidar as bases da cultura hip-hop e fortalecer uma atuação coletiva em Salvador e Região Metropolitana. Os primeiros encontros em locais no centro da cidade, longe dos bairros onde reside a maioria dos jovens reforçaram o perfil claramente agregador da cultura hip-hop nos espaços urbanos.

A Posse Orí desde o seu surgimento já demonstra uma preocupação bastante peculiar de ressaltar certa identidade afro-baiana, relevante para muitos jovens dos segmentos populares reunidos no Passeio Público. A influência da “tradição” da cultura afro-brasileira se revela através da autodenominação “Orí” que em *yorubá* quer dizer: “cabeça”. As denominações dadas às Posses demonstram de maneira sobrepujante a relação estabelecida entre praticantes do hip hop soteropolitano com símbolos culturais locais. A nomenclatura dos coletivos que passam a atuar nos bairros chama a atenção pela força do diálogo entre gerações, objetivando destacar e valorizar a cultura negra: Quilombo Vivo, Fúria Negra, Remanescentes, Negranada, etc. As atividades nas Posses estão bastante ligadas à formação dos militantes dentro de um quadro de reivindicações que perpassam o local. Tais questões estão presentes na fala do grafiteiro Lee 27 ao enunciar algumas delas:

É a questão de militância mesmo, é a questão de você reivindicar os direitos do seu bairro e reivindicar você como negra, como afro descendente, como nordestino, lutar pelos direitos da criança e do adolescente, você lutar pelos direitos em geral. Tudo que estiver errado a gente tentar, nem que seja os respingos de uma gota, tentar modificar ou melhorar (Lee 27; 2006)

Mesmo atuando nos bairros, as reuniões da Posse Orí continuam sendo realizadas no Passeio Público. O local ainda se mantém estratégico para os encontros dos moradores que residiam em diferentes bairros de Salvador. As participações dos membros da Posse em organizações não governamentais, a exemplo das parcerias com o CRIA⁶¹, continuam a

⁶¹A Organização Não-Governamental Centro de Referência da Infância e Adolescência – CRIA – foi criado no ano de 1994, com sede na cidade de Salvador. Destaca-se pela atuação com o público através da arte-educação, desenvolvendo projetos teatrais e de poesia, atualizando o diálogo dos jovens e da sociedade em que vivem.

favorecer a divulgação da sua agenda de atuação, especialmente as reuniões no Passeio Público. A seguir serão citados exemplos dessas parcerias, e como tais articulações favoreceram a atuação militante da Posse Orí.

2.10. Divulgação da Posse e a trajetória pelas ONGs

A divulgação “boca a boca” sempre foi uma prática corrente na cena do hip-hop em Salvador. O depoimento a seguir de Simone, moradora do bairro de São Marcos, que no ano de dois mil participava de uma instituição com perfil sócio-educativo, foi oportunamente convidada a participar das reuniões da Posse Orí:

(...) desconheço em relação á pessoas do meu bairro. Como eu participava da Fundação Cidade Mãe, da prefeitura só para adolescentes da comunidade popular, da periferia popular, eu participava, eu trabalhava com dança, com Denis Neves. A Fundação Cidade Mãe tinha essa parceria, esse intercâmbio, com outros movimentos culturais nessa época e aconteceu um movimento chamado MIAC (Movimento de Intercambio Cultural pela Cidadania) que o Denis Neves, o diretor, o professor de dança... A gente fez uma peça teatral que falava sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, ECA. oi ai que eu conheci Jussara Rocha (Simone, 2006)

E acrescenta:

Eu conheço Jussara Rocha, lá no bairro de São Marcos, na fundação Cidade Mãe, por conta desse intercâmbio que aconteceu e ai depois, dentro do **MIAC**, eu conheço Robson Poeta que é era do CRIA. Que o MIAC é o movimento que era do CRIA, e ele começa a me levar, me levar não, eu começo a andar junto com ele pra conhecer o hip-hop (idem)

Ela ainda revela outro importante meio de divulgação, demonstrando sua resistência inicial de participar das reuniões: “Jussara me dava esses panfletos e eu ‘engolia’ esses panfletos e eram de hip-hop na época. Então, esses papéis me fizeram bem. Panfleto é importantíssimo, porque de uma forma ou de outra isso mexe com as pessoas, eu acho que é um marketing”. Os panfletos, assim como os *zines*, são produções quase artesanais, de baixo custo que tem grande poder de circulação, são comunicações alternativas aos grandes veículos de massa. Na época os panfletos continham informações impressas sobre o perfil da Posse Orí, além dos dias e horários que ocorriam as reuniões. Efetivamente, ela começou a participar das reuniões da Posse Orí no centro no ano de 2000 juntamente com Robson Poeta, que conheceu durante sua permanência na ONG - CRIA:

O hip hop eu conheço no Centro, em 2000 eu começo a ir às reuniões da Posse Orí junto com outros membros, quem começa a me levar a esses espaços, a conhecer, me apresentar é Robson Poeta, ele começa a falar do hip hop que até então, eu não tinha nenhuma informação, eu tinha esse preconceito com o hip hop porque achava que era só de homem (ibidem)

Veremos que a participação feminina no hip-hop soteropolitano não ocorre sem conflitos, ou seja, sem questionamentos sobre o ‘lugar’ da mulher dentro da sociedade e, conseqüentemente, no hip hop. Destaca-se a atuação das mulheres na formação de encontros e ações no intuito de fortalecer a parceria entre os gêneros na trajetória do hip hop soteropolitano.

2.11 Atuando através dos quatro elementos

Em outro projeto realizado através do MIAC, no ano de 2002, no Colégio ICEIA (Instituto Central de Educação Isaías Alves), Eliciana, atual militante da Rede Aiyê, oferece informações sobre as apresentações artísticas dos elementos do hip-hop presenciadas no evento. O evento realizado no Colégio ICEIA teve a força de agregar vários jovens de diferentes organizações da sociedade civil. A militante resume sua trajetória em organizações e projetos sociais:

Eu fazia parte de uma organização chamada OAF – Organização do Auxílio Fraternal, onde tinha um projeto chamado Bem Me Quer - Uma Ação Educativa, e nesse projeto eu fazia teatro como multiplicadora, essa organização fazia parte de um movimento chamado MIAC – Movimento de Intercambio Cultural pela Cidadania, que agrega várias organizações e através do MIAC eu conheci o hip hop, tive oportunidade de fazer uma oficina de grafite em 2002, no penúltimo encontro do hip hop, eu conheci o Gomes do Elemento X que deu a oficina e vi o Jorge cantar o “rap da bunda”, nesse dia também e achei massa (Eliciana; 2006)

Eliciana salienta que quando ingressou na militância dentro do hip-hop soteropolitano, no ano de 2006, já cursava Comunicação Social na FTC - Faculdade de Tecnologia e Comunicação, e salienta como relevante a sua identificação com as temáticas priorizadas tanto nas suas experiências prévias nos projetos sociais, como posteriormente, na sua imersão na cultura hip-hop:

Esse meu envolvimento com o movimento social foi construindo a minha identidade, eu fui me construindo nesse processo e hoje o que eu sou o que eu escolhi como pessoa, carreira de vida, o que eu quero fazer tem muito haver com esse processo que eu vivi durante esse tempo em movimento social, tipo o fato de hoje eu me reconhecer enquanto uma mulher negra é decorrente de todo esse processo que eu vivenciei discutindo questões étnico-raciais, descobrindo a minha identidade. Me deu muita maturidade, isso me fez muito bem e eu encontrei isso no

hip hop. Hoje eu estou na faculdade e meu trabalho de pesquisa é voltado pra questão de movimento social que é o que eu vivo na pele (Eliciana; 2006).

No item que se segue a atuação feminina tem destaque através das ações desenvolvidas no coletivo da Posse Orí e, posteriormente, com a criação do Núcleo de Mulheres na Rede Aiyê Hip Hop.

Nas reuniões da Posse Orí a presença de homens e mulheres favorecia as discussões provocadas por algumas delas, referente à temática de gênero. As discussões foram marcantes para muitas dessas mulheres, como destaca Simone, outra entrevistada, que passou a freqüentar regularmente e as reuniões e integrar um grupo composto somente por mulheres, chamado “*Hera Negra*” e que posteriormente adota o nome artístico de *Negramone*. Ela diz:

Eu começo a me interessar por uma maneira de falar a minha história, enquanto mulher negra dentro da sociedade [...] eu começo a entender isso através do rap, escrevendo, discutindo com o grupo, hoje eu não faço mais parte do grupo, mas o grupo feminino Hera Negra teve um significado grande para a minha trajetória (Simone; 2006)

A efetiva experiência através da militância no hip-hop soteropolitano aparece nas falas dos entrevistados como relevante para a construção das suas identidades, tanto em termos étnicos e raciais, quanto de gênero. Eliciana destaca a relação entre sua trajetória anterior e seu encontro com a cultura hip-hop, marcando momentos na sua construção identitária enquanto mulher e negra:

O fato de hoje eu me reconhecer enquanto uma mulher negra é decorrente de todo esse processo que eu vivenciei discutindo questões étnicos raciais, descobrindo a minha identidade, me deu muita maturidade, isso me fez muito bem e eu encontrei isso no hip hop (Eliciana; 2006)

A fala da militante representa um encontro emblemático reverberado nos discursos e práticas dos militantes do movimento hip-hop local.

2.12. Atividades nos Bairros - Militância com muitas dificuldades

As experiências prévias ao hip hop, através de ONGS, constitui-se em momento importante para a formação política que estava presente nas práticas e mensagens através das linguagens artísticas dos quatro elementos do hip hop presente nos bairros na capital baiana.

O Zine na Lata. Não digo propriamente do Clã, eu digo do Neuro, mas o Clã deu um pontapé inicial nesse negocio de zine... Jorge (Hilton) também, mas os primeiros zines que surgiram em Salvador foi Desacato... Foi da posse Negranada de 2001 (Lee 27)

Nesse momento, as posses estavam realizando ações de mobilização priorizando fundamentalmente atividades artísticas e sociais, como shows, palestras, oficinas. Estas ações realizadas por membros da Posse Orí, reafirmam o perfil das posses espalhados por bairros nas periferias de Salvador, que é a de se manterem ativos, mesmo enfrentando dificuldades ao realizar eventos com baixos recursos, freqüentemente com estruturas muito precárias para a realização das atividades. Geralmente ocorrem parcerias com escolas municipais e/ou estaduais situadas nos bairros, que cedem suas salas e quadras para a realização de oficinas, palestras e shows com intuito de atrair a participação dos jovens que estudam e vivem nas imediações dessas instituições educacionais. Geralmente as posses desenvolvem atividades através do apoio mútuo entre os militantes, pois cada um ajuda do jeito que pode, somando forças. Contrapondo a concentração inicial no centro da cidade, para o grafiteiro DPAZ as posses descentralizaram através das atividades desenvolvidas nos bairros periféricos de Salvador:

Era mais no centro da cidade, os bairros no início poucos bairros que tinham eventos de hip hop, era mais focado no centro, o pessoal da própria Rede Aiyê que organizava, depois veio o pessoal da Blackitude⁶² que começou a organizar. Então, era focado mais no centro, hoje existe um direcionamento mais para os bairros, começaram a criar posses. Então, as posses começaram a trabalhar e fazer o próprio movimento da própria comunidade. Então, começou a dar mais força e atrair pessoas de fora para os seus bairros, como em São Caetano tem hoje, antigamente não tinha, hoje já tem... Castelo Branco, Sussuarana, diversos pontos da cidade. Valéria, enfim, vários, Suburbana (DPAZ; 2006)

As atividades micro das posses acontecem em diversos pontos da cidade com um perfil pedagógico, ou seja, além de atuarem artisticamente a militância exige uma dedicação de tempo e conhecimento. Alguns militantes conciliam as tarefas artísticas com as atividades desenvolvidas como arte-educadores, seja ministrando oficinas, participando de palestras e debates, produzindo eventos e articulando linguagens. Tanto para os proponentes como para os participantes, esses eventos são oportunidades de discussões que perpassam temáticas transversais de gênero, raça, violência contra a mulher, classe, etc.

As discussões sobre gênero são momentos de reflexão, acompanhadas, por exemplo, com movimentos de dança, reelaborando movimentos, através da sincronia entre o break e a dança afro. Evidencia-se um diferencial nas atividades desenvolvidas por Simone, mesclando militância e arte em atividades desenvolvidas num terreiro de candomblé, localizado no município de Portão, região metropolitana de Salvador:

Eu aplico mais o break no momento que eu aplico uma oficina direcionada para gênero e raça que eu faço essa junção entre a dança - afro e o break, que eu percebo que eu já venho estudando isso e percebo que a dança afro tem uma significação muito grande no break, devido a capoeira, devido a outras movimentações da nossa ancestralidade. E isso eu aplico dentro, nas oficinas direcionadas para as mulheres, falando sobre essa questão de violência contra a mulher, essa questão de raça em si. E as oficinas que eu apliquei foi lá no terreiro São Jorge Dagoméia que fica em Portão, que é em Portão, eu apliquei essa atividade, que na verdade não tinha só

⁶²A Blackitude é composta por pessoas que se reúnem para apresentações artísticas e trabalhos sociais com o mesmo prazer e intensidade. Sua vinculação ao hip hop segue duas bases vitais: a estética das linguagens dos chamados quatro elementos: rap, break, grafite e dj, e sua inserção nas lutas sociais. Desde 1998, atua no processo de consciência, construção, fortalecimento e independência do hip hop soteropolitano. Desta militância, resulta atividades que envolvem posses, escolas, faculdades, associações, sindicatos, teatros, passeatas. O coletivo entende-se como desdobramento do movimento negro. Por isso BlacKitude: Blacks com Atitude.

mulheres, tinha meninos e homens, então, foi uma oficina de gerações que eu apliquei na comunidade (Simone, 2006).

Ex-moradora do bairro de São Marcos, Simone destaca as necessidades de atividades de lazer e as iniciativas em torno da cultura hip-hop no local.

O bairro de São Marcos é um bairro carente, não tem nenhuma ONG, não tem nenhum movimento, hoje que tem, tem o grupo Resistência de hip hop lá, não só de hip hop, mas, que é misturado hip hop com teatro, musica e tal, fazem varias junções e outros movimentos (Simone, 2006)

Além da importância da *rádio comunitária como canal de divulgação de músicas e eventos*:

Que toca hip hop, que toca rap na verdade, que fala dos eventos, tal. Hoje está se dando isso dentro do bairro de São Marcos, mas, na época que eu estava não ouvia falar, quando o movimento vai crescendo ele começa a estar ganhando (idem)

As rádios comunitárias são importantes meios de articulação nos bairros, favorecem a comunicação divulgando eventos, festas, shows, grupos musicais, emitindo recados, recebendo convidados para falar sobre temas de interesse público. Funcionam como importantes ferramentas alternativas de comunicação para moradores de bairros das camadas populares. E para muitos jovens as rádios comunitárias servem como experiência potencializadora na comunicação, extrapolando os limites internos de contatos nos bairros de onde falam.

Após assistir o clipe “*Diário de um Detento*”, transmitido pela MTV no ano de 1997, no balcão da lanchonete onde trabalhava na época, DJ Branco, como ficou conhecido, não parou mais de escutar rap. Pouco tempo depois começou a substituir um dos locutores da rádio comunitária no *Bairro da Paz* – nas imediações da Avenida Paralela -, lugar onde mora ainda hoje. Durante esse tempo teve oportunidade de conhecer vários grupos de rap e também de divulgá-los através da rádio. O interesse pelo rap foi crescendo e assim que estabeleceu contato com pessoas ligadas ao hip hop local, iniciou diversas atividades no bairro onde mora. Essas atividades realizadas pelos militantes da Posse Orí nos bairros tem um perfil de arte-educação, utilizando as linguagens do hip hop para abordar questões sociais:

Isso que é interessante do Movimento Hip Hop de todos os outros movimentos, porque ele usa arte e educação, dele mesmo, então, ele usa os próprios trabalhos, a arte visual, a música, o rap, pra poder educar, então, ele pode unir todos os quatro num objetivo só, então, todos os quatro estão sempre juntos, o que faz ele ser Movimento Hip Hop (DPAZ; 2006)

E acrescenta: “É articulação, se eu sou da cultura eu não tenho compromisso nenhum em estar fazendo aquilo ali pra ajudar minha comunidade, a fazer um trabalho... Dar uma oficina social, um trabalho social” (idem). Esse perfil das atividades de intervenção social através da arte realizadas por militantes, com perfil de arte-educadores, demonstra que existe entre os entrevistados uma distinção conceitual sobre “ser” da cultura *versus* movimento:

Cabe destaque, conforme já citado acima, que a *cultura hip hop* e *movimento hip hop* são categorias nativas. Elas servem para fazer uma distinção entre o hip hop com o intuito único de lazer, em contraposição, com outro caráter de comprometimento social (LIMA, 2006, p. 32)

E acrescenta:

Para dar conta dessa problemática, alguns integrantes do movimento acreditam na separação entre *movimento hip hop* e *cultura hip hop*. A cultura hip hop existe mundialmente e está aí para ser consumida e qualquer pessoa poderia ter acesso a ela. Em contraposição, o movimento hip hop teria uma série de comprometimentos, em particular, o de se apresentar como um movimento social e possuir todos os elementos tradicionais do hip hop (DJ, rap, grafite e break) (idem; p.59)

A distinção realizada entre as categorias de pertencimento a cultura versus ao movimento é um tema pertinente entre os militantes entrevistados. O pesquisador no trabalho de campo teve oportunidade de escutar várias vezes a preocupação excessiva em diferenciar as duas categorias acima citadas: “são dois galhos que saem do mesmo tronco”, foi dito por um militante numa das reuniões no ano de 2005 no Passeio Público. A afirmação demonstra ilustrativamente um “tronco” como uma base comum, ou seja, praticar algum elemento da cultura hip hop, mas seus desdobramentos em “galhos” distinguiriam se a cultura além de produzir uma arte comercial de entretenimento, almejar intervir como ferramenta de transformação social. Essa preocupação se dá muito em função da importância que é demonstrada pelos militantes em desenvolver um trabalho artístico engajado no social.

2.13 A primeira geração e os novos desafios

Durante as entrevistas realizadas em 2006, muitos entrevistados demonstravam que o trabalho social nos bairros aos poucos ia perdendo forças. As atividades são realizadas com mais dificuldades, na tentativa de manter a permanência dos militantes nas atividades que realizam, muito em função das dificuldades conjunturais que se encontram. A permanência da militância nos bairros exigia investimentos de tempo e, especialmente, de recursos, muitas vezes custeados pelos próprios idealizadores, sem nenhum tipo de apoio do poder público. O apelo entre investir num projeto individual ou dedicar parte do seu tempo a um trabalho social, sem apoio nem da iniciativa privada nem do poder público foi aos poucos enfraquecendo a militância nos bairros.

Só que você se articular nesse contexto conjuntural político em que a gente vive mundial, brasileiro é muito difícil você ter tempo pra se dedicar em reuniões, pra projetos, sem condição, porque o hip hop não tem essa condição, então, a galera beleza, começa a se articular no bairro, aquela empolgação, todo mundo empolgado ai consegue uma sede, uma associação de moradores, uma escola ai se reúne ali, começa com trinta caras do próprio bairro, depois vai esvaziando, esvaziando. Por quê? Porque chega um tempo que o bicho começa a pegar, se você não tem apoio (Jorge Hilton, 2006)

O rapper destaca o decrescente número de coletivos atuando nos bairros, ressaltando a atuação constante das posses localizadas no Bairro da Paz e no município de Lauro de Freitas:

Hoje se você pergunta quantas posses existem, pouquíssimas, eu tenho como referencia a PCE (Posse de Conscientização e Expressão) que é do município de Lauro de Freitas, mas, que também faz parte da Rede Aiyê Hip Hop, eu vejo uma articulação legal do Clã Periférico que é de lá do bairro da Paz ainda (Jorge Hilton, 2006)

A relevância dada à Posse Conscientização e Expressão, PCE⁶³, ocorre devido as suas formas de atuação priorizando questões que envolvem relações de gênero, através de atividades e debates nos eventos que organiza especialmente no município de Lauro de Freitas, na Região Metropolitana de Salvador, localidade onde é bastante atuante há mais de cinco anos. Entre seus integrantes há pessoas que freqüentaram as reuniões da Posse Orí no Passeio Público:

⁶³ A entrevistada define a posse da seguinte maneira: “E assim, a PCE vem nesse processo trabalhando a questão principalmente racial, porque a PCE é uma posse Pan-Africanista, posso dizer isso, porque desde o seu começo essa questão racial, a questão racial é a base da PCE, e até hoje eu digo com muita certeza: A PCE é uma posse Pan-Africanista” (Mara; 2008)

A PCE desde que começou... eu não lembro o ano exatamente, mas tem um pouco mais de cinco anos... desde o seu surgimento a gente pautou isso, a PCE sempre aconteceram seminários “Mulheres em Ação” que eram pensados e construídos pelas mulheres, pelas mulheres na PCE e a gente fazia uma parceria com outras mulheres na comunidade de igreja, de terreiro, de tudo o quanto era... Mobilizava mesmo e fazia o seminário que acontecia durante uma semana, durante um mês, já houve seminário da PCE que aconteceram durante um mês, todo final de semana, todo mês de março (Mara, 2008)

Mesmo com as dificuldades apontadas por alguns entrevistados no ano de 2006, as informações acima sinalizam que no ano de criação da crew O Clã e da publicação do Zine Desacato às atividades criativas e criadoras extrapolavam os limites territoriais dos bairros. Era o hip-hop voltando para o “Centro”. Dois grafiteiros moradores do bairro de São Caetano, Lee 27 e DPAZ, criam juntamente com Neuro a *crew* denominada O Clã Periférico. As afinidades entre grafiteiros de uma determinada *crew* geralmente acontecem em função do estilo de desenhar, por terem trajetórias comuns, ou muitas vezes porque se soma o fato de pertencerem a uma mesma localidade. No caso da crew Clã Periférico, o coletivo agregava na sua formação inicial, moradores de diferentes bairros da periferia de Salvador.

Eu faço parte de uma Crew chamada O Clã que eu formei ela em 2001, no dia 25 de agosto de 2001. Antes disso eu fazia parte de uma Crew chamada TPG - o Planeta dos Grafites - que era do bairro de São Caetano [...] O Clã tem grafiteiros de Marechal, tem do bairro da Saramandaia, e de Castelo Branco, Cajazeiras 8, Vale dos Lagos[...]. Na época a gente queria fazer a junção de várias Crews pra formar o Clã, era essa a idéia que eu tinha, no inicio eu pensava numa UG (União de Grafiteiros), uma coisa assim. Mas como não deu certo a idéia da primeira formação, eu achava que na época tinha uns dez componentes o Clã nessa formação, vira e mexe ficaram cinco (Lee 27; 2006).

As publicações através dos zines são nesse momento, produzidas e veiculadas através dos membros de posses em bairros como São Caetano, que através da arte dos grafiteiros, divulgam informações através desse veículo muito conhecido entre membros do hip hop: “os primeiros zines que surgiram em Salvador foi o Desacato... Foi da posse Negranada de 2001” (Lee 27, 2008).

2.14. O tempo dos conflitos: 2001-2004

O crescimento do movimento hip hop soteropolitano não ocorre sem contradições e conflitos internos. Diferenças e estranhamentos entre os militantes tornam-se uma constante. A situação de enfrentamentos e conflitos tornou-se insustentável num dado momento das reuniões da Posse Orí que ocorriam no Passeio Público. Algumas iniciativas foram tomadas por militantes que consideram o ocorrido como um segundo momento de decisões e rumos tomados dali pra frente. A necessidade de um diálogo entre as partes envolvidas tornou-se uma das prerrogativas para a continuidade das ações, na busca por amenizar maiores embates internos. As discordâncias tornaram-se latentes com enfrentamentos entre militantes que exigiam maior comprometimento de outros, além de determinada conduta, muitas vezes encarada por alguns como incompatíveis com a imagem do movimento:

(...) tem algumas informações que eu considero importantes, é o seguinte: a Posse Orí quando ela cresce e a galera sente necessidade de se articular nos seus próprios bairros, criar posses nos seus próprios bairros, isso é positivo, mas também é negativo porque o hip hop é um movimento e todo movimento tem suas contradições, e essas contradições começam a se tornar visíveis, começa a ter conflito de um grupo contra outro, de uma posse contra outra. Tipo: a Posse Orí, todo mundo da Posse Orí é muito certinho e fica criticando a galera que usa maconha ou que fala de maconha em suas letras... Sabe, tinha essa coisa e fofocas que rolavam; Hoje em dia a galera já conseguiu superar muito isso assim, mas, se instalou um conflito que somente quem fazia parte do movimento tinha a dimensão desse conflito, um conflito grande que... Eu conheci pessoas que chegaram a comprar armas (...) por causa de brigas e tal, por muito pouco não se instalou uma coisa muito seria, grave. Em 2001 a posse Orí falou olha a gente precisa fazer alguma coisa, está um clima muito pesado ligado ao hip hop aqui em Salvador, em Lauro de Freitas, muito pesado, o que a gente pode fazer? A gente pode fazer um seminário, então, a gente se coloca... Aí a gente sentou com essa galera, com outras posses e começou a construir um seminário (Jorge Hilton, 2006)

As divergências internas entre militantes da Posse Orí configuram um clima de disputa entre indivíduos ou grupos. Como afirma Dayrell (2005), a competição entre os grupos é uma característica no movimento hip hop:

Ao mesmo tempo, a competição entre os diferentes grupos, característica do movimento hip hop, dificulta uma articulação maior entre eles. As iniciativas coletivas que existiram sempre foram levadas por um determinado grupo, gerando resistências nos outros sob a crítica que “quer mandar no movimento” (DAYRELL, 2005, 110).

O grau de conflito nas reuniões do movimento só foi superado com apoio externo, após a realização de um seminário com a finalidade de restabelecer o diálogo entre os componentes das posses:

Em 2001 a posse Orí falou olha a gente precisa fazer alguma coisa, está um clima muito pesado ligado ao hip hop aqui em Salvador, em Lauro de Freitas, muito pesado, o que a gente pode fazer? A gente pode fazer um seminário, então, a gente se coloca... Aí a gente sentou com essa galera, com outras posses e começou a construir um seminário (Jorge Hilton, 2006)

O seminário intitulado *Movimento Hip Hop de Salvador: Perspectivas e Obstáculos*, realizado no ano de 2001, contou com o apoio da organização não-governamental CESE⁶⁴. O evento é apontado como decisivo para que os militantes pudessem resolver questões internas e criassem diretrizes futuras para o movimento hip hop no estado.

O apoio da CESE é significativo em relação às articulações realizadas com organizações do terceiro setor como as ONGs. A parceria com a organização ocorre muito

⁶⁴O Centro de Estudos e Serviços Ecumênicos, CESE, foi fundado no ano de 1973. Na página virtual da entidade o perfil é descrito da seguinte maneira: “A CESE é uma entidade filantrópica, composta institucionalmente por igrejas cristãs que se unem no compromisso ecumênico de afirmar a vida. Sua missão é fortalecer grupos populares empenhados nas lutas por transformações políticas, econômicas e sociais em que prevaleça a justiça”.

devido a legitimidade já conquistada pelos militantes do hip hop através de suas ações e projetos anteriores, articuladas pela Posse Orí.

A CESE foi a primeira apoiadora da Rede Aiyê Hip Hop, antes de ser Rede, no Movimento Hip Hop aqui, quando foi realizado em 2001 o Seminário “Articulação do Movimento Hip Hop: Perspectivas e Obstáculos”, algo assim...[...] E foi a CESE que apoiou esse seminário e a partir daí começou a estabelecer uma relação do movimento hip hop e a CESE (Eliciana; 2008)

Ocorre nesse período um redimensionamento do coletivo da Posse Orí que devido aos conflitos internos cede lugar ao novo coletivo que irá se formar a partir da Rede Aiyê Hip Hop. Iniciam-se novas reuniões chamadas Reuniões Gerais do Movimento Hip Hop, que passam a acontecer semanalmente, todas as quintas-feiras, sempre às dezenove horas e trinta minutos, no mesmo espaço localizado no Passeio Público: “A gente criou essa reunião, que se chamavam Reuniões Gerais do Movimento Hip Hop de Salvador e Lauro de Freitas” (Jorge Hilton; 2006). A denominação apontada pelo rapper se dá em grande medida influenciada pela efetiva participação de militantes oriundos da região metropolitana de Salvador, como, por exemplo, Lauro de Freitas.

Após cinco anos da primeira reunião ocorrida no Passeio Público, a virada de um novo milênio trouxe também novas perspectivas e horizontes, conseqüências em parte de uma articulação anterior que fortaleceu as bases da cultura hip hop no estado e ao mesmo tempo redimensionou as concepções e, conseqüentemente, as atuações coletivas a partir do ano de 2001. O acesso às informações era maior, a cultura hip hop era mais popular entre a juventude brasileira, e em muitos bairros das periferias da cidade de Salvador, eram mais perceptíveis às intervenções através das linguagens artísticas presente nos quatro elementos do hip hop. Era possível presenciar um número mais expressivo de grafites estampados nos muros, obter informações através das reuniões e do tradicional “boca a boca” de eventos e shows em diferentes pontos da cidade. Isso permitia ao movimento, e ao coletivo pesquisado, redimensionar o público e agregar novos adeptos. Esse trânsito de pessoas é percebido dentro do movimento também em relação à figura feminina.

As discussões não começaram de maneira nítida como existe hoje, era uma coisa mais tímida, eram poucas as mulheres, mas que estavam sempre se colocando “não, tem que ter uma mulher aí”, eu me lembro de Eliana, eu sinto muita falta de Eliana, correria doida, era uma mulher à frente, correndo atrás, era uma atuação que já existia, mas que não era legitimizada [...] Tem um momento que tem uma defasagem, as mulheres começam a sumir, quando eu cheguei Eliana, Tuca, Elen, depois somem essas mulheres, eu me lembro que eu já cheguei a me encontrar no hip hop com três ou quatro mulheres no máximo comigo em reuniões, Aline, Jamile de Pernambués, mas cada um vai cuidar das suas vidas e pra mulher é mais complicado ainda [...] Ai depois vão surgindo, vão chegando outras mulheres, na verdade o surgimento dessas outras mulheres eu acredito que vem muito das posses, desse trabalho nas comunidades, um dia aparece uma mulher de São Caetano, ai depois aparece uma mulher de Castelo Branco, de Cajazeiras, não sei quem, mesmo sumindo a maioria, fica uma, duas, três ou quatro (Mara, 2008)

DJ Branco começou a freqüentar as reuniões no Passeio Público depois de sua participação em encontros pontuais na Comissão de Justiça e Paz – CJP, que tinha como objetivo organizar o primeiro evento com dimensão de um evento sobre o hip hop baiano. O evento objetivava atender a uma necessidade de maior articulação entre militantes de outras regiões da Bahia. O projeto só irá se concretizar no ano de 2003. Branco descreve sua inserção nos encontros da seguinte maneira:

Eu não fazia parte da Posse Orí, tinha uma amiga minha que a prima dela conhecia alguém do movimento... Eu conheci a galera do movimento hip hop aqui de Salvador em massa foi em 2001 que estava rolando uma reunião pra organizar um congresso baiano de hip hop, na CJP (Comissão de Justiça e Paz) e eu ia a todas as reuniões. Foi lá que eu conheci a galera do movimento hip hop de Salvador e comecei a me articular mais e de lá pra cá eu comecei a ir às reuniões do Passeio Publico e assim não era reunião da Posse Orí eram reuniões geral do Movimento Hip Hop (DJ Branco, 2006).

Os encontros entre os militantes se dão nesse momento às vezes concomitantemente atuando nos bairros e no centro da cidade. Estes últimos podiam ser semanais ou pontuais, como o citado acima na Comissão de Justiça e Paz, no Pelourinho. A reunião citada pelo DJ Branco na CJP tinha a intenção de organizar um *Congresso Baiano de Hip Hop*, a primeira articulação com pretensões de alcançar dimensões estaduais no movimento baiano. O

encontro estadual, como informa Mara, acontece em 2003. Não somente um, mas alguns encontros ocorrem ainda nesse ano citado por ela:

O de Itapetinga foi o primeiro encontro estadual de Salvador. Em julho de 2003 a gente teve o primeiro encontro de gênero e hip hop em Salvador, ai de novo em 2003 acontece o segundo encontro estadual em Itapetinga novamente. Porque assim, em 2003 foi um ano bem balanceado, a gente vinha tentando fazer o que a gente chamava de congresso, era uma coisa bem grandona de hip hop e a gente ficou durante um ano, escrevendo, pensando, e não conseguiu (...). Eu me lembro de ir às reuniões na CJP pra pensar, discutir, e era muito grande e não saiu, eu acho que porque a gente estava pensando em algo muito grandioso. E de repente o pessoal de Itapetinga que já conhecia as pessoas daqui de Salvador disse “vamos fazer esse negocio” e manda o convite, panfleto e tal, foi uma coisa assim “vamos se jogar se der certo deu, se não der...”e deu muito certo. Eu penso que é como se fosse um divisor de águas, hip hop na Bahia, antes e depois do primeiro encontro estadual de hip hop em Itapetinga. A gente consegue estruturar, mobilizar várias coisas em varias cidades (Mara; 2008).

O contraponto entre o I Encontro Baiano de Hip Hop e os seguintes é ressaltado por ela: “Porque no primeiro encontro estadual não tinha uma pauta especifica para discutir a mulher, no segundo a gente já leva essa pauta e no terceiro e no quarto também” (idem). A temática de gênero está presente no segundo encontro como demonstra outra militante:

Quando eu começo a entender esse processo do machismo, do racismo e dessa questão das mulheres dentro da sociedade eu começo a querer mostrar essas coisas que eu fui aprendendo com as outras mulheres do hip hop, dos elementos, o que acontece. A gente começa a organizar, eu, Mara e Elen o primeiro encontro de gênero e hip hop, eu não posso deixar de esquecer que antes desse encontro de gênero que aconteceu em 2003, houve os encontros baianos de hip hop e dentro desses encontros, eu acho que foi o 2º. Encontro que aconteceu em Itapetinga, eu acho que foi o segundo mesmo, Suzete Lima despertou isso... só foi mais pra fortalecer e dizer que eu não estava louca e não estava só e que tinha varias mulheres lutando que a gente não via (Simone; 2006)

Cabe pontuar que para Simone, os elementos do hip hop, em particular o break e o rap apresentam uma dimensão muito forte em relação à questão de gênero e à questão racial. Para ela ambas as linguagens artísticas apontam para questões que perpassam o movimento hip hop, e questionam o lugar da mulher na sociedade:

Eu vou falar dos elementos, do rap e do break, a partir dessa questão de discutir o que é ser mulher, o que esse ser mulher negra, me faz trilhar esse caminho dentro dessas áreas. E esses caminhos, esses elementos, o rap e o break, me dão um suporte pra eu expressar esses sentimentos, essas idéias e isso é um estudo, começo a teoria, absorvo essa teoria, uma teoria que discute o meu papel dentro da sociedade, a questão do racismo, da homofobia dentro da sociedade e o rap e o break me dá esse suporte de colocar essas minhas inquietações através deles. Então, onde tudo se inicia, então, o break e o rap me dão esse suporte pra eu demonstrar o que eu estou sentindo, pensando e o que eu quero que as pessoas enxerguem (Simone, 2006)

E acrescenta:

As mulheres não participam do rap porque o rap é um veículo de poder, voz é poder, microfone na mão é poder Então, é muito poder, é muita audácia, é muita ousadia uma mulher com um microfone na mão cantando coisas pra poder conscientizar a juventude. Se a mulher está no break, fora que se ela permanecer, se ela estiver no rap ela tem que está incorporando a masculinidade, ela tem que ser homem, ela tem que está colocando esse corpo de homem pra fora, ela tem que mostrar que antes de tudo ela tem que ser macho pra poder agir de determinada forma, e no break ela tem que estar sendo a sedutora, usando uma saínda, ou então, também trazendo essa masculinização, ela tem que estar dentro desse meio másculo, pra poder ser aceita. Então ela enquanto menina... porque quando da sedução que homens e mulheres também têm, ela não pode permanecer dentro desses elementos, então, é uma discussão imensa, que não termina ai (Simone; 2006)

A temática de gênero perpassa o segundo encontro, que contou com representantes de Salvador e com a presença de uma militante feminista moradora de Vitória da Conquista: “Só de Salvador, mas, teve representantes de Vitória da Conquista, a Lica” (idem). Nesse sentido, as discussões anteriores são apontadas pela entrevistada como importantes para fortalecer suas convicções e propiciar articulações necessárias à realização do primeiro Encontro de Gênero e Hip Hop, ocorrido em 2003 na *Pastoral Afro*, no Pelourinho:

Depois desse encontro que aconteceu em Itapetinga e aí a gente fez uma reunião pra acontecer o encontro. Aí eu, Elen e Mara organizamos o encontro que aconteceu em 2003 na Pastoral Afro no Pelourinho e que foi um encontro que me fez pensar: quer dizer que a discussão é profunda, a discussão não termina por aqui. Foi aí que eu percebi várias coisas que estavam acontecendo dentro do movimento, essa questão de gênero que estava rolando, esses empecilhos dessas mulheres não estarem na frente por conta desses homens que não tem uma informação, eles também estão dentro de uma nata que discriminam as mulheres, que tentam diferenciar esses papéis. E tem uma coisa importante, quando essas mulheres vão para esse encontro a gente consegue perceber essa masculinização delas e elas falam porque estão assim dessa maneira, porque a sociedade além da família, da escola, a sociedade discrimina ela por ter uma atitude diferenciada. Então, temos dois pesos que se encontra para ela poder seguir em frente, essas coisas (idem).

As questões relativas às relações de gênero são suscitadas em 2003 e continuam latentes, como afirma a entrevistada.

2. 15. As articulações extrapolam Salvador e Região Metropolitana

As articulações com coletivos ou indivíduos de outras cidades tornam-se freqüentes, algumas delas acompanhadas nas idas a campo, a exemplo da minha participação em dezembro de 2003 numa oficina intitulada *O Hip Hop e a politização da juventude* ministrada por alguns dos militantes entrevistados. Essa oficina, voltada para jovens na faixa etária de 15 a 25 anos, de várias cidades do interior do Estado da Bahia, como Itapetinga, Alagoinhas, Lençóis, Vitória da Conquista, Lauro de Freitas, contou certamente com jovens do próprio assentamento e pessoas da cidade de Salvador. A oficina fazia parte da programação de uma série de atividades no Acampamento da Juventude em Boa Vista do Tupim, região da Chapada Diamantina no Estado da Bahia, em um dos assentamentos do MST. Além da

oficina foi realizada uma palestra sobre as origens da cultura hip-hop no mundo, apresentação de roda de break, grafite e DJ e show com dois grupos de rap no turno da noite.

Em 2003 foi realizado no *Espaço Solar*, na Avenida Joana Angélica, um evento de hip hop para comemorar os sete anos do movimento hip hop baiano, mas que também ficou conhecido como um marco na separação entre alguns membros pioneiros da cena local. Lima mostra como foi o evento:

A posse realizou uma festa no Espaço Solar, na Avenida Joana Angélica, para comemorar sete anos do movimento com diversas bandas. Às seis horas da tarde, entrou em cena a primeira banda de rap, os raps dessa noite versavam sobre os males da cidade de Salvador e os temas mais abordados foram a violência – a letra citava crimes ocorridos na periferia da cidade, denunciando que eles não são investigados pela polícia – e o preconceito racial. O tom de revolta era entremeado pela alegria da resistência, a resistência da banda, do Movimento e dos próprios integrantes da banda que estavam ali falando sobre os problemas que os cercam e celebrando por estarem vivos para cantar e contar [...] Cerca de cem pessoas estavam no salão, o espaço fica num sobrado a festa foi realizada na parte de cima. O show começou e a platéia dançava em frente à banda, os homens simulavam um empurra-empurra, ombros com ombros, sem violência, nem saltos, devagar, em um ritmo cadenciado como se estivessem num ritual de celebração e esse corpo a corpo era uma forma de compartilhar com os amigos, sentimentos e histórias em comum. As mulheres que dançavam posicionavam-se mais ao fundo do palco, elas não participavam ativamente do bloco do empurra, mas quando incitadas à participar da brincadeira, entravam sem problemas (LIMA, 2006, 135)

O relato de Lima é muito pertinente, pois o clima era de celebração, de comemoração dos sete anos do movimento hip hop baiano, mesmo após o distanciamento de alguns militantes do coletivo. A fala de Lázaro⁶⁵ aponta que em 2003 as divergências foram determinantes para a separação de alguns membros do movimento hip hop que se encontravam no Passeio Público em reuniões semanais, toda quinta-feira que se iniciaram no ano de 2001:

⁶⁵ O depoimento está na entrevista disponibilizada no dia 17 de setembro de 2008, através do site [WWW.gramaticadaira](http://WWW.gramaticadaira.blogspot.com). Blogspot.com. Ex- vocalista do grupo de rap *Erê Jitolú*, e um dos atuais vocalistas do grupo de rap *Opanijé*, além de atuar em outro segmento do movimento hip-hop local: *Coletivo Hip Hop com Compromisso*. Site acionado no dia 15 de novembro de 2008.

Acho que a posse acabou justamente por causa dessa tentativa de formalizar as relações e transformar nosso trabalho em trabalho de ONG. Daí vieram as divergências, e conseqüentemente a separação em 2003. Teve até evento de despedida no Espaço Solar. Pra mim foi uma grande perda e a principal causa desse clima de atraso que foi gerado nos anos seguintes. (Ver nota de rodapé)

Uma das questões colocadas acima diz respeito ao momento de transição assumido por parte de alguns militantes em almejar que o trabalho coletivo tivesse uma atuação mais institucionalizada, mais próxima do perfil das ONGs, o que demonstra o descontentamento da parte de outros. Não houve uma concordância e muito militantes posicionam-se em relação a tal postura se afastando das reuniões e seguindo novas trajetórias. Sobre a questão da rotatividade entre os grupos, verifica-se outra característica comum ao movimento hip hop:

Uma das características desses grupos é a sua rotatividade. Todos narram uma trajetória na qual há um contínuo nascer e renascer de grupos, fazendo com que o percurso de crescimento e as experiências de agregações sejam muito dinâmicos e diferenciados. As coisas em comum que uniam o grupo ontem já não são as mesmas de hoje, nem necessariamente as de amanhã (DAYRELL, 2005, p. 113).

Por enquanto, o ano de 2004 será elucidativo em relação a uma nova concepção de atuação para a Rede Aiyê Hip Hop no cenário baiano.

No próximo capítulo discorreremos mais atentamente sobre a atuação da Rede Aiyê Hip Hop e suas articulações no cenário do hip hop baiano.

CAPÍTULO 3

A REDE AIYÊ HIP HOP

Neste capítulo analisa-se as mudanças ocorridas com a fundação da Rede Aiyê Hip Hop, em substituição à Posse Orí. Inicia-se o capítulo com a “primeira transição”, em seguida aborda-se a segunda transição e, por fim, busca-se traçar o perfil da Rede Aiyê no período atual. Tal momento se caracteriza, especialmente, com a preocupação das suas lideranças, em por em prática um modelo de intervenção cultural e a conseqüente profissionalização dos artistas, mantendo uma atuação coletiva. A seguir, descrevo como se constituiu a Rede Aiyê Hip Hop em 2004, em conformidade com as reuniões ocorridas há três anos, em substituição ao conceito de posse adotado pelos membros da Posse Orí, no ano de 1996.

3.1 - Rede Aiyê Hip Hop: ano de 2004-2006

As reuniões foram mantidas regularmente mesmo após os conflitos internos, mencionados no capítulo anterior, e seus freqüentadores, passaram a nomeá-las de: *Reuniões Gerais do Movimento Hip-Hop*, a partir de 2001. Consideramos este um momento crucial para o hip-hop soteropolitano, especialmente, entre os militantes que tive oportunidade de entrevistar. As reuniões que passaram a ocorrer a partir deste momento, serão consideradas pelo pesquisador, como uma “*segunda-transição*”⁶⁶, para este segmento do hip-hop local. Após três anos com encontros regulares desde o ano citado acima, surge uma necessidade mencionada pelos entrevistados de formular novos conceitos em relação ao que está sendo gestado entre seus freqüentadores até aquele momento: a) realizar um levantamento entre os freqüentadores das reuniões, alguns regulares e outros pontuais, que estivessem efetivamente comprometidos em representar a Rede Aiyê, literalmente, “vestir a camisa” desse segmento que passa a se instituir nessas reuniões, e, b) e potencializar uma articulação em rede, que já toma contornos internamente, mas que a partir desse momento almeja atingir um modelo de atuação que transcenda suas fronteiras internas, explicitada na autodenominação adotada pelo segmento como: *Rede Aiyê Hip-Hop*.

Nesse sentido, essa nova denominação aponta para atividades, articulações e eventos programados pelos militantes no sentido de fortalecer uma rede de relações já estabelecidas anteriormente desde o surgimento da Posse Orí em 1996. Os membros das Reuniões Gerais do Movimento Hip Hop adotam nesse momento o conceito de *Rede* em substituição a categoria *Posse*, muito em função das reflexões ocorridas sobre a atuação desse coletivo após o ano de 2001. A Rede Aiyê é resultado das ações desenvolvidas após o conflito que desarticulou a Posse Orí, e sua automeiação se deve ao fato de suas lideranças considerarem o momento propício para a concretização de uma organização mais atuante e articulada:

Somente que em 2004 a gente falou zorra, isso aqui já é uma articulação muito maior do que a gente pensa, não é só mais uma reunião, isso aqui é um grupo que se articula, tem lideranças nítidas dentro desse grupo e que a gente precisa dar nome pra isso. Isso aqui é um fórum, isso aqui é uma frente, isso aqui é um coletivo, então, a gente chegou à conclusão, que a gente é uma rede, já que é uma rede de articulação, o hip hop está dentro dessa rede, a gente discutiu e chegou a esse nome: Rede Aiyê Hip Hop (Jorge Hilton; 2006).

⁶⁶Em 1996 ocorreu o que designamos de primeira transição.

O depoimento acima salienta a necessidade de obtenção de um acordo coletivo, primeiro, devido à dimensão que havia tomado as *Reuniões Gerais* até aquele momento, e segundo, devido à necessidade de criação de uma identidade através da autonegação desse coletivo, que o representasse. No depoimento abaixo, a entrevistada menciona o perfil democrático da concepção e da discussão muito presente nas *Reuniões Gerais*, e o difícil consenso entre os membros deste segmento atuante na cidade de Salvador e na região metropolitana de Lauro de Freitas.

A Rede Aiyê nem tinha esse nome, e passa por um processo, um processo que se dá por discussões, foi preciso conversar, de comunicação pra poder resolver e trilhar e organizar o movimento hip hop baiano, enfim, Salvador e Lauro de Freitas. Quando se coloca, até então não tinha, se chamava reunião do Movimento Geral e aí a gente precisava dar nome aos bois porque a gente precisa concretizar um espaço onde as pessoas reconheçam que aquele espaço é pra articular o hip hop (Simone; 2006)

As falas dos entrevistados reforçam que mesmo após o afastamento de militantes ocorrido com o conflito que findou a Posse Orí, as reuniões posteriores se mantiveram regulares, e durante três anos, este segmento conseguiu agregar novo efetivo de participantes. A autonegação escolhida reforça a projeção de um espaço que almeja ser reconhecido como propício para articulações com outros militantes e moradores além de Salvador, ou seja, um espaço que abarque as suas novas dimensões e que represente a sua atuação no cenário do hip hop baiano. A frequência nas reuniões, mesmo sendo oscilante, possibilitava discussões temáticas entre seus frequentadores e suas lideranças, permitindo chegar coletivamente a uma denominação comum que passou a ser adotada a partir daquele momento.

A Rede Aiyê Hip Hop representa um segmento, que atua em paralelo a outros coletivos de militantes e artistas, com sérias dificuldades de articulação consistente, tanto localmente como em outras cidades que participaram dos encontros citados anteriormente. A liderança abaixo frisa que ainda ano de 2006, havia essa necessidade de estruturação em termos de fortalecer uma articulação local:

Pensando realmente o hip hop a nível baiano está tendo conflitos nos diversos municípios e a gente acha que se não tivesse esses encontros a coisa estivesse pior, porque enfim. (...). Eu acho que ao participar do processo, as contradições vão aparecendo, agora a gente tem que ter suporte pra pensar formas de superação desse conflito. A gente aqui está pensando em se estruturar localmente a Rede Aiyê, pensa em se estruturar primeiro aqui que já um desafio muito grande, a gente se estruturar aqui, a gente está caminhando a cinco anos pra criar essa estrutura, estruturar o núcleo de comunicação e outras coisas mais. (Simone, 2006).

O fato das principais lideranças do segmento já ter certa projeção através das suas atividades no cenário soteropolitano, favoreceu e estimulou a pretensão de ampliar articulações já estabelecidas, bem como agregar outros indivíduos ou grupos:

Eu acho que a Rede Aiyê surge nessa coisa de articular, de sensibilizar, de fortalecer os grupos, de perceber que a gente precisa se organizar dentro de Salvador, enquanto juventude, de agregar outras pessoas, que outras pessoas possam estar vindo e participando, que esses jovens da comunidade percebam que há uma articulação da Rede Aiyê que é forte e que tende mais a crescer[...] A Rede Aiyê hoje já é conhecida. (Simone, 2006).

A pretensão de articular as ações já reflete na fala dos entrevistados a dimensão de fragmentação social que permeia também os novos movimentos sociais e culturais contemporâneos. Chegar a um discurso comum e especialmente, a um reconhecimento legitimado enquanto segmento do hip hop atuante na capital soteropolitana, é um dos objetivos da Rede Aiyê. A Rede se apresenta como um coletivo que almeja construir um discurso representativo de sua identidade coletiva e agregar membros em diferentes esferas de atuação, está na pauta do movimento hip hop baiano.

Abaixo faço uma descrição das reuniões no Passeio Público, antes de mencionar o momento posterior de uma articulação mais facilitada pelas ferramentas tecnológicas dos meios virtuais, como a internet.

3.2 Descrição Geral das Reuniões da Rede Aiyê no Passeio Público

Nas observações de campo, realizadas no Passeio Público, onde ocorriam as reuniões da Rede Aiyê, pude constatar que o local era propício ao encontro, talvez o principal deles, comparado com outros espaços da cidade. A presença relevante de artistas/militantes, tais como grafiteiros, rappers, DJs, b.boys e b.girls, os dois últimos sempre estiveram em menor número que os demais representantes dos outros elementos, vindos de diversas localidades tanto de Salvador como da Região Metropolitana da cidade. Isso porque a Rede Aiyê Hip Hop inclui não só representantes de alguns bairros de Salvador, como Sussuarana, Massaranduba, Pirajá, São Cristóvão, Subúrbio Ferroviário, Castelo Branco, Itapuã, Pernambués, Cidade Baixa, Nordeste de Amaralina, Subúrbio Ferroviário, Bairro da Paz, como também representantes de Lauro de Freitas e Itinga.

Como as reuniões ocorriam em um lugar estratégico, ou seja, em um lugar ‘central’ justamente para facilitar o acesso, tornou-se também um lugar de fácil visibilidade, dado grande o fluxo de pessoas que circulam no local. As reuniões ocorriam ao ar livre, no centro do Passeio Público, espaço em forma de círculo, cercado por árvores e tendo ao lado o prédio do Teatro Vila Velha. Certamente que o público nas reuniões chamava a atenção dos freqüentadores do teatro, atraíam a atenção dos transeuntes e curiosos, além dos interessados que esporadicamente compareciam. Dentre os interessados, de vez em quando aparecia algum pesquisador de “plantão”, querendo estabelecer contato com a Rede Aiyê Hip Hop. Na primeira visita que o pesquisador fez ao grupo, escutou de um militante: “Não queremos mais ser ratos de laboratórios para pesquisador”. A frase não foi a mim dirigida, mas soou como uma recusa em continuar sendo “objeto” da academia, dado o interesse crescente demonstrado por pesquisadores de diversas áreas do conhecimento em realizar pesquisas sobre o hip hop em Salvador. Havia certa resistência por parte dos militantes de estabelecer relações com acadêmicos que só queriam “se aproveitar do movimento”.

A reunião também favorecia contatos de interessados em convidar alguns artistas e militantes da Rede Aiyê para participar de eventos na cidade. Geralmente os convites tinham o intuito de ter um dos militantes participando de palestras e debates dentro da programação de certo evento com perfil social ou pedagógico. Participei de alguns eventos desde 2004 que incluíram a participação de militantes da Rede Aiyê à Universidade Estadual da Bahia e à Universidade Católica de Salvador, bem como a algumas faculdades particulares. Estas

atividades incluíam palestras e atividades como oficinas, com explanações sobre os quatro elementos do hip hop, que serão analisados posteriormente no capítulo.

O mesmo podendo ocorrer com os próprios visitantes, algumas vezes convidados pela Rede Aiyê para palestrar e debater determinados temas com o segmento. Nos dois anos que o pesquisador freqüentou as reuniões, entre 2004 e 2006, o número de seus freqüentadores variava, havendo uma regularidade presencial de militantes mais antigos ou mais envolvidos com as demandas do segmento. Sempre houve certa resistência desses últimos em serem chamados ou considerados *lideranças* dentro do segmento, na maioria dos casos por almejarem uma organização mais horizontal, sem líderes que pudessem ofuscar os demais. Por outro lado, era perceptível que alguns deles se sentissem mais sobrecarregados. Algumas vezes foi comigo comentado da importância de ter pessoas capazes de assumir responsabilidades, e não depender de alguns militantes. Havia um número de mulheres sempre inferior ao de homens, isso também refletia em termos numéricos sobre *lideranças femininas* atuando na Rede Aiyê. A presença feminina sempre mereceu atenção especial por parte dos homens, no sentido, de tê-las como aliadas e protagonistas nas atividades realizadas envolvendo o segmento. Ao longo do ano de 2005 nas oportunidades que tive em observar a freqüência nas reuniões, a média girava em torno de trinta pessoas. A faixa etária dos participantes era em torno de dezessete e trinta anos. Aqueles que estavam entre vinte e cinco e trinta anos podiam ser considerados a “velha escola” do hip hop baiano.

O pesquisador, durante as idas a campo, jamais presenciou algum tipo de constrangimento de quem estivesse conduzindo as reuniões em relação à fala dos demais freqüentadores. Pelo contrário, ocorria um estímulo para que outras pessoas também se posicionassem quando o assunto era pertinente a todos. Havia divergências, mas jamais o pesquisador presenciou uma briga entre os participantes. Sempre testemunhei um clima de descontração entre os mais “chegados”, ou seja, entre aqueles que possuíam mais afinidades ou mesmo se conheciam há mais tempo. Muitos freqüentadores após as reuniões saíam para “esticar” a noite no Pelourinho, assistir algum show, ou somente ir ao encontro de outras pessoas por lá.

Entre os entrevistados no ano de 2006 foram apenas dois, enquanto que após dois anos todos os entrevistados eram freqüentadores quase assíduos nas reuniões de sexta-feira no Passeio Público. Já eram consideradas “lideranças” entre seus pares da Rede e Aiyê Hip Hop, geralmente destacavam-se, pois conduziam e se posicionavam sobre assuntos com mais desenvoltura que os demais. Obviamente, não eram os únicos.

As reuniões apresentavam significativo grau de organização, com início sempre às dezenove horas e trinta minutos, seguindo a agenda de compartilhar primeiramente os chamados *informes*, considerados de interesse coletivo. Este rito inicial socializava informações, divulgava agendas de shows e eventos pela cidade, especialmente, os de hip-hop, nos bairros onde residiam os freqüentadores das reuniões. Em seguida, era lida a pauta da reunião, relativa a assuntos que interessavam à Rede Aiyê, como por exemplo, a participação de algum militante em um encontro fora do Estado da Bahia (o *Encontro de Mulheres do Hip-Hop* no Rio de Janeiro, entre outros), ou por outros movimentos organizados e parceiros do segmento, como o *Reaja ou Será Mort@* (ligado ao Movimento Negro Unificado\MNU), além de palestras e manifestações públicas, como caminhadas junto a alguma organização não-governamental. Esses dois momentos geralmente estendiam-se, primeiro, devido a grande quantidade de informações, e segundo, a dificuldade em distribuir coletivamente as atividades externas à Rede Aiyê. Tal dificuldade era justificada, muitas vezes, pela falta de disponibilidade e condições financeiras de lideranças e demais membros da Rede Aiyê. Durante o transcorrer das reuniões, os presentes opinavam sobre questões/assuntos colocados, algumas vezes dividiam-se em grupos para organizar as atividades da Rede Aiyê e anotavam as informações para divulgar nos seus respectivos bairros. Esse repasse de informações não era necessariamente para ser feito nas Posses, pois poderiam ser divulgados em alguma *rádio comunitária*.⁶⁷

Durante as reuniões, algumas vezes um integrante de grupo de rap vendia seu CD ou de algum outro grupo com o qual se identificava. Outra forma de divulgação eram panfletos sobre eventos pontuais de hip hop que iriam acontecer nos bairros. Às vezes também os participantes traziam algum jornal ou revista sobre o movimento hip hop de diferentes lugares e junto com outros interessados, apreciava e comentava as matérias ou fotos de grafites. Esse circuito informal de circulação de informações e produtos, transcorridos quatro anos de pesquisa de campo, tendeu a aumentar devido a uma maior produção local e ao acesso de um público mais diversificado, ao ampliar paulatinamente suas fronteiras de atuação na cidade de Salvador. Um exemplo da dinâmica das reuniões ocorreu quando o segmento precisou tomar

⁶⁷Conheci dois militantes que fazem parte da Rede Aiyê Hip Hop e são locutores de rádios comunitárias nos bairros onde residem, em São Cristóvão e Pernambués. Através desse meio de comunicação divulgam grupos de rap nas rádios, colocam questões ligadas ao Hip-Hop (como a questão de gênero e/ou a Casa do Hip-Hop, por exemplo, que foram dados em reuniões).

uma decisão consensual no ano de 2004. A descrição abaixo foi anterior ao 3º. Encontro Baiano de Hip-Hop, realizado na cidade de Vitória da Conquista:

O terceiro encontro baiano de hip hop aconteceu em julho de 2004, varias reuniões preparatórias foram realizadas, em Salvador e em Vitória da Conquista. Estive presente em uma das reuniões, a última realizada em Salvador com os membros da Rede de Hip Hop local, durante a reunião dois grupos de rap foram cogitados para participar do encontro, o DMN de São Paulo e o Clã Nordestino do Maranhão. Em votação direta os participantes deram prioridade ao Clã Nordestino alegando que era um grupo do Nordeste e, além disso, participavam ativamente do Movimento Hip Hop nacional. Um dos líderes do Movimento em Salvador afirmou não gostar da postura do grupo do Maranhão com relação ao movimento em Salvador, para ele, os rappers maranhenses os tratavam como meninos, queriam dar conselhos e se colocavam em posição de superioridade. Outro líder do movimento, do bairro de Itinga, considerava que por este motivo, seria importante a participação do Clã Nordestino e que, durante o encontro, eles teriam a chance de saber qual a real posição do Clã Nordestino com relação ao movimento (LIMA, 2006, 142).

Cabe pontuar, que havia por parte do segmento discussões abertas às opiniões, muitas vezes conflitantes, como a apontada acima. Havia certa preocupação em relação à imagem que os rappers maranhenses do grupo, Clã Nordestino, tinham sobre o cenário do hip hop baiano, em especial aos militantes da Rede Aiyê Hip Hop, e por outro, ao estigma proferido na expressão “*os rappers maranhenses os tratavam como meninos*”. A contrariedade por parte dos militantes da Rede Aiyê era recorrente, alegavam que muitas pessoas ao mencionarem a atuação do segmento se referiam aos mesmos como “os (as) meninos (as) do hip hop”, expressão que reforçava uma imagem infantilizada do movimento local. Isso os irritava profundamente, pois, era como se o termo “meninos (as)”, denotasse sempre um perfil de pouco amadurecimento, de pouca responsabilidade, como se o que eles fizessem “*fosse uma brincadeira*” resumiu um militante. Alguns militantes contrapunham argumentando que muitos já tinham saído da adolescência e que se era assim faziam “*brincadeira de gente grande*”, expressão usada em diversas ocasiões nas quais apresentadores ou mediadores de eventos usavam a expressão contestada.

A Rede Aiyê tinha projetos apoiados por algumas instituições governamentais ou não-governamentais, através de parcerias que repassavam os recursos necessários para a realização das suas atividades. Nesses casos, os eventos eram realizados pelos próprios militantes que organizavam sua estrutura de maneira adequada. Muitas das atividades eram

realizadas com poucos recursos financeiros o que causava certo constrangimento por parte dos seus realizadores.

3.3. Atuação da Rede Aiyê (2004-2006 - raça, gênero e profissionalização)

Durante os quatro anos que acompanhei a Rede Aiyê Hip-Hop, (2004\2008), a sua agenda externa constava de eventos que evidenciava seu compromisso social de debater temas transversais sobre raça, gênero e profissionalização. Ao realizar tais ações, seus militantes priorizavam que a organização do evento incluísse as condições adequadas para a apresentação de alguns dos quatro elementos do movimento hip hop, que facilitassem a comunicação com o público. Uma das queixas mais comuns era relativa ao despreparo que alguns técnicos das mesas de som, contratados pelos organizadores do evento, tinham quando a apresentação era de rap. E essa queixa era mais freqüente entre os músicos da banda Simples Rap'Ortagem que geralmente se apresentavam com instrumentos musicais que incluía violão, baixo, bateria, percussão, chegando a incluir violino e gaita em algumas de suas apresentações. Em alguns eventos a insatisfação era generalizada, incluindo apresentações dos passos de break em pisos inadequados, problemas com a rede elétrica do local que não suportavam as pick-ups dos DJs, e, latas de spray compradas pelo menor preço e de qualidade inferior a desejada pelos grafiteiros para realizarem um grafite com o resultado esperado.

Muitos eventos foram organizados pelos militantes da Rede Aiyê no período que abrange a realização desta pesquisa que vai de 2004 até o ano de 2008. Abaixo serão descritas três atividades significativas para este estudo, algumas delas realizadas em parcerias com outras instituições, e que as questões referentes à raça, gênero e profissionalização estão na pauta dos eventos mencionados.

O exemplo a seguir, sobre o Encontro baiano de Hip Hop, no município de Vitória da Conquista, aponta para uma ação que abrange o perfil político e social, de um lado, enquanto movimento organizado, e de outro, apresentações artísticas representadas através dos quatro elementos do hip-hop.

3.3.1 2004: IIIº Encontro Baiano de Hip Hop em Vitória da Conquista – 2004

No mês de julho de 2004, o pesquisador participou do 3º. Encontro de Hip Hop do Estado da Bahia. O evento ocorreu no Ginásio do Centro de cultura no município de Vitória da Conquista. O ônibus que levou a “delegação” de Salvador e Lauro de Freitas saiu do Passeio Público praticamente lotado.

A abertura do evento foi realizada no Ginásio do Centro Cultural e contou com representantes do movimento hip hop baiano de diferentes municípios do interior do Estado, entre eles: Vitória da Conquista, Salvador, Lauro de Freitas, Alagoinhas, Itapetinga, Ilhéus, Valença, região da Chapada Diamantina. Além dos representantes da articulação do movimento hip hop baiano, participaram do encontro os representantes de outros Estados, que incluía o rappers Lamartine, do grupo *Clã Nordestino*⁶⁸, e Paulo, do grupo *DMN*⁶⁹, vindos do Maranhão e de São Paulo, respectivamente. Outra presença marcante no evento foi do “lendário” dançarino de break pernambucano Nelson Triunfo, que mora em Diadema, região metropolitana da cidade de São Paulo. O evento contou ainda com a participação de políticos e/ou militantes do Movimento Negro. Foram realizadas mesas de debates que contaram com a participação de todos os convidados citados acima, sempre com intervenções da platéia. As participações e apoios relativos ao encontro são ressaltados na fala abaixo:

⁶⁸ O grupo de rap Clã Nordestino de São Luís do Maranhão foi criado em 1998, pelo rapper Preto Ghóez, que faleceu vítima de um acidente de carro no ano de 2004. O grupo inicialmente era formado por Preto Ghóez, Lamartine, Nando, Lilian e DJ Juarez que propunham uma sonoridade diferenciada, ao mesclar as batidas eletrônicas do rap ao som tradicional das festas populares do estado do Maranhão, como o bumba-meu-boi, tambor de crioula e o reggae. O álbum intitulado *A Peste Negra do Nordeste*, lançado pelo grupo em 2003, causou repercussão e projeção ao grupo na cena do rap nacional.

⁶⁹ O grupo de rap paulista DMN, criado no ano de 1988, surge com a proposta de afirmar a identidade negra dos seus integrantes, buscando sempre um canal de denúncia sobre o racismo nas suas composições. O single intitulado *Homem de Aço* lançado em 1998 teve boa repercussão e projetou o grupo na cena do hip hop nacional. Além das produções musicais de denúncia, os integrantes do DMN se destacam pelo envolvimento com os movimentos culturais e sociais, incluindo o movimento negro e da periferia.

O III Encontro aconteceu na cidade de Vitória da Conquista, no Centro de Cultura, os encontros anteriores aconteceram em Itapetinga, sendo que, as duas edições anteriores foram realizadas no ano de 2003. A organização do encontro ficou a cargo do movimento de Vitória da Conquista, juntamente com a Rede Hip Hop de Salvador. Uma das organizadoras do encontro, em Vitória da Conquista, foi integrante do MNU (Movimento Negro Unificado) de Volta Redonda, no Rio de Janeiro, é militante do hip hop na cidade e possui um trânsito com diversos órgãos da administração municipal. Isso viabilizou o apoio da prefeitura da cidade e de empresas locais, do Movimento Sem Terra, de alguns sindicatos, de um Deputado federal do Partido dos Trabalhadores, dos Correios e da Fundação Palmares, que financiou cinco passagens áreas (LIMA, 2006, 142-43)

A citação acima sinaliza para as articulações necessárias para que o III Encontro Baiano de Hip Hop pudesse ser realizado no município de Vitória da Conquista no ano de 2004. A autora menciona que estavam envolvidos representantes de diferentes instituições, que abrangem as esferas públicas e privadas, governamentais ou não-governamentais. Tais articulações além de viabilizarem a realização do evento, com recursos financeiros, também legitima o debate, visto que havia representantes de diversas esferas da sociedade, entre eles, o Movimento dos Sem-Terra, e do MNU, além de representantes de sindicatos e partidos políticos. As discussões sobre as questões étnico-raciais e de gênero perpassaram todo o encontro, com mesas redondas e discursos pontuais de políticos filiados ao *Partido dos Trabalhadores*. O encontro é ressaltado por Eliciana como importante oportunidade para a sua futura inserção como militante na Rede Aiyê Hip Hop:

Eu acho que minha participação em eventos de hip hop foi mais efetiva quando eu estava me tornando militante que foram através dos encontros. O primeiro encontro que eu participei foi em Vitória da Conquista [...] e eu pude conhecer algumas figuras nordestinas que fazem hip hop no Nordeste como Lamartine (maranhão), Nelson Triunfo de Pernambuco, o Paulo do DMN, de São Paulo. Enfim, pude ver algumas pessoas, saber que existe hip hop em outros locais, ver e saber um pouco fora daqui da Bahia, de Salvador. A própria galera de Vitória da Conquista mesmo. (Eliciana, 2006)

O depoimento de Eliciana é ilustrativo no que se refere à percepção de uma futura militante, interessada em ampliar suas fronteiras sobre a cultura hip hop dentro do território

nacional, representada no evento por artistas de outras localidades. O objetivo do III Encontro Baiano de Hip-Hop de reunir durante dois dias um público diversificado que favorecesse a formação da sua militância, com efeitos multiplicativos em suas localidades.

A seguir algumas das temáticas abordadas no III Encontro Baiano de Hip-Hop que agregou um grande número de presentes nos debates. Durante o encontro houve uma mesa redonda sobre *Globalização: Movimento e cultura hip hop – profissionalização, mercado e autonomia*. A questão em pauta da citada mesa redonda, que separa o movimento da cultura hip hop, e os sub-temas, que abrangem profissionalização, mercado e autonomia, todos sob o guarda-chuva da globalização, sinaliza uma preocupação bastante latente entre os militantes deste segmento do movimento hip hop no momento. Havia entre a militância da Rede Aiyê o objetivo de manter sua atuação enquanto movimento, mas investir progressivamente no encaminhamento da carreira profissional dos artistas desse segmento. Outra mesa redonda abordou a temática: *Africanidade, Identidade e Juventude Negra e Hip-Hop*. As falas dessa segunda mesa foram marcadas por posicionamentos em favor do movimento hip hop, sobretudo por seu perfil em favor das demandas da população negra. A temática relativa à *Gênero e Hip-Hop*, foi pauta de debate, com presença maciça das mulheres, tanto compondo a mesa nas falas, como também no público. Essa temática foi abordada pelas mulheres da seguinte maneira:

Elas reclamam da característica machista do hip hop, que é mundial, mas que em sociedades machistas como no Brasil, ela se agravaria. Varias falas gravadas durante a mesa redonda sobre “Gênero e Hip Hop” em Vitória da Conquista, evidenciaram a indignação da imagem das mulheres como objeto possuído pela família, pelos namorados e maridos (LIMA, 2006, 125).

Como será exposta adiante, a temática sobre gênero, especialmente, no que tange discussões acerca da presença feminina dentro do movimento hip hop sempre foi uma constante entre os membros da Rede Aiyê. Tive oportunidade de presenciar várias falas femininas sobre a postura masculina dentro do hip hop, muitas vezes citando suas próprias experiências, dos mesmos reforçarem o machismo na sociedade, ao admitirem, implicitamente, que o lugar delas é nos “bastidores” dos eventos, ou seja, cuidando da casa e dos filhos. Contestavam a máxima de que “*lugar de mulher é em casa*” e seus companheiros

aparecerem como protagonistas e sujeitos históricos. Tive oportunidade de presenciar em ocasiões diversas, as falas femininas contestando a postura machista da maioria dos homens do movimento hip hop, e que ao reproduzir o machismo da sociedade, o coletivo perdia de vista o horizonte de lutas contra os mecanismos de opressão raciais e sociais que estavam submetendo ambos os sexos. O protagonismo gradual feminino na Rede Aiyê decorreu muito em consequência da postura afirmativa delas, que trouxeram pra dentro do segmento, reflexões acerca de gênero, algumas delas, ampliando o debate, colocando em pauta questões feministas e de classe, da invisibilidade dos homossexuais, entre outras. No país inteiro essa situação parece se repetir, a demonstração da indignação citada acima, reflete a realidade delas dentro da cultura hip hop, e os conflitos sociais entre os gêneros, sendo freqüente elas desconstruírem máximas como: “hip hop não é coisa de mulher”, “mulher não precisa agir como homem”, referindo-se a uma postura masculinizada, como aval de reconhecimento dos seus talentos.

As temáticas abordadas pelas três mesas redondas mencionadas trataram de questões que irão pautar as futuras ações internas dentro do segmento. Como sinalizaremos posteriormente, serão concebidos núcleos temáticos como o *núcleo de mulheres*. Por enquanto continuarei descrevendo a participação do pernambucano Nelson Triunfo no III Encontro Baiano de Hip Hop.

Durante o evento uma das palestras mais esperadas foi do b.boy Nelson Triunfo, Nelsão como é conhecido, uma forte referência para todos da platéia, sempre atenta às suas colocações. Nelsão resumiu sua trajetória, pioneira na dança de rua no país, e destacou a importância do movimento organizar-se, desenvolver um trabalho voltado para as potencialidades da juventude através das linguagens artísticas do hip hop. Salientou a importância do hip hop na auto-estima da juventude nas periferias e referiu-se ao seu trabalho junto à *Casa de Hip-Hop* de Diadema⁷⁰. Ele ainda mencionou à importância das linguagens do hip hop abordarem outras temáticas além da violência e da criminalidade, estimulando a diversidade dos temas, citando o tema da ecologia, por exemplo. Após a exposição de Nelson Triunfo, ocorreu uma apresentação de roda de break, com a participação dos b.boys, com a participação de Nelsão, dando um show em seus característicos passos de break e ovacionado

⁷⁰ A Casa do Hip Hop em Diadema é um espaço público, mantido pela prefeitura do município, que iniciou suas atividades oficialmente no dia 29 de julho de 1999. A Casa do Hip Hop em Diadema transformou-se numa referência nacional de espaço dedicado a promoção da cultura hip hop oferecendo oficinas que abrangem seus quatro elementos, além de outras linguagens artísticas, firmando-se ao longo dos anos como uma política de acesso à difusão e formação cultural pra juventude. Nino Brown é um dos fundadores da Casa do Hip Hop em Diadema além de representante da Universal Zulu Nation no país, tendo fundado a sede da entidade a Zulu Nation Brasil em Diadema, no ano de 2002.

pela platéia. Durante todo o evento além de rodas de break, houve intervenções pontuais de grafiteiros (as), dançarinos (as) de break e DJs, além das oficinas por eles realizadas sobre as linguagens artísticas do hip hop.

Para finalizar, durante a noite ocorreram shows com grupos de rap de Salvador e cidades do interior do Estado da Bahia, além do grupo do Maranhão e o de São Paulo, citados acima:

Em um show realizado no III Encontro *hip hop* em Vitória da Conquista, as apresentações começaram por volta das vinte e duas horas com a presença de várias bandas de *rap*. Os primeiros a se apresentarem foram os grupos locais de Vitória da Conquista, depois de Lauro de Freitas e Salvador e, só na madrugada, o Clã Nordestino e o DMN (de São Luís e São Paulo, subiram ao palco respectivamente). Duas bandas de Vitória da Conquista iniciaram o show, e o destaque foi a presença de um grupo composto de *rappers* femininas no palco, trazendo letras que inseriam o universo feminino no discurso *hip hop*. Em seguida, subiram ao palco duas bandas de Alagoinhas, duas de Salvador, duas de Lauro de Freitas e uma de Itapetinga, durante as apresentações alguns contratempos aconteceram, como os problemas com o som, o que prejudicou, sobremaneira, algumas performances, tanto dos DJs quanto dos rappers (LIMA, 2006, p. 116)

Na noite de sábado as bandas mencionadas subiram ao palco e as apresentações ocorreram à madrugada inteira. Tive oportunidade de presenciar o show e a platéia era composta, majoritariamente, por pessoas que estavam presentes no evento. As apresentações foram abertas ao público em geral gratuitamente, e na época era sintomática a escassez de um público que não se limitasse aos mais “chegados”, ou seja, aos seus pares. Em relação a qualidade das apresentações, como as falhas com o som em shows de rap, aliada a uma produção escassa de CDs, além do incomodo tratamento dado aos artistas locais, sempre convidados sem cachê (não havia um retorno financeiro para investimentos em equipamentos, por exemplo), eram preocupações que, para muitos militantes, tornavam o rap pouco conhecido e atrativo ao público em geral. Mesmo tendo um número significativo de apresentações durante o show, somente um grupo de rap feminino subiu ao palco, e se posicionou em desacordo com a escassez de mulheres representando grupos de outras cidades. Houve por parte da platéia, composto por uma minoria feminina, apoio ao discurso das rappers.

Para as mulheres da Rede Aiyê, o III Encontro Baiano de Hip-Hop foi um momento oportuno para o empoderamento delas nas suas futuras ações que dessem continuidade a essa rede de articulações e de formação, como veremos a seguir, com a descrição de um evento em que a temática do gênero foi o seu fio condutor.

3.3.2. 2005: III° Encontro Interestadual de Gênero e Hip Hop em Lauro de Freitas

A realização do *III Encontro Interestadual de Gênero e Hip-Hop* é resultado das experiências coletivas anteriores e do fortalecimento das mulheres dentro do movimento hip hop baiano. O evento realizado no município de Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador, revela que as articulações entre as duas cidades, como ocorreu no III Encontro Baiano de Hip-Hop em Vitória da Conquista, favoreceu a organização do evento. O encontro é uma forma de afirmação das mulheres no hip hop, já que são elas que assumem toda a responsabilidade do evento. É um militante da Rede Aiyê, do sexo masculino, quem reconhece a importância do encontro:

Então, as mulheres organizaram ano passado, o terceiro encontro de gênero e hip hop que eu chamo de 'encontro de mulheres do hip hop'. E as mulheres organizaram tudo, fizeram projetos, conseguiram os apoios necessários, as oficinas, a maioria das mulheres que davam as oficinas, as mesas das discussões elas geralmente que definiam quem era e normalmente eram mulheres que estavam na mesa pra discutir sobre a questão de mulheres, mulheres estavam filmando, os shows só tiveram grupos de rap feminino da Bahia, Salvador (Jorge Hilton; 2006)

A fala de Jorge Hilton sinaliza para uma formação continuada que envolvia diversas frentes de atuação, como a organização do evento, elaborando projetos e captando os recursos necessários para sua realização. Havia por parte dos militantes da Rede Aiyê um incentivo para que as mulheres fossem protagonistas das atividades, priorizando a presença feminina nas mesas de debate e, na programação do show composta somente com grupos de rap formados por elas. Era perceptível que a representação feminina em alguns dos quatro elementos do hip hop era quase nula. Isso ocorria, por exemplo, na ausência quase completa de mulheres como DJs, o que ocasionou no III Encontro de Gênero uma oficina de DJ

oferecida por um homem, destacado DJ na Rede Aiyê, e não por uma mulher. Em elementos como grafite, considerado como arriscado devido à perseguição policial, algumas mulheres começavam a destacar-se, mas ainda em números menores que os homens.

No III Encontro de Gênero, a promissora Eliciana, que havia participado do III Encontro Baiano, era uma das organizadoras, e seu depoimento revela a importância da sua participação nesse momento, assumindo o seu “lugar” de militante na Rede Aiyê Hip-Hop:

Eu acho que o Encontro de Mulheres em Lauro de Freitas foi um pontapé pra eu entender que eu tinha um lugar na Rede atuar como militante enquanto mulher poder fazer alguma coisa no hip hop, especificamente na Rede Aiyê, a partir daí eu comecei a minha historinha de militante do hip hop (Eliciana, 2006).

O III Encontro de Gênero e Hip-Hop, realizado na região metropolitana, no município de Lauro de Freitas, durante no mês de março de 2005, contou com a presença da pesquisadora que faz a seguinte descrição a seguir do evento:

Durante um fim de semana, em março de 2005, aconteceu o III Encontro Interestadual do Gênero Hip Hop em Lauro de Freitas. O encontro tinha como objetivo refletir sobre a importância da mulher no hip hop como vetor de transformação social. Participaram delegações femininas de Salvador, Lauro de Freitas e Vitória da Conquista. O encontro era só de mulheres e os homens foram proibidos de entrar no Ginásio durante as discussões. A partir das vinte horas começou o show, somente com bandas femininas, eram elas: Chenzira (Lauro de Freitas), GNA (Vitória da Conquista), Hera Negra, África Mina, Impacto Feminino, Neuróticas, Kentaks e MDL de Salvador. O show aconteceu na área externa do Ginásio e atraiu um bom público, composto por mulheres e homens de igualdade, coisa rara, pois os homens sempre estão em maior número (LIMA, 2006).

As discussões ficarem restritas somente as mulheres aponta para uma necessidade de afirmação e empoderamento feminino, delimitando espaços de atuação entre os gêneros. Duas observações cabem nesse momento: a primeira diz respeito à quantidade significativa dos grupos de rap feminino que se apresentaram no III Encontro de Gênero e Hip-Hop, no ano de 2005. A situação dos grupos de rap composto só por mulheres é mais instável do que os grupos de rap masculinos. A outra é sobre o público, que apresentava uma quantidade de mulheres equivalente a dos homens. Essas duas questões atestam que dentro do movimento

hip hop baiano na época, destaque para a Rede Aiyê Hip Hop, a participação e a articulação das mulheres são perceptíveis.

O registro em vídeo produzido pelas organizadoras do *III Encontro Interestadual de Gênero e Hip-Hop*⁷¹, através de depoimentos, ressalta a pertinência do evento, a exemplo do concedido pelo DJ Leandro, destacando sua importância devido ao crescente número de mulheres envolvidas com o hip-hop:

O encontro é extremamente necessário, principalmente para as meninas que estão chegando agora, a gente está vendo que tá tendo uma ascensão de várias meninas dentro do hip hop. Então é fundamental pra que as meninas estejam realmente conhecendo o que é a essência do hip hop, o que realmente o hip hop é e estejam se aprofundando e vendo qual o elemento que elas se identificam melhor dentro do hip hop.

O encontro foi decisivo para a consolidação de uma das demandas compartilhada coletivamente pelos membros da Rede Aiyê: “*O Núcleo de Mulheres*”.

3.3.3. 2004: “Hip-Hop pelas Cotas: uma reação afirmativa” apoio da UFBA

O evento *Cotas para Estudantes Negros na Universidade Federal da Bahia*, realizado no ano de 2004, contou com a participação de artistas e militantes do hip hop de Salvador e Lauro de Freitas e ocorreu no Salão Nobre da Reitoria. As participações intercalavam entre falas de convidados, performances e apresentações de artistas representando os quatro elementos do hip hop. A iniciativa do projeto partiu da Universidade Federal da Bahia – UFBA, que estabeleceu o contato inicial com integrantes da banda Simples Rap’Ortagem, que de acordo com Jorge Hilton: “*A gente procurou envolver a Rede Aiyê Hip Hop. Nós organizamos o evento e inclusive pensando numa contribuição pelo trabalho dos artistas envolvidos com a Rede. Grafiteiros receberam uma ajuda de custo, a galera enfim que estava ali. Quem não recebeu ajuda de custo, a gente tentou dar um certificado de participação*” (2008). A iniciativa de uma das lideranças da Rede Aiyê, Jorge Hilton, de envolver representantes do segmento nas atividades programadas e, recompensá-los com ajuda de custo

⁷¹ https://www.youtube.com/results?search_query=III+Encontro+Interestadual+de+G%C3%AAnero+e+Hip-Hop e acessado em março de 2008.

ou um certificado de participação, sinaliza um compromisso da instituição federal e dos organizadores do evento *Hip-Hop pelas Cotas*, com o reconhecimento do profissionalismo dos militantes convidados. É importante destacar que o convite proferido pela instituição acadêmica a um militante da Rede Aiyê, para a organização de um debate sobre as cotas nas universidades públicas, é um reconhecimento social que legitima a ação deste segmento como interlocutor entre instituições e a sociedade civil.

A presença maciça de jovens negros oriundos das periferias da capital e região metropolitana de Salvador, ocupando o Salão Nobre da Reitoria para a realização de um evento organizado por militantes de um segmento do movimento hip-hop local, foi elogiado pelos organizadores e palestrantes no transcorrer das apresentações. Dentre os que se pronunciaram encontravam-se professores universitários, como Nelson Macca⁷², respectivamente da Universidade Federal da Bahia e da Universidade Católica; representantes do Movimento Negro Unificado; e um representante da Fundação Palmares⁷³.

O depoimento da vocalista Paula Azeviche, da banda Simples Rap'Ortagem, ressalta o perfil do evento: “*Para discutir questões do racismo, cotas, ações afirmativas e hip hop*”⁷⁴. Durante o evento houve apresentações de duas MCs, Simone e Jamile, que realizaram um *free style* (rima improvisada); apresentações individuais de rappers, como Robson Poeta; de dançarinos de break, do grupo *Independentes de Rua*, coordenado pelo b.boy Ananias e um DJ, acompanhado por sua filha; e o lançamento da música *Quadro Negro*⁷⁵, apresentada pela Simples Rap'Ortagem. Dentro do Salão Nobre da Reitoria estavam penduradas grandes telas grafitadas com enunciados sobre a temática do evento de autoria dos grafiteiros Lee 27 e Marcos Costa, e na parte externa do prédio os grafiteiros realizavam novos desenhos como parte da programação. Durante o evento foi distribuído um zine dedicado à temática feminina, que inclui uma letra de rap, de autoria da militante Jamile, rapper convidada a cantar, integrante da *Posse Família de Pernambués*. Sobre esse material impresso, a pesquisadora destaca:

⁷²Nelson Macca é poeta e leciona no curso de Letras da Universidade Católica de Salvador. Na cena soteropolitana vêm atuando através de um coletivo intitulado Blackitude, criado no ano de 1999, com intuito de agregar artistas que atuam através das linguagens artísticas do hip hop abordando questões e expressões da negritude local e mundial.

⁷³ A Fundação Palmares está vinculada ao Ministério da Cultura e foi a primeira instituição pública, fundada no dia 22 de agosto de 1988, com o intuito de promoção e preservação da arte e da cultura afro-brasileira.

⁷⁴ Depoimento dado pela vocalista Paula Azeviche, do grupo de rap Simples Rap'Ortagem, num vídeo produzido pelo grupo exibido no Jornal da Cultura “*Outro Olhar*”, no mês de 10 de outubro, que retrata a realização do Projeto Quadro Negro. O quadro “*Outro Olhar*” é o espaço das produções audiovisuais da sociedade no jornalismo da TV Brasil. Com cerca de três minutos, o quadro vai ao ar no telejornal *Repórter Brasil*, às 21 horas.

⁷⁵ A letra da música é de autoria do vocalista Jorge Hilton. Letra no anexo da dissertação.

Um fanzine distribuído por uma posse de Salvador, número 4, de julho de 2004, fez uma edição especial sobre a atuação das mulheres no hip hop baiano, na sessão Liberdade de expressão, uma rapper da Posse Família de Pernambués narra sobre o dilema que a mulher no hip hop enfrenta: “ai mulher para você eu vim dar um toque\ bermudão não é preciso pra entrar no hip hop\ imagem idiota que criaram para nós\ ou saião, tênis all star para ouvirem a nossa voz” (LIMA, 2006, p. 125)

No ano de realização do evento, *Hip-Hop Pelas Cotas*, algumas posses conseguiam manter uma atuação mais consistente nos bairros, ocorrendo um decréscimo ao longo dos próximos quatro anos que abrangem essa pesquisa. A Posse Família de Pernambués manteve-se na ativa até o término da pesquisa de campo.

3.3.4. Projeto Quadro Negro

Dois eventos posteriores intitulados *Projeto Quadro Negro* e a *Temporada Quadro Negro* serão elucidativos das atividades realizadas por artistas e militantes da Rede Aiyê, com perfil artístico e social em parcerias com duas instituições públicas, a *Universidade Federal da Bahia\UFBA* e a *Fundação Gregório de Mattos*. Serão vitrines para exemplificar intervenções organizadas e descentralizadas de militantes da Rede Aiyê, ocupando diferentes espaços da cidade, ao longo de 2005.

O Projeto “*Quadro Negro*” é um desdobramento do evento “*Hip-Hop pelas Cotas nas Universidades*”, ambos realizados em parceria com a Universidade Federal da Bahia, através do Programa da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA. As atividades do projeto ocorreram em escolas públicas de Salvador no ano de 2005, abordando e debatendo em sala de aula, de ensino fundamental e médio, questões relativas às dificuldades históricas da população negra no Brasil.

Questões estas, relacionadas à inserção do negro (a) no mercado de trabalho em universidades, especialmente, nas públicas. Os militantes da Rede Aiyê conversavam também sobre auto-estima, em decorrência de um padrão estético de beleza baseada nos fenótipos europeus, a ausência quase completa de imagens que privilegiem a estética ameríndia e afro-

americana em veículos de comunicação, como a televisão e revistas de comportamento. Os militantes da Rede Aiyê, que mediavam à conversa, usavam seus casos pessoais para ilustrar momentos que sofreram as conseqüências do racismo na própria pele, como: “minha mãe nunca deixava meu cabelo solto, estica tanto na hora que ia prendê-lo, que doía minha cabeça”; “comecei a usar máquina no ponto zero para deixar a cabeça lisa, pra esconder meu cabelo crespo”; “na escola riam de mim dizendo que o boi tinha pisado no meu nariz”. A reação da platéia com risadas e perguntas estimulava o depoimento de casos vivenciados pelos estudantes na sua vida diária. Sobre os padrões estéticos dominantes, uma estudante se pronunciou: “*É por isso que muitas meninas negras alisam o cabelo para parecer mais com a estética do padrão estabelecido*”.

Outro estímulo era justamente comparar o racismo sofrido com a situação atual, ou seja, os militantes apontavam trajetórias que potencializavam suas qualidades e habilidades, estéticas e intelectuais, alguns aproveitando o ensino para contarem sobre suas experiências como estudantes universitários. Contrapunham à falta de capacidade dos negros aos mecanismos de manutenção do racismo institucional e discriminação vivenciada pelos negros no país⁷⁶. O pesquisador participou de um desses encontros, na *Escola Estadual Alberto Valença*, no bairro São Gonçalo do Retiro. Abaixo a descrição das atividades realizadas.

3.3.5 Um Dia na Escola: Descrição de uma oficina de hip-hop.

As atividades foram realizadas em dois turnos. Durante período da manhã ocorreu uma palestra com a temática “*racismo e hip-hop*”.

MANHÃ

O palestrante acentuou a questão da estética ‘padrão’ que não valoriza o negro, não faz com que ele se veja como uma pessoa bonita, pois, sempre ouvimos dizer que: o “negro é

⁷⁶ O público desta atividade são estudantes, meninos e meninas entre 6-17 anos. No turno da manhã os alunos participaram da palestra do militante da Rede Aiyê, Jorge Hilton, sobre a questão racial, os padrões estéticos de beleza na sociedade brasileira, circunscrita à imagem do branco de olhos azuis em contraposição às formas estéticas dos negros.

feito, que o cabelo do negro é feio, é duro, é ruim, e que bonito é ter o cabelo liso, é ter olhos azuis”. Considerando suas auto-definições enquanto negros (as) “reprodutores” dessa ideologia do padrão estético estabelecido. Muitos se reportaram à época em que, além de alisarem o cabelo, tinham preconceito contra a religião do candomblé, situação que se modificou ao perceberem o quanto essa visão negativa reforçava a discriminação contra a cultura afro-brasileira. O tema da religião, em específico o candomblé, é abordado provocando reflexões nos estudantes, se realmente o candomblé é uma religião “*demoníaca*”, “*que tem pacto com o diabo e trabalha para o mal*”, citando comentários com traços de intolerância religiosa. Em seguida o palestrante provocou a participação da platéia ao questionar se os presentes, ou mesmo, seus parentes, freqüentavam alguma religião de matriz africana, como o candomblé. Houve uma manifestação tímida por parte de poucos estudantes afirmarem freqüentar tais espaços, ou mesmo ter parentes que o façam.

Outro mote provocativo consistia em ouvir dos estudantes depoimentos que porventura ilustrassem situações pessoais de discriminação racial ou conhecerem casos semelhantes. As palestras sobre ações afirmativas não se restringiam ao debate sobre determinados mecanismos de opressão, decorrente do racismo institucional, mas discorriam sobre diversas formas de discriminação, que iam além do universo étnico-racial, atingindo outros segmentos sociais, chamados de minorias, com suas pautas de reivindicações. Houve depoimentos sobre essa última questão, alguns estudantes relataram episódios de racismo.

Os militantes da Rede Aiyê que se ocupavam desse primeiro momento, ainda reafirmavam a importância da presença de negros (as) e indígenas ocupando espaços acadêmicos, especialmente as universidades públicas. Os depoimentos dos militantes eram de incentivo ao jovem negro (a) ingressar nas universidades, afirmando que: “*mesmo depois de ter entrado na Universidade ainda sofro discriminação, pois, não está escrito na minha testa que sou Universitário, mas, não tenho problemas de racismo dentro da Universidade*” (Jorge Hilton; 2006). O depoimento de Jorge sobre sua trajetória acadêmica no curso de Ciências Sociais, numa universidade federal, era reforçado pela fala de outros militantes que ingressaram em cursos nas áreas de dança, artes plásticas, pedagogia, comunicação. Os militantes reafirmavam que nas áreas de conhecimento acadêmico como a medicina, a administração e o Direito, considerados cursos elitistas, a presença dos negros (as) e indígenas era ínfima, e que as ações afirmativas, como as cotas nas universidades públicas, almejavam alterar a realidade destas instituições. Os militantes da Rede Aiyê corroboravam que o ingresso nos espaços acadêmicos abria novas possibilidades nas suas vidas, incluindo uma

melhora financeira com maiores ganhos salarial. Perguntados se almejavam ingressar em alguma universidade pública e quais cursos pretendiam fazer, os estudantes mencionaram interesse, especialmente, por cursos nas áreas de medicina e direito.

No fim da palestra foram feitas algumas perguntas a platéia, tipo um “*teste de avaliação*” do que foi debatido e a cada resposta correta, o estudante era homenageado com um CD com a gravação da música *Quadro Negro*, que intitula o projeto.

TARDE

A oficina de break, entre outras realizadas no período da tarde, teve a participação de estudantes de diferente faixa etária, variando entre os seis e dezesseis anos, todos querendo aprender os passos da dança. O b.boy Ananias, iniciava a oficina priorizando algumas informações preliminares, como discorrer sobre as origens da dança break, estilos que foram se desenvolvendo, além de homenagear b.boys importantes na consolidação da dança de rua no mundo e no Brasil. Ananias mencionava os grupos de break e de rap que conhecia no bairro da escola, além de atividades desenvolvidas pela Rede Aiyê. Finalizava sua fala relacionando algumas características da dança de rua, com traços inerentes a toda uma cultura que envolvia o hip hop (a disputa e a competição, favoráveis à evolução do break), estimulando os jovens a dançarem sem preconceitos, explorando seus trejeitos e a individualidade rítmica do participante. A essa descontração inicial, mostrava através de exemplos como o b.boy e b.girl podiam aproveitar-se do break pra exibir uma atitude conhecida como “*tirar onda*”, ou seja, chegar exibindo-se da melhor maneira, de cabeça erguida, provocando seu rival na roda. O b.boy Ananias ao longo da oficina apresentou os principais passos e coreografias da dança break e durante os trinta minutos antes do encerramento ensaiou com os estudantes uma pequena apresentação que realizariam no final do evento. A oficina durou em média três horas e dividiu os estudantes em dois grupos, um com faixa etária entre seis e treze anos, e, outro, com idade a partir dos quatorze. Em torno de trinta estudantes permaneceram até o final da oficina. Os grupos eram compostos de estudantes de ambos os sexos, que aprenderam algumas habilidades do break de maneira divertida e descontraída com o b.boy, que demonstrava grande desenvoltura ao incrementar a dança de rua determinados estilos marciais, como o karatê e a capoeira. Além disso, ensaiou passos do balé clássico com a dança de rua e brincou com os jovens exibindo gestos femininos, conquistando risos da platéia que entendeu o recado “*no break você pode fazer o que quiser para interagir com o outro, com a roda. Isso não interfere na sua masculinidade*”,

discorreu o dançarino Ananias. Trabalhar com os gestos e deixar o corpo se expressar de maneira mais fluida leva tempo, ou nas palavras do próprio Ananias “*não vou fazer ninguém aprender a dançar break, o tempo é curto, dá pra aprender poucos passos, mas, incentiva*”.

Assim como o projeto *Hip-Hop pelas Cotas*, foram convidados alguns militantes da Rede Aiyê para ministrar oficinas e apresentações que encerravam o evento, como a roda de break, além de outros dois elementos, como a rima na composição do rap e desenhos de grafite nos muros da escola. A ausência do DJ se deu por conta do fato das oficinas serem oferecidas a adolescentes e isso por em risco a preservação da aparelhagem. As atividades realizadas durante o dia mostram que os militantes ministravam as oficinas, com perfil de arte-educadores, num primeiro momento, debatendo as temáticas citadas e, posteriormente, no turno da tarde desenvolviam mais atividades artísticas, lúdicas, através das linguagens do hip hop. O pesquisador escolheu a oficina de break, mas outras duas oficinas ocorreram no turno da tarde: a oficina de rap e a de grafite. Nas duas oficinas havia jovens, majoritariamente negros e mestiços, moradores do bairro onde estava situada a escola. Jorge ressalta a importância do projeto *Quadro Negro*:

O rap possibilita isso na sua parte social e profissional também. Falando da Simple Rap'Ortagem desde os mais diferentes espaços que a gente vem sendo convidado pra fazer shows, que é uma forma de estar intervindo, em mais diferentes bairros, até no projeto que a gente desenvolve, por exemplo, o Projeto Quadro Negro que a gente desenvolveu, começou em 2005. A desenvolver esse projeto, em parceria com a Universidade Federal da Bahia, foi um projeto de atuação em seis escolas públicas, em Águas Claras, Alberto Valença, fica próximo ao Cabula, Valéria, Engenho Velho de Brotas, São João do Cabrito, enfim, ao total foram seis escolas que desenvolvemos esse projeto. A gente produziu um vídeo, um DVD, está muito bacana. Esse ano a gente pretende dar continuidade ao projeto com uma condição melhor, de ampliar o projeto e tal. Então, isso possibilita dessa forma que a gente consiga atuar nesses espaços urbanos com uma forma bem legal, porque o hip hop tem isso de se identificar de forma imediata com a galera da classe popular, periferia (Jorge Hilton, 2006).

O projeto *Quadro Negro* durante o ano de sua realização percorreu seis escolas municipais de Salvador com uma proposta de aliar uma ação social, como cita o rapper acima, chamando-a de parte social, com a capacitação profissional dos artistas e militantes da Rede Aiyê. As instituições públicas, mencionadas pelo rapper, estão localizadas em bairros populares da capital, com práticas pedagógicas com baixa expressividade nos altos índices de

evasão escolar e reprovação. A metodologia adotada pelos militantes da Rede Aiyê de interlocutores de demandas sociais aliadas à apropriação de linguagens universais, os elementos da cultura hip-hop, como proposta de intervenção política em diferentes espaços da cidade, no caso, aqui mencionado, em escolas com projetos pedagógicos, considerados tradicionais.

Outra questão sinalizada pelo rapper relaciona-se à preocupação da Rede Aiyê em “oferecer” atividades com qualidade satisfatória. Segundo ele, não é interessante, nem para a banda, nem para os jovens das classes populares, fazer de qualquer jeito, sem o mínimo de condições, do tipo “*fazer por fazer*”. Ele argumenta:

Projeto Quadro Negro foi um projeto que a gente idealizou, mas, a gente correu atrás de recursos pra isso, porque é um projeto mesmo, então, a gente quis fazer com uma estrutura bacana, porque sem condições de ter uma estrutura bacana você está prejudicando o seu trabalho e não está retribuindo da forma que se deve, eu acho que a galera de periferia, de classe popular merece qualidade, merece qualidade, fazer qualquer coisa. Fazer por fazer as vezes a gente prefere nem fazer.(Jorge Hilton, 2006).

Essa preocupação recorrente nas falas de Jorge Hilton sinaliza uma necessidade dos militantes e artistas da Rede Aiyê, justificar suas intervenções no espaço urbano com profissionalismo, isto é, primando pela qualidade da estrutura dos eventos, sejam em projetos sociais e/ou espetáculos artísticos, dependendo de recursos capitados através de projetos aprovados. Havia por parte das lideranças da Rede Aiyê uma postura e um discurso comum de primar pela qualidade e profissionalismo dentro do hip hop, negando convites sem a remuneração do cachê ou condições estruturais satisfatórias. Tal assertiva era justificada pelas situações de constrangimento e desagrado de militantes e artistas do hip hop, como da parte do público que não merecia uma “coisa” de qualidade inferior. Durante a realização do projeto *Quadro Negro*, tive oportunidade de presenciar um automóvel, uma Kombi, fazia o transporte de ida e volta dos militantes e de todo material utilizado nas oficinas e apresentações, esse item era mencionado como uma facilidade na organização e produção de um evento.

As intervenções em instituições públicas de ensino propostas pelo *Projeto Quadro Negro* abrangeram também uma temporada de espetáculos musicais, incluindo a intervenção

de outros artistas, como poetas, grafiteiros, rodas de break, atores, no Teatro Gregório de Mattos, localizado nas proximidades do Centro Histórico da cidade de Salvador. Nesse momento, a intenção é apresentar a *Temporada Quadro Negro* enquanto intervenção com perfil artístico, com grande expectativa dos organizadores da Rede Aiyê, relativa à produção, de proporcionar ao público uma estrutura satisfatória e o profissionalismo da banda Simples Rap'Ortagem, principal atração da noite.

O projeto seguinte vai referir-se novamente a esta fase de financiamentos e parcerias para a produção das atividades propostas pela Rede Aiyê.

3.3.6 Temporada Quadro Negro

A fase a ser descrita nesse momento, é uma extensão do projeto ocorrido nas escolas, agora intitulada *Temporada Quadro Negro*, realizada no Teatro Gregório de Mattos, localizado na Praça Castro Alves, área que abrange o Centro Histórico da cidade de Salvador. A Temporada Quadro Negro ocorreu durante quatro domingos do mês outubro de 2005, protagonizada pela banda Simples Rap'Ortagem, que subia ao palco como atração principal, com participações de artistas convidados. No encerramento da temporada, compareceu ao evento um público que superou as expectativas dos organizadores, chegando a lotar as dependências do teatro, não comportando uma quantidade considerável de pessoas sem acesso ao espaço por falta de ingressos na bilheteria. A organização do evento, formada por integrantes da banda, militantes da Rede Aiyê e outros artistas, priorizou a produção do espetáculo, especialmente com a qualidade da mesa de som e dos instrumentos, e a forma de comunicação mais efetiva de divulgação ocorreu através de panfletos distribuídos pela cidade, elencando toda a programação do mês, e o famoso “boca a boca”, forma de divulgação informal, através da recomendação oral. Há um demo clipe do evento⁷⁷, produzido pelo grupo, com trechos das apresentações da banda durante todo o mês de outubro, com o áudio

⁷⁷ Endereço eletrônico do evento Temporada Quadro Negro <https://www.youtube.com/watch?v=dtZC86NZYpk> acessado no mês de maio de 2008.

da música Quadro Negro, que intitula o projeto, acompanhando as imagens. O vídeo contém trechos com apresentações de outros artistas - com destaque para as rodas de break e os grafiteiros realizando desenhos -, além de depoimentos de personalidades negras locais que participaram do evento. Um dos artistas que aparece no vídeo e na sua fala elogia o projeto é o ator Ângelo Flavio, referindo-se ao grupo da seguinte maneira: “A *banda Simples Rap’Ortagem* por estar trazendo pessoas da periferia e por estar mostrando que existe um caminho, sim, pra poder modificar, pra ser um cidadão de bem, basta você está articulado. Eu acho que a *banda Simples Rap’Ortagem* é uma banda de articulação. Parabéns”. O ator destaca o perfil articulador da banda, que conseguiu atrair um público da periferia para um espaço convencional como o Teatro Gregório de Mattos, localizado numa região central da cidade, semelhante ao evento *Hip-Hop Pelas Cotas*, na Reitoria da UFBA, condizente com a proposta do projeto em sua amplitude, de fomentar uma reflexão do público relativa às cotas nas universidades públicas.

A divulgação da música Quadro Negro, gravada em CD, favoreceu maior projeção da banda para além do cenário local, possibilitando contatos e articulações com pessoas de outros estados, como frisa o rapper Jorge Hilton: “A *gente já tem contato, certa projeção lá fora, o Quadro Negro já deu uma projeção bacana, muita gente conhece a banda*” (2006).

O rapper reconhece a projeção do projeto Temporada Quadro Negro, ao realizar eventos distribuídos pela cidade, especialmente com a produção e gravação da música que intitula a campanha pelas cotas nas universidades públicas no Estado da Bahia. Oportunamente, para a banda Simples Rap’Ortagem, o projeto favoreceu o estabelecimento de contatos além das fronteiras geográficas de Salvador, insinuando uma satisfação em relação aos objetivos do projeto. Por outro lado, o rapper também destaca as dificuldades encontradas para montar a estrutura necessária, para que, efetivamente, as apresentações acontecessem da maneira que a banda almejava:

A temporada Quadro Negro, que foi uma temporada em 2005, em outubro de 2005 onde aos domingos de outubro a gente fez shows convidando personalidades ligadas à questão negra, artística pra tocar junto com a gente: Peu Meurray, Dão, enfim, grupos de rap, Etnia, Senhor (...), Elemento X, Ângelo Flavio, Josélia Teles. Enfim, essa galera. A gente produziu o evento todo, correu atrás de grana, dos apoios necessários, conversou com o pessoal do Teatro Gregório de Mattos, a Fundação Gregório de Mattos que a gente tem articulação. Agora imagine o que é a gente está ai trampando desde cedo pra pensar no palco, na decoração do espaço e depois se arrumar pra tocar acabado, cansado pra caramba, mas, sabendo que o que a gente quer é criar condição pra que futuramente a gente não precise, a gente tenha uma equipe pra trabalhar, uma produtora que dê essa condição pra banda. Mas, por

enquanto a gente tem que fazer isso, aquele ditado: “se quer alguma coisa bem feita, faça você mesmo”. (Jorge Hilton; 2006)

O desabafo do rapper sinaliza uma exaustão que compreende a demanda de atividades na produção de um evento como a *Temporada Quadro Negro*. A produção para cada apresentação incluía uma lista de convidados, a decoração do espaço, figurino, instrumentos musicais, e, finalmente, o momento de subir no palco. Tais atividades parecem exigir demais do artista, no caso a banda, que precisaria de uma equipe que prepare as condições técnicas na montagem de um espetáculo, uma produtora, como almeja o rapper. Jorge cita ainda a articulação estabelecida com a Fundação Gregório de Mattos⁷⁸, e da capacitação de recursos financeiros na realização da *Temporada Quadro Negro*, legitimando algumas lideranças da Rede Aiyê, como propositores capacitados, um reconhecimento profissional das produções ligadas ao hip-hop, no cenário local.

A fala de Jorge Hilton reflete uma realidade para a maioria dos grupos de rap na cidade de Salvador, diante das dificuldades constantemente enfrentadas, como conseguir montar uma estrutura mínima na montagem das apresentações, que exijam operadores de mesa de som, iluminação, entre outras condições técnicas, até receber o cachê acordado entre o contratante e o grupo de rap, que será apresentado no subitem a seguir, *Campanha do Cachê*, uma campanha a favor do reconhecimento profissional, com retorno financeiro.

3.3.7. Campanha: Cadê o Cachê?

Após uma década, desde a primeira reunião da Posse Orí, poucos grupos de rap ligados a Rede Aiyê tinham condições de produzir e gravar faixas para um CD, com no máximo cinco músicas, conhecida como *Demo*, que servem como um “*cartão de apresentação*”, um material independente, de divulgação dos seus trabalhos. Entre os grupos de rap nessa situação, até o ano de 2006, a Simples Rap’Ortagem, um dos pioneiros na cena local, almejavam lançar suas músicas, na plataforma do CD.

⁷⁸ A Fundação Gregório de Mattos (FMG), fundada no ano de 1986, é uma instituição cultural brasileira, mantida com recursos da Prefeitura de Salvador.

Em Salvador, o circuito do *hip hop* é alternativo, ou seja, os grupos de rap produzem seus CDs independentes, em pequenos estúdios e divulgam suas músicas nas festas e nos shows promovidos pelas *posses*, ou ainda, quando são contratados para tocar em algum evento. Os CDs são vendidos nos espaços das festas e nos shows e também *nas mãos* dos próprios integrantes do grupo. Para divulgarem as suas músicas utilizam as rádios comunitárias, inclusive, em Lauro de Freitas com programas como Esfera Hip Hop na Rádio Linha Verde FM, Impacto Hip Hop na OS FM e o Hip Hop na Veia na Alfa-FM. (LIMA, 2006, p. 62).

A produção de CDs independentes, sem vínculo com gravadoras, realizados em estúdios de pequeno porte, geralmente domésticos e de propriedade dos DJs, circulava em espaços alternativos de festas e shows. Através da divulgação realizada pelos próprios artistas, que aproveitavam para promover seus trabalhos em shows, geralmente promovidos pelas Posses, e as rádios comunitárias, divulgados nos bairros populares de Salvador e Região Metropolitana de Salvador.

Outra dificuldade apontada pelos entrevistados é a escassez de espaços para a realização de shows em lugares públicos administrados pela gestão municipal.

Você vê o espaço do Pelourinho, para ter acesso ao espaço do Pelourinho é muito difícil, não é fácil mesmo. Primeiro porque quem dirige essas praças não se identifica muito com o estilo de música que a gente faz, não somente o estilo de musica, a cultura em geral e ai é outra historia e normalmente você tem que ter muito QI (quem indicou) e normalmente a gente não tem esse QI com essas pessoas que não estão nem ai pra gente (Jorge Hilton, 2006).

A fala de Jorge é elucidativa referente ao poder de alcance das articulações dependendo da gestão dos administradores dos espaços públicos do município de Salvador. As relações popularmente conhecidas por ter ou não *QI*, ou seja, “quem indicou”, como determinantes para acessar alguns espaços da cidade, sempre se configurou como um dos obstáculos enfrentados, em franca desvantagem para o estilo de música rap, na cena musical soteropolitana. Até o ano de 2006, ocorria uma crítica acirrada por parte dos militantes da

Rede Aiyê em relação ao domínio dos espaços, sejam eles midiáticos e de shows, pelo estilo *Axé Music*⁷⁹, incluindo o pagode, produzidos em Salvador.

Isso eu acho que é uma característica de todos os grupos que estão nessa condição de estarem iniciando, desenvolvendo os trabalhos. Aí vão dizer mais: a *Simples Rap'Ortagem* não tem doze anos, não vai fazer doze anos esse ano de 2006? Pra você vê como é difícil trabalhar com um tipo de cultura como o hip hop dentro dessa cidade, que é dominada, considerada provinciana, dominada pelos interesses políticos, seus jogos, enfim... Tudo o que a gente já sabe. Então, é uma característica muito forte, a *Simples Rap'Ortagem* por exemplo, por si só ela é como se fosse uma produtora, porque a gente quando precisa fazer um evento com a nossa cara, a gente tem que fazer projetos, a gente tem que conceber o evento, a gente tem... A gente faz tudo (Jorge Hilton; 2006)

A fala do rapper indica dificuldades encontradas pelos artistas ligados à cultura hip hop na cidade de Salvador. A conjuntura política muitas vezes desfavorece determinados segmentos artísticos, ao privilegiar outros como a *Axé Music*. O produtor Wesley Rangel⁸⁰, de grande notoriedade na cena musical baiana, conhecido por produzir e gravar diversos artistas e grupos musicais ligados ao que se convencionou intitular de *Axé music*, não demonstrou interesse comercial de investir no rap através da WR, produtora de sua propriedade. Aliado a tal desinteresse de investimento comercial no estilo rap, as políticas públicas com recursos destinados a área cultural na cidade também não favorecia articulações em prol da cena hip hop. Talvez pelo perfil dos artistas do hip hop, negros e das periferias, e/ou pelo conteúdo das suas letras, com críticas ao atual modelo de gestão política que dominava Salvador até o período da realização desta pesquisa.

Alguns artistas da Rede Aiyê expressavam através da postura de recusa a tocar em lugares sem o mínimo de estrutura, deixando muitas vezes de aceitar o convite. Geralmente os convites para eventos artísticos programados vinham de bairros periféricos, com poucos recursos e, conseqüentemente, condições precárias para a montagem de um espetáculo musical, especialmente, acompanhados por uma banda, com a necessidade de aparelhagem de som para os instrumentos musicais.

⁷⁹ O termo *Axé music* foi dado pela imprensa baiana, para designar um gênero musical na década de 1980, que durante as manifestações artísticas e culturais do carnaval de Salvador, misturava ritmos afro-brasileiros ao outros como o frevo pernambucano, o merengue, reggae, forró e também latinos. Com o impulso da mídia determinados artistas desse segmento da música baiana tomou projeções nacionais e fortaleceu-se como potencial mercadológico. A predominância mercadológica do gênero, especialmente durante a festa de carnaval realizado na capital gera conflitos entre diferentes áreas da cultura e arte realizadas no Estado da Bahia.

⁸⁰ O produtor musical e cultural Wesley Rangel, proprietário da WR Estúdios, participou ativamente do mercado fonográfico baiano, produzindo e colaborando para o lançamento nacional e internacional de diversos artistas locais.

A gente vê, tem vezes de chegar em som de grupos de rap, por exemplo, e poxa (...) tem que chegar com jeito e conversar com os caras depois, porque é uma galera que não tem muita condição e tem muita boa vontade de fazer aquela coisa, mas, termina atirando no próprio pé, sem querer, sem querer mesmo. Porque ai aluga um som, quando vai ver o som está com um cabo que está com problemas, ai dá interferência na hora do grupo de rap tocar, entendeu? Esse tipo de coisa que a gente tem que superar, dentro do hip hop, dentro do rap, não só no rap, mas, como no break, no grafite, no DJ. Tem que ter material bom pros DJs, os caras tem que ter acesso aos discos, pesquisar, o que há de mais sofisticado. Agora é fogo, porque a gente bate sempre na mesma questão, o rap não sustenta ninguém ainda, o rap não paga as minhas contas, o hip hop não paga as minhas contas, muito pelo contrario eu dou muito de mim pelo hip hop, mas, eu faço o que gosto e isso nunca foi barreira, muito pelo contrario. (Jorge Hilton, 2016)

Jorge aponta para a necessidade de investimento, seja na locação de equipamentos, ilustrado na citação acima, pelo cabo do som que na hora do show não funciona corretamente, ou mesmo na própria carreira profissional, sem dedicação integral ao fazer artístico, sem as condições satisfatórias de recursos financeiros para acesso a produtos e conhecimentos, muitas vezes, ocorrendo os artistas usarem recursos próprios para investirem em atividades ligadas ao hip hop.

Outra reclamação diz respeito à desvalorização na cena musical em relação às apresentações de grupos de rap em eventos realizados em nível local. O rapper ressalta a necessidade de criar uma campanha intitulada “*Cadê o Cachê*”, pois são vistos como amadores e isso gera falta de pagamento e de estrutura para consolidar o lado profissional dos artistas, já que alguns deles buscam a profissionalização e estão na “*estrada*” há mais de dez anos.

A própria campanha “*Cadê o cachê*”, que surgiu em 2006. Uma iniciativa da banda Simples Rap’Ortagem, inicialmente do hip hop, mas depois se expandiu... e nacionalmente, em vários outros estados. Mas é uma bandeira que a gente acha importantíssima, da profissionalização, do contrato. (Jorge Hilton, 2006)

Essas dificuldades são enfrentadas por todos os artistas ligados à cultura hip hop, com desafios ainda maiores, envolvendo os grupos femininos. Simone informa que em 2006, enfrentava obstáculos para manter um trabalho musical coletivo, destaca ainda, a situação de falta de espaços para apresentações:

Eu estou fazendo carreira solo, não é um desejo meu de cantar só, porque sempre alguém do lado só faz esquentar a parada. e ai eu estou ainda querendo ver esses espaços também. Porque é outra questão muito seria, porque ainda rola essa coisa dos espaços serem limitados para as mulheres dentro do hip hop [...] As mulheres precisam se profissionalizar, mas, eu acho que a gente ganha essa profissionalização a partir do momento que esses espaços estejam abertos. Tem esses empecilhos, mas, eles não fazem desanimar, ou então, destruir nossos sonhos, só faz mesmo criar forças pra gente (Simone; 2006)

Até o momento dos depoimentos acima, de Jorge e Simone, o tom é de não desanimar perante as dificuldades enfrentadas. Talvez, esse ânimo decorra de uma série de medidas que serão tomadas pelos militantes da Rede Aiyê a partir do ano de 2006 com o intuito de promover as ações tanto de perfil social como artística do segmento. Abaixo, será descrita essa fase da Rede Aiyê.

3.4. Reconfiguração da Rede Aiyê: 2006-2008

O tempo cronológico dessa pesquisa abrange dois períodos. O primeiro deles inicia-se no ano de 2004 e, seu término, ocorre com a realização das entrevistas nos meses de março, abril e maio de 2006. Nenhuma das entrevistas ocorreu no Passeio Público, em decorrência da menor frequência das reuniões. Os depoimentos dos entrevistados em relação às reuniões e aos *Núcleos de Mulheres e de Grafite* remetem-se ao ano anterior. Nas reuniões semanais no Passeio Público, no ano de 2005, era perceptível a presença de dois grupos constituídos devidos as suas demandas específicas, que com o passar do tempo passam a ser denominados

internamente, pelos militantes da Rede Aiyê, de *Núcleo de Mulheres e Núcleo de Grafiteiros*. Adiante iremos voltar a descrever a importância desses dois grupos na nova configuração da Rede Aiyê.

O segundo período é referente aos meses de outubro e novembro de 2008 e as entrevistas foram realizadas com sete pessoas, entre elas, a única que não estava mais diretamente vinculada a Rede Aiyê, era Mara, mas que participa das atividades do *Núcleo de Mulheres* e da Posse PCE – Posse Conscientização e Expressão, do município de Lauro de Freitas.

O surgimento pioneiro dos Núcleos de Mulheres e de Grafite aponta para o prenúncio da nova configuração da Rede Aiyê, a partir do ano de dois mil e seis. Por enquanto iremos salientar algumas características formadoras desses dois núcleos, para posteriormente, adentrarmos no organograma desenvolvido pela Rede Aiyê, que inclui mais dois núcleos em sua concepção.

3.4.1. Núcleo de Mulheres

O surgimento do Núcleo de Mulheres ocorre em consequência da organização feminina e das atividades internas desenvolvidas por elas - com destaque para o 3º. *Encontro Interestadual de Gênero e Hip Hop* no município de Lauro de Freitas no ano de 2005 -, e indicam o reconhecimento dos militantes na atuação feminina e sua legitimidade no interior da Rede Aiyê Hip Hop.

O Núcleo de Mulheres dá um diferencial muito grande dentro do hip hop, mulheres se articulando, fazendo projetos, desenvolvendo eventos, pensando na questão de gênero, com propriedade e com a qualidade que a gente acha que tem que ter, se impondo dentro do hip hop, sabe? É que muitos ainda são machistas dentro do hip hop, tem um pensamento e uma cultura ainda machista e o fato de ter essa característica dentro da Rede tem uma importância da zorra (Jorge Hilton; 2006).

O rapper destaca a importância da participação feminina dentro do hip-hop, um meio constituído em sua maioria por homens, que reproduz valores da sociedade machista, excluindo muitas vezes as mulheres de uma participação efetiva dentro da cultura de rua. De acordo com o depoimento acima, uma característica inerente a Rede Aiyê seria o empoderamento feminino, na busca de um equilíbrio de gênero entre as atividades desenvolvidas pelo segmento do hip-hop local. Mara reforça a organização do núcleo de mulheres: “*Eram reuniões específicas do núcleo de mulheres, só as mulheres e homem só chega depois pra lavar o prato do almoço. Não era tão radical assim não*” [diz rindo] (2008). O tom de brincadeira ao mencionar que “*homem só chega depois pra lavar prato depois do almoço*” tem o sentido de inverter uma situação corriqueira na sociedade machista onde um dos lugares destinados às mulheres é justamente dentro de casa, servindo os homens.

3.4.2. Núcleo de Grafite

Em relação ao segundo núcleo, os encontros freqüentes dos grafiteiros no Passeio Público, antes das reuniões da Rede Aiyê, para discutir questões internas do *Projeto Salvador Grafita*⁸¹ promovido pela Prefeitura Municipal de Salvador. Tal articulação apontava certo grau de organização e de demandas decorrente de suas atividades junto à Administração Municipal: “*Eles estavam sempre do lado deles, conversando as coisas deles, a gente começou a chamar de núcleo de grafite*” (Eliciana; 2008). O grafiteiro Lee 27, fala sobre sua

⁸¹ O Projeto Salvador Grafita surge como Política Pública para a Juventude do governo municipal, na gestão do então prefeito João Henrique, criado em janeiro do ano de 2005. Representantes da Rede Aiyê Hip Hop, como Jorge Hilton e Lee 27, participaram do primeiro encontro com o secretário Gilmar Santiago, da Secretária Municipal da Reparação, e representantes de outras secretárias e exigiram a garantia de salário, transporte, alimentação e cursos para os grafiteiros envolvidos no projeto. O primeiro evento realizado pelo Projeto Salvador Grafita foi a Mostra de Grafite Viva Salvador, que ocorreu no Estádio da Fonte Nova, no mês de março de 2005, e contou com os quatro elementos artísticos do hip hop, com destaque para a extensão do muro do estádio que foi pintado por diversos grafiteiros.

liderança nas reuniões entre grafiteiros que participam do *Projeto Salvador Grafita* nas reuniões do Passeio Público:

Era tudo natural, bem natural. Surgiam reuniões que alguém tinha que tomar a frente de alguma forma e acabava que eu tomava conta, mas não que eu era o líder de um movimento ou daquilo outro. Mas eu sempre tive esse caráter de vestir a camisa de uma coisa que eu amo. O grafite pra mim é uma paixão, o grafite pra mim não é grafitar por grafitar (Lee 27, 2008).

A liderança de Lee 27 nas reuniões do Núcleo de Grafite ocorre também em decorrência do reconhecimento dos seus pares, devido a sua trajetória como grafiteiro nas ruas de Salvador. Lee é um dos pioneiros a desenhar nos muros espalhando pela cidade figuras com forte simbologia dos elementos das religiões de matriz africana, como o candomblé. Somado tais traços característicos, como bem menciona o grafiteiro acima, sua atuação destaca-se pelo engajamento que assumi ao relacionar seus desenhos com uma mensagem de afirmação étnica e de cunho politizado.

A nova configuração da Rede Aiyê Hip, pertinente às demandas específicas desses dois grupos, estimula o surgimento de uma nova concepção de atuação entre alguns militantes:

A gente começou a desenhar esse sistema com as novas configurações que vieram surgindo, como por exemplo, surgiu o Núcleo de Grafite como uma necessidade dos grafiteiros, eles fizeram um projeto recente com a prefeitura, o Salvador Grafita. E aí muita gente queria participar, muitas conversas com os grafiteiros, vários problemas, problemas com a polícia que vivia e ainda persegue muito a galera e os grafiteiros passaram a se reunir, eles se encontram mais cedo que a gente no Passeio Público onde acontecem as reuniões da Rede e discutem as questões internas. Então, a partir da necessidade dos grafiteiros se criou o Núcleo de Grafiteiros. Assim se deu com as mulheres que já algum tempo antes da minha participação essas mulheres da Rede já vinham se encontrando e discutindo o espaço da mulher no hip hop, discutindo questões de gênero. Esse último encontro que a gente teve que eu participei efetivamente surgiu o Núcleo de Mulheres que organizou esse encontro e que começou a pensar nos problemas que essa organização de mulheres já teve e o que a gente quer de agora em diante. E foi uma necessidade das mulheres de se organizar e dizer o que elas querem, que fundou o Núcleo de Mulheres (Eliciana; 2006)

A fala de Eliciana é esclarecedora em relação à configuração da Rede Aiyê Hip-Hop naquele momento. A consistência destes dois núcleos com demandas internas próprias gera uma maior atenção em relação a necessidades que foram surgindo entre os militantes da Rede Aiyê. O *Projeto Salvador Grafita* citado por Eliciana, certamente exigiu uma organização interna entre os grafiteiros, que necessitavam de critérios de escolha sobre quais estariam capacitados a participar desse projeto, que incluía remuneração e espaços na cidade, escolhidos previamente, para a realização dos grafites. De acordo com os militantes da Rede Aiyê era necessário criar uma estrutura capaz de fomentar as demandas inerentes ao segmento, com maior autonomia e capacidade de angariar recursos para o desenvolvimento de projetos. O organograma sistêmico da Rede Aiyê projetava ainda dois novos núcleos: Comunicação e Produção!

De acordo com Jorge, a preocupação em criar uma “estrutura” para a Rede Aiyê, incluindo o núcleo de comunicação, era uma demanda desde quando as reuniões passaram a se chamar “*Reuniões Gerais do Movimento Hip Hop*” em 2001: “*A gente aqui está pensando em estruturar localmente a Rede Aiyê, pensa em se estruturar primeiro aqui, que já é um desafio muito grande. A gente está caminhando há cinco anos pra criar essa estrutura, estruturar o núcleo de comunicação e outras coisas mais*” (2006).

Concomitante ao processo de organização e de atividades desenvolvidas pelos dois núcleos, de *Mulheres* e de *Grafite*, a concepção sistêmica de configuração da Rede Aiyê, citada anteriormente pela entrevistada, abrange ainda os núcleos de *Comunicação e Produção*. Esses dois núcleos são apresentados da seguinte maneira:

E dentro do que a gente tinha em posse naquele momento que a gente pensou o sistema, foram esses dois núcleos: o de grafite e de mulheres e mais o que a gente vinha propondo que é um *Núcleo de Comunicação* e o *Núcleo de Produção*, que a gente pensou que os dois núcleos poderiam ser os núcleos de poder. São os núcleos que vão dar base à Rede Aiyê Hip-Hop, que vão trabalhar e dar funcionalidade a Rede Aiyê Hip-Hop. O *Núcleo de Comunicação* fazendo mesmo a comunicação da Rede, pensando toda a articulação entre as posses, núcleos e indivíduos, grupos, enfim que compõe a Rede. Trabalhando a questão da divulgação, trabalhando a questão da imagem da Rede, a questão de projetos, dando força aos núcleos e as pessoas e tal. E o *Núcleo de Produção* também por ai, produzindo as oficinas, seminários, os encontros, produzindo os eventos que a gente tem pra fazer, produzindo as nossas reuniões, reconfigurando o que a gente tem pra fazer. É

importante lembrar que essa idéia de sistema surgiu quando a gente começou a discutir que a Rede Aiyê precisava fazer ações próprias pra que ela tivesse a sua autonomia, tivesse a sua identidade (Eliciana; 2006)

Os dois núcleos citados, considerados como “núcleos de poder”, que vão dar “base” a Rede Aiyê Hip-Hop, são concebidos como importantes, até mesmo como imprescindíveis, nessa nova fase, já que era preciso fortalecer, além das articulações internas, a elaboração de projetos e a divulgação da sua “identidade”. Nesse momento, a concepção sistêmica inclui o fomento de uma estrutura capaz de gerar autonomia e sustentabilidade aos projetos elaborados pela Rede Aiyê, que almeja legitimar-se enquanto um segmento organizado e atuar conforme seu perfil. A militante acrescenta:

É importante lembrar que essa idéia de sistema surgiu quando a gente começou a discutir que a Rede Aiyê precisava fazer ações próprias pra que ela tivesse a sua autonomia, tivesse a sua identidade. Porque a gente começou a avaliar que a gente participava de encontros, participava de eventos e até trazia propostas de fazer eventos, mas não tinha a sua “organização” organizada. Então a gente resolveu arrumar a casa, arrumar as pessoas, arrumar as nossas cabeças, entender o que a gente faz o que é a Rede Aiyê Hip Hop, o que ela propõe, o que é cada individuo na Rede, quem assume cada função, o que cada um faz, entendendo quais as causas que a gente defende, que tipo de parcerias a gente pode fazer, que tipo de parcerias não convém pra gente, quais são os lugares que a gente pode estar. Enfim, entender que a gente é um movimento organizado (Eliciana, 2006)

Segundo Eliciana, “arrumar a casa” significa entender sua constituição interna, seu funcionamento, suas ações, suas parcerias. Enfim, era hora de fazer um “balanço” sobre a “organização não ‘organizada”, bastante atuante, mas com pretensões de projetar, nesse momento, parâmetros futuros. Eliciana no trecho acima destaca a necessidade de atuação da Rede Aiyê, como “um movimento organizado”.

Os itens que seguem, procuram apontar as novas possibilidades de projeção da Rede Aiyê, através dos meios de comunicação virtuais, como a internet, e a criação de um braço jurídico deste segmento, que é o Instituto Maloca.

3.5. Redes Sociais e o Instituto Maloca

O militante Hamilton de Oliveira, mais conhecido como DJ Branco, com experiência como comunicador atuante como radialista em programas veiculados através de rádios comunitárias, contando em sua programação a divulgação do rap e ações do hip-hop locais, expandiu suas fronteiras de articulação com a criação em 2005, do correio eletrônico o *CMA Hip-Hop: Comunicação, Militância e Atitude Hip-Hop*⁸². A partir do ano de 2005, DJ Branco potencializou uma comunicação alternativa via mensagens eletrônicas, através de e-mails, divulgando a programação de eventos com conteúdos ligados ao hip hop soteropolitano ou alinhada ao perfil da militância negra e da periferia da cidade. No decorrer do tempo essa comunicação tornou-se um canal de mobilização social atrelado a eventos e produções culturais. O programa Evolução Hip-Hop foi lançado no dia 24 de novembro de 2007, com transmissão aos sábados pela Rádio Educadora FM 107,5, no horário das 17hs às 18hs⁸³. A equipe inicial do programa Evolução Hip Hop era formada por Jorge Hilton, Mia Lopes e Paulo Filho.

Segundo Eliciana, considerada uma liderança nesse projeto sistêmico da Rede Aiyê, o *Núcleo de Produção* estaria mais voltado para promover as atividades como oficinas, seminários, shows, entre outras atividades, resultantes dos projetos elaborados pelo *Núcleo de Comunicação*. Os dois núcleos estariam imbricados, estimulando-se reciprocamente. A Rede Aiyê, naquele momento, elabora um discurso mais sofisticado e complexo na formulação conceitual de sua articulação em rede.

Mas, a Rede Aiyê ela pensa, ela atua em duas perspectivas: uma é a social e a outra a profissional, então, ao mesmo tempo em que ela procura desenvolver projetos na área social de oficinas, de palestras, são grupos que fazem programa de rap em rádios comunitárias, enfim (...). Também pensar em formas de obter recursos

⁸² O CMA Hip Hop idealizado pelo DJ Branco, membro da Rede Aiyê, constituiu-se como um núcleo de comunicação e mobilização com o objetivo de potencializar o hip hop e o movimento negro, além de outros setores sociais.

⁸³ O lançamento do Programa Evolução Hip Hop, ocorre conjuntamente com outros programas: Tambores da Liberdade, no Balanço do Reggae e Rádio África, cada qual com uma hora de duração, que passou a integrar a programação da rádio com a chamada *Faixa Negra da Educadora FM*.

financeiros pro caixa da Rede, para os projetos que a Rede desenvolve e essa é a parte mais desafiadora. Porque o que sustenta qualquer militância, qualquer movimento ou qualquer grupo é a parte profissional o que garante qualquer sustentabilidade. Então, a gente fala muito hoje em sustentabilidade, não só a gente, mas, essas ONGs todas da vida falam disso tudo e a sustentabilidade da gente está condicionada á profissionalização. Então, por exemplo, um grupo de rap quando está em cima de um palco ele é um produto artístico, o CD que ele tem é um produto artístico, esse produto tem o seu custo, e esse custo à gente está atrás desse custo até hoje: o cachê (Eliciana; 2006)

Em relação à “autonomia”, o tema aparece como uma demanda urgente, imprescindível para a captação de recursos e o desenvolvimento dos projetos elaborados, que citados acima, contemplariam tanto a perspectiva de atuação no campo social, como artístico, envolvendo os militantes da Rede Aiyê Hip Hop. Assim, se inicia o processo de formalização do *Instituto Maloca* para facilitar a captação dos recursos, sem necessariamente depender da intermediação e dos trâmites burocráticos relativos às organizações não-governamentais e ao Poder Público. A conjuntura política favorecia um discurso pautado na idéia de sustentabilidade, que incluía a esfera da cultura popular, ancorada no fomento criado pelos editais através das políticas públicas do Governo Federal implementadas pelo Ministério da Cultura, que favoreceram um diálogo mais permanente com a sociedade civil organizada.

No período de efetivação do *Instituto Maloca*, no ano de dois mil e seis, as dificuldades relativas às condições financeiras dos militantes e a inviabilidade dos projetos elaborados internamente, são citados no depoimento de Mara:

Autonomia e sustentabilidade. Autonomia financeira principalmente pra dar continuidade aos projetos. Pense uma Rede rica de idéias, de propostas e sem nenhum dinheiro no bolso pra ir pra reunião. Coisa séria. Mas enfim, o Instituto Maloca existe, foi registrado e tal. Porque a idéia do Instituto Maloca era pra ser um braço jurídico pra gente não ter necessidade de registrar a Rede pra não perder esse caráter de movimento e tal, porque a gente pensava na época que não era estratégico. Pra tudo a burocratização exige tudo que um movimento social como a gente não tem, a gente recebia muita reclamação da CESE, sempre tinha que pedir emprestado o CNPJ de alguém e a gente disse: “não, a gente precisa começar a entender esse tipo de coisa, a lidar com esse tipo de coisa, pra sair justamente dessa dependência”. Uma base de sustentação, a reestruturação parte de uma base forte (Mara; 2008).

As exigências burocráticas na formalização de um “braço jurídico”, com perfil de uma organização não-governamental, redundaram no registro com CNPJ, do Instituto Maloca. A entrevistada sinaliza as dificuldades encontradas pelos militantes justamente pelo fato da Rede Aiyê não se adequar às exigências formais jurídicas de uma organização não-governamental. Por outro lado, os militantes almejam, atuando enquanto Rede Aiyê, não se descaracterizar enquanto movimento popular. Acompanhei algumas reuniões, durante idas a campo, realizadas na casa de uma liderança da Rede Aiyê, que o assunto principal girava em torno das dificuldades em cumprir as exigências burocráticas na criação do Instituto Maloca. O processo de formalização do Instituto Maloca foi acompanhado por uma advogada, próxima a algumas lideranças, que se fez presente em algumas reuniões, conversando e tirando dúvidas dos militantes da Rede Aiyê. Essas reuniões começaram a ocorrer com certa frequência sempre na casa de uma liderança da Rede Aiyê e, geralmente, era composta por alguns militantes que se dispunha a discutir e assumir certas responsabilidades em relação a essa nova empreitada. As dificuldades financeiras pessoais dos militantes, associada a uma burocracia que exigia disponibilidade de tempo e interesse relativo aos assuntos burocráticos na formalização do Instituto Maloca, constituíram-se em grandes desafios para uma base de sustentação no futuro da Rede Aiyê.

Para os militantes da Rede Aiyê, especialmente entre lideranças entrevistadas, a criação dos núcleos considerados de “poder” como *Comunicação* e *Produção*, potencializava sua identidade coletiva, sua perspectiva de luta enquanto movimento social, seus discursos e suas práticas. Eliciana destaca três prioridades temáticas pautadas pelo Núcleo de Comunicação, como raça, gênero e profissionalização, como bases de sustentação da Rede Aiyê Hip Hop:

Mais uma tarefa do Núcleo de Comunicação é lidar com as causas que a gente defende, eu posso citar três causas que é a questão de gênero, questão racial e a questão de profissionalização ou qualificação da cultura hip hop, então a gente entende que são três causas fortes que a gente defende e quer ir à luta disso (Eliciana; 2006)

O depoimento da militante aponta para demandas coletivas envolvendo questões transversais relativa à luta pelo fomento de políticas públicas que contemplem minorias

sociais em torno de raça e gênero e do reconhecimento profissional de artistas ligados à cultura hip hop no estado da Bahia.

A Rede Aiyê mesmo atuando através de projetos apoiados por *ONGs* (como a CESE), e pelo *Poder Público* (instituições acadêmicas e órgãos governamentais) e formalizando a criação do Instituto Maloca, mantêm um discurso que busca a distinção entre movimento social e organização não-governamental. Como veremos a seguir, o que ocorre a partir do ano de 2006 é uma nítida dispersão na frequência das reuniões em torno do Passeio Público que irá dá novos contornos na dimensão da Rede Aiyê e, conseqüentemente, na sua capacidade de atuação verificada no ano de 2008 quando foram realizadas as entrevistas para essa pesquisa.

3.6. Novos Desafios: Articulações Pontuais

No período de dois anos, entre 2004\06, a cena hip hop já não era tão anônima como nos últimos cinco anos dos anos noventa, em Salvador. Alguns grupos de rap já eram conhecidos, projetos como o Salvador Grafita divulgava a arte de grafiteiros em muros espalhados em diferentes pontos importantes da cidade, as rodas de break na Praça da Sé era um ponto de encontro consolidado, e produções de bases musicais eram mais freqüentes em estúdios de gravação caseiros de alguns DJs espalhados pelas periferias da cidade. Esse é um período de transição numa conjuntura política que afeta ações coletivas como da Rede Aiyê. Os projetos precisavam ser aprovados em Editais lançados pelo Ministério da Cultura e toda a formalidade destas políticas públicas exigia uma disponibilidade e certas habilidades que afetou negativamente o interesse de alguns militantes, mais propensos em investir numa carreira profissional sem grandes entraves burocráticos. Os dois depoimentos que seguem apontam essa transição no final de 2005 e os três primeiros meses do ano seguinte.

O rapper Jorge dimensiona a Rede Aiyê no começo de 2006 numa projeção que contempla seu formato sistêmico a partir da criação dos núcleos. A fala de Jorge projeta a

Rede Aiyê até aquele momento, especialmente quando contabiliza o material humano enquanto “membros” e suas especificidades, em torno de cem pessoas. As reuniões se mantinham com certa regularidade no Passeio Público, com pouca frequência além de algumas lideranças. Havia uma dispersão visível nas reuniões no início do ano de 2006 como sinaliza o militante:

O que é a Rede? É uma rede de articulação de hip hop de Salvador e Lauro de Freitas. A rede se articula desde 2001 no Passeio Público, são reuniões abertas sempre as 19h30m sempre no Passeio Público e se fosse contabilizar entre membros que são simpatizantes outros colaboradores e militantes efetivos, tem mais de cem pessoas. Tem grafiteiro, tem grupos de rap, tem pessoas que dançam break, tem DJs, homens e mulheres e que se estruturam em alguns núcleos que é o Núcleo de Comunicação, o Núcleo de Grafite e o Núcleo de Mulheres. A Rede Aiyê tem esses três núcleos (Jorge Hilton, 2006).

Ocorria no primeiro semestre de dois mil e seis uma significativa redução de frequência nas reuniões ocorridas no Passeio Público. Isso de alguma maneira deslocou os encontros para outro lugar mais reservado que abrigassem um número menor de frequentadores, e passaram a ocorrer reuniões da Rede Aiyê, na casa de uma liderança.

Porque as posses começaram se diluindo, então tinham algumas pessoas, uma de São Caetano, outra de não sei onde (...). Aí surgem os núcleos. Eu me lembro como hoje, no final de 2005 pra 2006 estavam as mesmas pessoas no mesmo lugar, as mesmas pessoas de sempre, Mara, Lee, Branco, Ananias, Jorge. As mesmas pessoas de sempre que eram à base daquelas reuniões e a gente decide “as reuniões não vão acontecer dessa maneira” e a gente começou a pautar prioridades, a gente viu que não estava mais funcionando as sextas feiras à noite no Passeio Público. Primeiro porque era dia de semana, aí foi enfraquecendo e resolveu se reunir com outra regularidade na casa de Jorge com pessoas, já que eram aquelas pessoas mesmas que estavam na base, então, a gente ia discutir isso com aquelas pessoas. Mas aconteceu isso também, a gente tinha umas reuniões com esse núcleo, a gente começou desse jeito. Aliás, a gente tinha uma reunião com esse núcleo e outras mais abertas que a gente chamou de *reuniões ampliadas*, que vinham outras pessoas, vinham pesquisadores que eram no Passeio Público, que era uma na casa de Jorge e outra no Passeio Público (sic) (Mara; 2008).

A estratégia nesse período conta com reuniões na casa de uma liderança com encontros pontuais no Passeio Público que passaram a ser chamadas de “reuniões ampliadas”. O depoimento de Mara é significativo, pois, aponta o processo de transição da Rede Aiyê. E acrescenta: “*Eram pontuais, depois acabaram essa no Passeio Público e começa a acontecer na Casa de Jorge*” (Mara; 2008). Essas reuniões pontuais ocorreram ainda ao longo do ano de 2006, abordando temas específicos: a trajetória do racismo no país; sempre com a presença de um (a) palestrante convidado (a). Essas reuniões contavam com uma frequência significativa de público, que não condizia com a base efetiva de membros que participavam das reuniões na casa de uma liderança, com um número bem mais reduzido de presentes.

O enfraquecimento das posses aponta um dos vetores de uma progressiva redução na frequência das reuniões no Passeio Público. Simultaneamente, criou-se uma expectativa das lideranças de fortalecer a Rede Aiyê internamente com a consolidação dos núcleos. As pessoas as quais se refere Mara como, a “base daquelas reuniões”, tinham um perfil de lideranças dentro da Rede Aiyê naquele momento, e o interesse em dar continuidade aos projetos dos núcleos foi levado adiante, mas aconteciam com reuniões menos regulares e um público limitado de frequentadores. Numa dessas reuniões, que participei na casa de Jorge Hilton, no bairro dos Barris, centro da cidade, estavam presentes um número reduzido de militantes envolvidos em assumir algumas responsabilidades em ações estratégicas com a Rede Aiyê, especialmente, com as exigências burocráticas para a formalização do Instituto Maloca.

O grafiteiro *DPAZ*⁸⁴ destaca a importância dos meios virtuais, redes sociais pela internet, como ferramentas favoráveis à articulação entre os militantes da Rede Aiyê. No ano começo do ano de 2006, o entrevistado apontava as ferramentas de comunicação virtual como um dos canais imprescindíveis na troca de informações entre os militantes do movimento hip hop soteropolitano, com certa defasagem cronológica, comparando a metrópole de São Paulo, no acesso ao aparelho do computador e da internet como mediadores dessa rede virtual. O grafiteiro pontua:

⁸⁴ Durante as entrevistas do período de realização dessa pesquisa me foram dadas informações sobre a desvinculação do grafiteiro com a Rede Aiyê.

A peça principal do movimento é esse, se o movimento quer buscar articulação e comunicação tem que estar com esse poder na mão, que é a informática. Organiza-se através disso assim: Orkut, MSN, e-mails. Então, todo mundo sabe o que está acontecendo, vai ter uma reunião então, vai ao MSN, vai ao Orkut, passa pra todo mundo e pronto. Cria essa rede de informação, isso facilitou muito, fez ajudar muito a crescer o movimento através disso daí, muita gente não tinha condições de ter um computador, hoje o computador está mais acessível. Foi um forte para o movimento daqui. Diferente do Movimento de São Paulo, porque lá a capital é maior. Então, a informática é muito mais fácil ter acesso, aqui de um tempo pra cá que isso foi mais oportuno, que teve mais acesso a esse campo (DPAZ; 2006).

Na concepção do grafiteiro essa possibilidade de comunicação através da internet, ao possibilitar uma *rede de informação não-presencial*, favoreceria certa consistência nas articulações do movimento, que incluíam os militantes da Rede Aiyê. Cabe destacar, que esse recurso virtual passou a ser mais utilizado entre as lideranças da Rede Aiyê no decorrer do ano de 2006. Para alguns militantes com acesso à internet esse era um recurso que favorecia a troca de informações pelo meio virtual, intercalados com as reuniões presenciais na casa de uma liderança. Esses militantes que tinham acesso a essas ferramentas virtuais tornaram-se os principais articuladores da Rede Aiyê, acumulando tarefas que requeriam maior conhecimento na área de informática e programas virtuais e também, na elaboração de projetos, que precisavam contemplar os Editais do Ministério da Cultura, com prazos determinados a serem enviados por correio eletrônico.

No mês de agosto, de 2006, uma reunião pontual reuniu os militantes da Rede Aiyê e uma representante da CESE, para discutirem a viabilidade da locação de um ônibus, com recursos da instituição, um transporte necessário para acomodar os militantes com destino ao primeiro *Encontro Nordestino de Hip-Hop*, no Estado do Ceará. Tal reunião foi convocada por meio virtual, através de uma lista de e-mails pessoais nos quais eu também estava incluído. O Núcleo de Comunicação da Rede Aiyê, passou a estabelecer uma rede de informações que contemplava agendas e conteúdos. As reuniões presenciais diminuíram em frequência, como sinaliza essa reunião para o *Encontro Nordestino de Hip-Hop*, marcada somente no dia que contaria com a representante do CESE. Há, portanto, um deslocamento da comunicação e mesmo dos encontros presenciais na casa de uma liderança.

Os depoimentos de alguns entrevistados apontam mudanças nas estratégias de articulações internas inerente a este segmento, promovidas inicialmente em reuniões no Passeio Público, desdobrando-se em troca de informações não presenciais possibilitadas pelas

redes sociais através de grupos virtuais, privilegiando uma comunicação via internet e, também, por telefone, quando necessário.

A Rede Aiyê é uma organização não hierárquica. Ela tem o formato de organização que compreende diversos níveis de participação, seja militante, ativista, seja o nível, colaborador, simpatizante, enfim. Mas de fato quem sustenta a Rede é galera que é ativista, militante mesmo, são os chamados, mais ou menos assim: os arte-educadores da Rede. Que é a galera que se preocupa em divulgar o nome da Rede, se preocupa em manter essa articulação, um nível de comunicação bacana, razoável para que as coisas aconteçam. Desde quando a gente decidiu parar as reuniões de sexta feira, a grande referência da Rede são as reuniões de sexta feira, as reuniões abertas e tal. Desde quando a gente resolver parar, e essa parada foi motivada justamente porque algumas lideranças chaves, algumas figuras da Rede estavam com dificuldade de ter a Rede como prioridade como sempre tiveram e a gente sentiu necessidade de pensar em outro formato de organização, de articulação e não as reuniões presenciais dia de sexta semanalmente. E foi assim que aconteceu, a gente parou as reuniões presenciais, criou uma lista de discussão na rede pela internet e a comunicação passou a se dar basicamente por essa lista e telefone e em alguns momentos presenciais porque precisa, em alguns momentos a gente combina a reunião e se encontra pra decidir coisas que são de interesse coletivo da Rede (Jorge Hilton, 2008)

No ano de 2008, especialmente no mês de novembro, o depoimento do rapper no trecho da entrevista acima, é revelador na mudança de estratégia sobre os meios empregados pelos militantes da Rede Aiyê, para manterem possíveis articulações entre si. Como menciona Jorge, as dificuldades de consistência nos encontros presenciais, mesmo entre as “lideranças chaves”, não logravam uma possível sustentabilidade coletiva que priorizassem os projetos da Rede Aiyê, culminou com o fim das reuniões do Passeio Público, no decorrer do ano de 2006. Durante a realização das entrevistas a maioria dos militantes entrevistados buscava manter uma agenda com atividades ligadas ao hip hop, participando de projetos como arte-educadores e, buscando, em paralelo, investir numa carreira profissional, marcadas mais pela iniciativa pessoal, do que pela ação coletiva da Rede Aiyê. A formalidade jurídica do Instituto Maloca possibilitou a mediação para a captação de recursos em projetos pontuais, e o vínculo com a Rede Aiyê legitimava a trajetória de militância de algumas lideranças.

Uma distinção usual entre os militantes da Rede Aiyê sobre militância e *cultura hip-hop*, sendo a primeira considerada como uma “marca” de diferenciação entre quem tem comprometimento social, realizando ações sociais através das linguagens artísticas do hip

hop, e os que não têm. A atuação da Rede Aiyê Hip Hop abrange atividades de caráter social e artístico, especialmente através de militantes que desenvolvem atividades como arte-educadores, mas a dificuldade de manter de modo sustentável parece favorecer a busca da profissionalização dos artistas. O que tem implicado no estabelecimento de parcerias com órgãos públicos e ONGs, acarretando alguns problemas para o funcionamento da Rede.

Mas foi a Rede que me possibilitou isso, em termos de articulação, por exemplo, quer dizer as pessoas enxergam a Rede, na verdade das pessoas que participam da Rede tem a profissionalidade de trabalhar em escolas, em algumas ONGs. Então a Rede serve como uma ponte de informação dessas pessoas que tem determinadas habilidades e pode ingressar tanto em programas, aí eu falo a nível institucional, em nível do Estado e de Prefeitura também, tanto em nível de ONG. Então possibilita essa articulação em determinados espaços de trabalho. (Simone, 2008).

As experiências das lideranças como militantes da Rede Aiyê o capacitaram como arte-educadores, favoreceram uma rede de contatos e, especialmente, ajudaram na formação de sujeitos possuidores de determinadas habilidades que nesse momento servia como “uma articulação em determinados espaços de trabalho”.

O programa Evolução Hip-Hop tem estréia na grade da programação da Rádio Educadora, veiculada pelo órgão do IRDEB, voltado totalmente ao conteúdo hip hop.

A grande conquista da Rede em 2007 foi o espaço na Rádio Educadora FM, a Rede, eu, Dj, Branco e Eliciana Liz mantivemos uma articulação permanente com o diretor da Rádio e a gente conseguiu esse espaço na Rádio e efetivou o Programa Evolução Hip Hop que estreou em novembro de 2007. Foi também uma grande conquista da Rede, foi organizado por uma das organizações da Rede que é o CMA Hip Hop, é uma realização coordenada por DJ Branco, poucas pessoas fazem parte do CMA. Enfim ele tem essa atividade. (Jorge Hilton, 2008.).

A articulação com o diretor da Rádio Educadora realizada por Jorge, DJ Branco e Eliciana é resultado de uma conquista atribuída ao Núcleo de Comunicação da Rede Aiyê. Um espaço numa rádio pública era certamente uma demanda coletiva, da própria cena do hip

hop baiano, que carecia de representação em veículos de comunicação de massa, como rádio e televisão, uma conquista já consolidada em outras capitais brasileiras. Em novembro de 2007 vai ao ar o primeiro programa Evolução Hip Hop transmitida pela Rádio Educadora FM, no horário das dezessete até dezoito horas.

Para os entrevistados, as dificuldades relacionadas à sobrevivência financeira encontram-se dentre os principais motivos de dispersão tanto internamente à Rede Aiyê, como da atuação coletiva, com perfil de militância. Atualmente muitos deles destacam iniciativas mais individuais e com o apoio do Instituto Maloca, como um braço jurídico, que favorece as atividades pontuais.

A Rede às vezes faz um projeto que a gente pode estar juntos, que é prazeroso, é legal, constrói os sonhos coletivos, mas é difícil. Não só o movimento hip hop, mas outros movimentos passam por essas questões, precisamos das pessoas, mas como manter as pessoas nessa organização, que a gente tem essa dificuldade imensa econômica (...)os projetos são pontuais, mesmo essas instituições que aprovam nossos projetos, elas não aprovam numa compreensão de necessidades mais urgentes. A gente tem que estar aguardando muitos projetos acontecem com nossos recursos próprios, sem a gente ter. Então essa é uma problemática muito séria, não só no movimento hip hop, mas em outros movimentos sociais (...). Os projetos estão sendo muito mais individuais e quando tem algum projeto a gente chama as pessoas pra fortalecer essa Rede, e não morrer não é? (Simone, 2008).

As difíceis condições econômicas, mencionadas, que atinge tanto individualmente os sujeitos como suas ações coletivas, resulta entre os militantes da Rede Aiyê numa dispersão, tida como estratégica, para: “não morrer, não é?”. Os Editais sinalizam para a fomentação de projetos com propostas individuais e mesmo, assim, os projetos aprovados carecem da urgência financeira que exigem a demanda do segmento da Rede Aiyê. Até o ano de 2008, nenhum dos entrevistados conseguiam sobreviver profissionalmente atuando na cena do hip hop local. Nem conseguiam verbas suficientes através da participação em Editais, com intuito de desenvolver projetos com perfis de arte-educadores e de militância, nem manter uma carreira profissional auto-sustentável. Nos anos de 2006/08, alguns grupos de rap passaram a produzir em estúdios de maior qualidade, faixas musicais e lançá-las pelas páginas virtuais, potencializando a divulgação de seus trabalhos. A divulgação em programas como Evolução

Hip Hop estimulou a produção e a divulgação em um meio de comunicação de grande alcance.

O lado profissional ele avançou, ele tem melhorado, agora assim a maioria da galera que faz parte do movimento hip-hop ou da cultura hip hop não vive só disso, não dá pra sobreviver só de hip hop, a galera tem tramos alternativos, a galera trabalha em várias outras coisas comuns, normais da vida. Tipo eu que trabalho numa ONG, sou assessor de comunicação da ONG, senão não dava pra viver, ainda faço uns bicos fazendo filmagens, fotografias e tal. (DJ Branco, 2008).

A profissionalização dos militantes implica também na participação em *Editais* abertos pelo Poder Público com vistas a captar os recursos necessários para a execução de projetos culturais.

Mas, a maioria das vezes é assim, são poucos os projetos e é aquele negócio que a gente tem que estar como eu mesmo tenho que estar me inscrevendo, participando desses eventos, ‘antenado’ com Editais, a gente do hip-hop a gente não sabe pedir da forma que é pra se pedir aos Órgãos, tem todo um processo, o hip hop vai lá e toma, conquista e não pede. Mas a gente tem que aprender pedir, a não fazer conchavos, mas pedir mesmo e exigir. Saber por que têm certas coisas que tem as verbas, as coisas, e a gente não sabe (sic) (Ananias, 2008).

A autonomia e a sustentabilidade almejadas pelas lideranças da Rede Aiyê, precisa se adequar nessa conjuntura às formalidades burocráticas que exigem determinado conhecimento e habilidade técnica, que preencham os requisitos no momento da inscrição nos Editais Públicos. São demandas que muitas vezes se tornam incompatíveis com o perfil de determinado segmento, como mencionado acima, pelo b.boy, ao salientar as relações conflitantes que marcam as lutas da sociedade civil organizada e suas demandas perante as esferas do Estado. Por outro lado, concorrer aos recursos de editais públicos requer uma

habilidade técnica que nem todos os militantes possuem bem como uma postura que difere daquela que o movimento defende, assim substitui-se o confronto pelo pedido institucional.

O item a seguir trata de uma demanda relativa à criação da Casa do Hip Hop, símbolo de uma expectativa coletiva abrangendo diferentes segmentos do hip-hop local que almejam políticas públicas da juventude.

3.7. Casa “Rede Aiyê” Hip Hop

As expectativas com a autonomia e sustentabilidade relativa aos projetos da Rede Aiyê, convergiam para uma crescente profissionalização dos seus militantes, que defendiam a fundação de um espaço público com programação ligada ao hip-hop, destinado a uma política de acesso à difusão e formação cultural, priorizando o público jovem, preferencialmente oriundos das periferias da cidade.

Fundada em 1990, A *Casa do Hip-Hop de Diadema*, é referência ilustrativa de uma conquista coletiva, pauta de reivindicações dos jovens de diversas regiões da cidade, que almejavam um espaço público destinado ao hip hop e mantido com recursos da Prefeitura de Campinas. Essa demanda local existente há mais de quatro anos por militantes do movimento hip hop soteropolitano, também implicaria em parceria com órgãos públicos e permitiria a realização de formação da população das periferias da cidade.

Era esse momento que estava todo mundo empolgado, a gente já tinha tudo estruturado na cabeça, no papel, a gente cria um projeto da Casa Rede Aiyê Hip Hop que é um centro de cultura assim que dá pra formar um monte de gente que não é só um centro de cultura que ia formar o menino pra cantar rap, iria formar um menino pra cantar rap e aprender como ele ganhar dinheiro a partir de uma cultura que é marginalizada na nossa sociedade, sabe. O menino ia aprender a produzir base, aprender a produzir vídeo, era uma estrutura de dar um suporte, que de alguma forma o Estado não dá, um meio que o Estado não dá (Mara, 2008).

O projeto mencionado por Mara, intitulado *Casa Rede Aiyê Hip-Hop*, concebido como um centro cultural atuante na formação de jovens em torno da cultura hip-hop é uma demanda não exclusiva da Rede Aiyê. Isso gera conflitos sobre a gestão deste espaço, já que outros representantes do hip-hop local não concordam com a administração exercida exclusivamente por militantes da Rede Aiyê.

Não é “Casa do Hip Hop” é “Casa Rede Aiyê Hip Hop”, porque essa preocupação quando se fala de hip hop é muito grande, não é um espaço pra assim... Quando você fala de um projeto desse tem uma direção, uma pessoa que faz parte de uma organização, uma pessoa que faz um projeto pra uma organização ela faz parte daquele conteúdo, então a nível de hip hop existem diversos segmentos, organizações diferentes, a Rede Aiyê que é um segmento específico, embora seja grande, que envolve diversas organizações, ela não são todas as organizações de Salvador nem do interior da Bahia. Então a gente fala de Casa Rede Aiyê Hip-Hop porque a gente não tem a pretensão de atender todas as demandas dos diversos segmentos de hip hop. (Jorge Hilton, 2008)

As articulações com a Secretaria de Cultura para apoiar financeiramente um espaço destinado a *Casa do Hip Hop*, ocorrem em uma conjuntura, na qual o Estado parece encontrar-se mais próximo de um diálogo com os diferentes segmentos do movimento hip hop soteropolitano, oferecendo o debate que incluía a Casa do Hip Hop enquanto uma política pública da juventude. Um exemplo dessa política de inclusão tem no projeto Salvador-Grafita, da Prefeitura do Salvador, uma convergência que abrange militantes da Rede Aiyê e de outros segmentos de hip hop na cidade.

Diante do exposto até o momento acerca das potencialidades e entraves de uma articulação num formato de rede como almejou a Rede Aiyê Hip Hop, a presente pesquisa não conclui nesse momento um processo no qual se verifica uma dispersão entre seus membros, mas uma constante tentativa de manter ações estratégicas e conquistas individuais e coletivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação completa um ciclo de estudos iniciado em nossa pesquisa monográfica para a conclusão do bacharelado no curso de Ciências Sociais e tinha por objetivo estudar o movimento hip-hop soteropolitano, especialmente a Rede Aiyê Hip-Hop. Essa surgiu como novo objeto de estudo na compreensão de sua configuração e poder de articulação, coletivo que deu seqüência à Posse Orí, analisada na monografia.

Entender de modo mais profícuo a expansão do movimento hip-hop, as condições sócio-culturais e étnicas nas quais ele foi fomentado impôs-se também como um segundo objetivo, necessário para a compreensão deste fenômeno em Salvador. Ao longo da pesquisa houve uma busca no sentido de compreender como o segmento estudado se articula em rede, quais suas relações internas e externas, além das influências externas sobre as ações dos

militantes em nível local; ao mesmo tempo impôs-se os mecanismos locais e a adaptação da militância à exigências ditadas pela necessidade de sobrevivência material. Os resultados obtidos não são conclusivos, pois estamos diante de um fenômeno ainda em curso, neste momento é possível afirmar que o segmento do movimento hip-hop que deu origem à Rede Aiyê sofreu modificações significativas, os seus principais militantes viram-se pressionados por exigências de ordem pessoal e profissional.

A pressão sobre militantes, que se vêem entre a prática social e política e a profissionalização das suas atividades artísticas através dos quatro elementos é um fato já observado em outros lugares, implicando em mudança do foco original da luta sócio-cultural. Em Salvador, ainda como um processo inconcluso, a Rede Aiyê reconfigurou-se, redirecionou suas ações antes empreendidas no centro da cidade e nos bairros, concentrou-se em projetos com interface institucional tais como o Salvador Grafite, e na busca de disputa de recursos via editais públicos.

Logo a situação atual é a de uma Rede que premida pelas necessidades de seus membros, busca a institucionalização através do Instituto Maloca (o braço jurídico da Rede Aiyê), com vistas a captar recursos necessários para a concretização de projetos culturais. Por outro lado, o objetivo de profissionalização afasta a Rede de sua origem, da atuação espontânea no Passeio Público.

Logo, a origem e a força do movimento adquirida originalmente com os encontros no Centro da cidade e, em seguida com a incursão nos bairros, como uma espécie de retorno dos militantes aos seus próprios bairros, sofre significativa inflexão com a redução dessas atividades e novas formas não presenciais de atuação. O futuro da Rede está em aberto, pois o seu atual estágio tanto poderá levar a um afastamento ainda maior de suas origens ou um retorno às reuniões massivas visando o fortalecimento imagético do grupo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABROMOVAY, Miriam. **“Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília”**. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.
- ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do Reggae**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- ALVES, César. **“Pergunte a quem conhece: Thaíde”**. São Paulo, Labortexto Editorial Ltda., 2004.
- ANDRADE, E. N. de. **RAP e Educação: RAP é educação**. São Paulo: Sumus, 1999.
- ARCE, José Manuel Valenzuela. **“Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite”**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999.
- ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil Ltda.: 2003.
- CANCLINI, Nestor, Garcia. **“Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”**. São Paulo: Editora EDUSP, 3ª Edição, 2000.
- _____. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CASTELLS, Manuel. **“A sociedade em Rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura.”** São Paulo: Paz e Terra, Volume I. 8ª Edição, 2005.
- CHANG, Jeff. **“Can’t Stop, Won’t Stop: A history of the hip hop generation”**. Nova York, St Martin’s Press, 2005.
- COLLINS, Patricia Hill. **“From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism and Feminism”**. Philadelphia (EUA), Temple University Press, 2006.
- COSTA, Roaleno RIBEIRO, Amancio. **“A recepção das imagens grafitadas na cidade de São Paulo”**. São Paulo, USP, 2000.
- DAYRELL, Juarez. **“A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude”**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DIÓGENES, G. **Cartografias da Cultura e da Violência: Gangues, galeras e o movimento hip hop**. São Paulo; Fortaleza: Annablume; Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.
- HALL, Stuart. **“A identidade cultural na pós-modernidade”**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **“Da diáspora: Identidade e mediações culturais”**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARVEY, David. **“A condição pós-moderna”**. São Paulo, Edições Loyola, Brasil, 1992.

GEORGE, Nelson. **“Hip Hop America”**. Estados Unidos, Penguin Books, 1998.

HERSCHAMANN, Micael. **“O Funk e o Hip Hop invadem a cena”**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

----- (org.). **“Abalando os anos 90- Funk e Hip Hop. Globalização, violência e estilo cultural”**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

KITWANA, Bakari. **“The hip hop generation”**. Nova York, Basic Civitas Book, 2002.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 1997.

LIMA, Aldenora Cristina Costa. **“Saltando e Quebrando: o rap... pensar identidades no trânsito entre a Bahia e o Maranhão”**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2006.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. **“Adolescentes como autores de si próprios: Educação, cotidiano e o Hip Hop”**. In: Caderno CEDES, v.22, n.57. Campinas, agosto, 2002.

MIRANDA, Regina. **“Inscrições de identidade e poder do corpo no hip hop”**. In: Revista Eletrônica Polêmica. Abril/maio/junho de 2003.

MORAES, Valfrido. **A resignificação dos elementos do Movimento Hip Hop na cidade de Salvador**. Monografia para conclusão do curso de Ciências Sociais na Universidade Federal da Bahia, 2006.

_____. **“A Temática do Candomblé no Processo de Resignificação no Grafite em Salvador”**. In: Cadernos do CEAS, n. 230, Salvador, abril/junho 2008.

MOTTA, Nelson. **Vale Tudo: O som e a fúria de Tim Maia**. Editora: Objetiva. 2007.

PITTMAN, John P. **“Todos vocês pretos devem reconhecer: A luta dialética do Hip Hop por reconhecimento”**. In: “Hip Hop e a Filosofia”, coordenação de William Irwin, com coletânea de Derrick Darby e Tommie Shelby. Madras; 2006.

ROSA, Celso Martins. **“Cultura Rap: Comunicação e Linguagens das Bordas”**. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC, São Paulo, 2005.

RONSINI, Veneza V. Mayora. **“Mercadores de Sentido: Consumo de mídia e identidades juvenis”**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Editora: Wesleyan University Press, 1994.

_____ **“Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop”**. In: Herschmann, Micael (org.). “Abalando os anos 90 – Funk e Hip Hop. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANSONE, Livio. **“Funk Baiano: uma versão local de um fenômeno global?”**. In: Herschmann, Micael (org.). “Abalando os anos 90 – Funk e Hip Hop. Globalização, violência e estilo cultural”. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

----- **“Funk Baiano: uma versão local de um fenômeno global”**. In: Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (orgs.) “Ritmos em Trânsito: sócio-antropologia da música baiana”. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

SILVA, José Carlos Gomes. **“Arte e Educação: a experiência do movimento hip hop paulistano”**. In: Andrade, E. (org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

YÚDICE, George. **A globalização da cultura e a nova sociedade civil. In: Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras**. Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino, Arturo Escobar (organizadores). Belo Horizonte: UFMG, 2000.

URIARTE, Urpi Montoya. **“Cidade Partida: Condomínios fechados, pedaços e territórios”**. In: Cadernos do CEAS. Salvador Setembro/Outubro, nº 195. 2001.

VIANNA, Hermano. **“O mundo funk carioca”**. Rio de Janeiro: Zahar Editor. 1988.

WACQUANT, Loic. **“Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada”**. Rio de Janeiro: Revan, FASE, 2001. 2ª edição setembro de 2005.

WELLER, Wivian. **“A construção de identidades através do hip hop: uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turco-alemães em Berlim”**. In: Caderno do CRH, n.32 (Dossiê: Identidades, alteridades e latinidades) Jan/Jun, p. 213-232, 2000.

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. In: Revista Estudos Avançados do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Volume 18, Número 50 – Janeiro/Abril de 2004, São Paulo. 2004.