

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**O HIP HOP GOIANIENSE E O ANTROPÓLOGO:
EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA E AS MARGENS DA
NAÇÃO BRASILEIRA**

Waldemir Rosa

2014

O HIP HOP GOIANIENSE E O ANTROPÓLOGO:
EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA E AS MARGENS DA
NAÇÃO BRASILEIRA

Waldemir Rosa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Giralda Seyferth

Rio de Janeiro
Fevereiro - 2014

O HIP HOP GOIANIENSE E O ANTROPÓLOGO: EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA E AS MARGENS DA NAÇÃO BRASILEIRA

Waldemir Rosa

Orientadora: Giralda Seyferth

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor Antropologia Social.

Aprovada por:

Presidente, Prof.^a Giralda Seyferth

Prof. João Pacheco de Oliveira Filho - UFRJ

Prof.^a Olívia Gomes da Cunha - UFRJ

Prof.^a Cristina Patriota de Moura - UNB

Prof.^a Eliane Cantarino O'Dwyer - UFF

Rio de Janeiro
Fevereiro – 2014

Rosa, Waldemir.

O Hip Hop goianiense e o antropólogo: experiência etnográfica e as margens da nação brasileira/ Waldemir Rosa - Rio de Janeiro: UFRJ/ MN, 2014.

xi, 182f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Giralda Seyferth

Tese (doutorado) – UFRJ/ Museu Nacional / Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2014.

Referências Bibliográficas: f. 159-163.

1. nação. 2. Estado. 3. raça. 4. hip hop goianiense. 5. identidade cultural. 6. experiência etnográfica. I. Seyferth, Giralda. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. III. O Hip Hop goianiense e o antropólogo experiência etnográfica e as margens da nação brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a todos os Orixás, que me acompanham e me fortalecem para superar todas as dificuldades enfrentadas na realização deste trabalho e no desafio cotidiano de estar vivo e persistir apesar das adversidades;

Agradeço a meus pais José da Penha Rosa (que já retornou ao *Orum*) e Euripa de Jesus Rosa os primeiros e verdadeiros exemplos de dignidade, sabedoria, amor. Sem eles nada disso teria sentido nessa vida;

Minhas irmãs Carmem Lúcia e Cláudia Lúcia e meus irmãos Wagner Rosa, Wanderley Rosa (que já retornou ao *Orum*) e Vandeir Rosa. Meus avôs e avós e a todos os ancestrais. A meus sobrinhos e sobrinhas... Família é uma parte importante de minha vida;

Cinthia Marques, minha companheira, que me ensina todos os dias a caminhar, a resistir, a amar... Um sol que irradia beleza, força e alegria. No jardim de farpas e espinhos da “dureza humana”, você é minha flor, meu denço, meu pedaço de carinho... Sem você este processo teria sido insuportável;

Ao PPGAS/MN/UFRJ e todos os mestres e todas as mestras que tive aqui. Agradeço a todos funcionários e todas funcionárias que contribuíram para minha formação, sem vocês muitas coisas não seriam possíveis, meu mais sincero obrigado. Aos funcionários terceirizados que cuidam da limpeza do PPGAS que me recebiam com um olhar de felicidade e respeito, não tenho palavras para expressar minha gratidão pelos sorrisos;

Agradeço em especial a minha orientadora Giralda Seyferth;

Agradeço ao professor João Pacheco de Oliveira Filho e professora Olívia Gomes da Cunha que compuseram a banca de qualificação e deram importantes contribuições para a realização deste trabalho;

Aos membros da banca de avaliação, por terem aceitado o convite e pelas contribuições;

Aos meus amigos e amigas que fizeram minha estadia no Rio de Janeiro um momento de alegria, em especial Alline Torres, Mariana Renou, Paulo Vitor Lopez, Peter Flemlin e Ivonete da Silva Lopez;

Ao *International Fellowships Program* da Fundação Ford pela bolsa de estudos;

A todos e todas integrantes do Hip Hop goiano, vocês são os verdadeiros professores e professoras. Muito obrigado!!!

RESUMO**O HIP HOP GOIANIENSE E O ANTROPÓLOGO:
EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA E AS MARGENS DA
NAÇÃO BRASILEIRA**

Waldemir Rosa

Orientadora: Giralda Seyferth

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor Antropologia Social.

A presente tese analisa a relação entre política e identidade cultural na constituição das reivindicações do movimento Hip Hop goianiense. Arte e a cultura são compreendidos como campos onde as lutas políticas por reconhecimento, pela conquista e garantia de direitos ocorrem e não apenas como instrumentos de manifestação social dos grupos subalternizados na sociedade brasileira. A cultura se politiza nesse contexto a partir da resistência de segmentos dos grupos subalternizados na tentativa de transformar a especificidade de sua experiência em uma mercadoria cultural. Assim a identidade cultural se constitui tendo por base uma ressignificação dos signos negativos associados ao “ser negro” e em oposição a narrativa totalizante da nação. A política é compreendida como as atividades que os indivíduos realizam no contexto do movimento buscando construir narrativas de sua experiência de vida com a intenção de estabelecer formas de controle e de interferência na realidade social. Enquanto antropólogo que pesquisa sua própria cidade e uma manifestação cultural com a qual tive contato, em diversas circunstâncias, durante minha vida as noções de compartilhamento e de distanciamento tornam-se fundamentais. O desafio de estabelecer o diálogo, ante o olhar interpelador de meus interlocutores em campo, torna-se um elemento central na construção da tese. Busca-se problematizar as categorias nação e raça a partir da construção de identidades subalternas e sua relação com a nação enquanto narrativa e o Estado enquanto estrutura.

Palavras-chave: nação; Estado; raça; hip hop goianiense; identidade cultural; experiência etnográfica.

Rio de Janeiro
Fevereiro - 2014

ABSTRACT**GOIANIENSE HIP HOP AND THE ANTHROPOLOGIST:
ETHNOGRAPHIC EXPERIENCE AND THE EDGES OF THE
BRAZILIAN NATION**

Waldemir Rosa

Orientadora: Giralda Seyferth

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor Antropologia Social.

This thesis examines the relationship between politics and cultural identity in the constitution of the Goianiense Hip Hop claims. Art and culture are understood as fields where political struggles for recognition, conquest and guarantee of rights occur not only as instruments of social manifestation of subordinate groups in Brazilian society. In this context, culture is politicized from the resistance of subordinate group segments attempting to transform the specificity of their own experience into a cultural commodity. Thus, cultural identity is based on a redefinition of the negative signs associated with "being black" and in opposition to a totalizing narrative of the nation. Politics is understood as activities that individuals perform in the context of the movement aiming to construct narratives of their living experiences moreover intending to establish forms of control and interference in social reality. As an anthropologist who researches in his own city and within a cultural event I had contact in several circumstances during my life, the concepts of sharing and distancing become crucial. The challenge of establishing a dialogue, regarding the inquisitive face of my interlocutors in the field study becomes a central element in the construction of the thesis. I am looking forward to questioning the nation and race categories from the construction of subaltern identities and their relationship with the nation as a narrative and the State as a structure.

Keywords: nation; State; race; goianiense hip hop; cultural identity; ethnographic experience.

Rio de Janeiro
Fevereiro - 2014

LISTA DE SIGLAS

CD – Compact Disk

CGB – Conselho Goiano de B.boys e B.girls

CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica

CRJ-Go – Centro de Referência da Juventude

CUFA- Go – Central Única das Favelas – Goiás

DCE – Diretório Central dos Estudantes

DJ – Disk Jockey

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas

LP – Long Play

MC – Masters of Ceremony

OVG – Organização das Voluntárias de Goiás

PM – Polícia Militar

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira

PT – Partido dos Trabalhadores

PUC-Go – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

RAP – Rhythm and Poetry

UBC2 - União do Bate Cabeça do Cerrado

UFG – Universidade Federal de Goiás

UMH2O – União do Movimento Hip Hop Organizado

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Grafitadores durante o Mutirão de Grafite	p. 09
Mapa 1	Mapa do Centro da Cidade de Goiânia	p.29
Imagem 2	Material de divulgação de evento – Show Fação Central	p. 33
Imagem 3	Visão lateral do Monumento às Três Raças	p. 46
Imagem 4	Material divulgação de evento - Show Dexter	p. 58
Imagem 5	Material de Divulgação de Evento - Battle Brazil Goiás 3 vs 3 2011.	p. 66

Sumário

	Introdução	1
Cap. 1	O Hip Hop como objeto de estudo: alguns elementos iniciais	8
1.1	As culturas negras atlânticas: nascedouro do Hip Hop	11
1.2	O Rap nos Estados Unidos	16
1.3	O Rap no Brasil	19
1.4	O Hip Hop em Goiás	26
Cap. 2	Quando o campo e antropólogo se encontram: o antropólogo no seu devido lugar	30
2.1	Primeiro momento: o olhar interpelador dos “nativos” e o antropólogo como objeto	30
2.2	Segundo momento: diferenças de classe social apresentada em pequenos elementos	32
2.3	Terceiro momento: tensões raciais na cidade de Goiânia	34
2.4	Encontrando o campo e a (re)formulação do objeto de estudo	35
2.5	Voltando para a teoria	41
2.6	Relações raciais na cidade de Goiânia: análise do monumento às três raças	44
Cap. 3	O espaço da Festa e do Espetáculo: o olhar do antropólogo sobre uma identidade cultural	54
3.1	A arte como experiência estética de um enfrentamento político	54
3.2	Corpos e o diálogo enfrentamento com a hierarquia social	62
3.3	O momento da Batalha: Battle Brazil – Goiás 3 vs 3	65
3.4	A música e as identidades culturais	70
Cap. 4	O Hip Hop como campo artístico-intelectual e a “(re)organização” da cultura: o outro como intelectual e autor	77
4.1	Sociedade e Comunidade: o <i>Hip Hop</i> goiano como movimento social ..	77
4.2	O diálogo como experiência discursiva de existência	83
4.3	Projetos individuais e coletivos: transformações ocorridas no Hip Hop nacional e Goiano	88
Cap. 5	A nação: aproximações teóricas e o problema do negro no Brasil ...	93
5.1	A nação como conceito analítico	93
5.2	A nação no pensamento social brasileiro e o “problema negro”	102
Cap. 6	O Rap e o discurso sobre a nação e a cidade: Brasil e Goiânia sob o olhar dos grupos subalternos	114
6.1	A nação sob a ótica do Rap Brasileiro	114
6.2	O rap goiano e a narrativa sobre a sociedade	125
6.3	A cidade como campo de possibilidades	135
6.4	Nação e região no Rap	142
Cap. 7	Na fronteira com a política pública: o Estado como interlocutor e parceiro	144
7.1	O Estado e as identidades culturais na atualidade	144
7.2	O Hip Hop goianiense e a relação com o poder público	146
7.3	As políticas públicas como signos de reconhecimento pelo Estado	149

Conclusão	152
Referências bibliográficas	157
Anexos	162
Anexo – I: The Message	163
Anexo – II: Fuck The Police	167
Anexo – III: Express Yourself	174
Anexo – VI: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	180
Anexo – V: Carta de Informação ao Pesquisado	182

Introdução

O presente trabalho apresenta um estudo sobre a relação entre identidade cultural e política no *Hip Hop* goianiense. Aborda-se aqui como os grupos subalternizados na sociedade brasileira apresentam suas reivindicações por reconhecimento, pela conquista e garantia de direitos ante a nação e ao Estado. No entanto, esta pesquisa nasce sobre outros interesses e como resultado de pouco mais de uma década de estudo acadêmico sobre o tema do *Hip Hop* nacional.

A intenção inicial desta pesquisa era a de realizar uma etnografia das principais organizações do Movimento *Hip Hop* na cidade de Goiânia, buscando interpretar o processo de institucionalização do movimento e seu processo de ligação com o Estado enquanto instância financiadora de políticas públicas para a juventude e promoção da igualdade racial. Neste sentido, tratava-se do desafio de realizar uma etnografia de instituições do *Hip Hop* goianiense. Foram identificadas, a partir de estudo já realizado (Garcia, 2007), quatro organizações do *Hip Hop* na cidade: a Central Única das Favelas – Goiás (CUFA- Go), a União do Movimento Hip Hop Organizado (UMH2O), a União do Bate Cabeça do Cerrado (UBC2) e o Centro de Referência da Juventude (CRJ-Go). No entanto, durante o trabalho de campo, inúmeras outras organizações foram sendo descobertas, perfazendo um total de sete, mas acredito podem existir muitas outras. Além das quatro indicadas anteriormente existe a Manga Instituto, Associação Hip Hop Cristão, Nação Hip Hop e o CGB – Conselho Goiano de B.boys e B.girls¹. Percebeu-se no entanto, que algumas das organizações inicialmente identificadas como as mais significativas, não estavam em atividade no período de realização da pesquisa, mesmo que seu “diretores” afirmassem o contrário.

Ante a dificuldade de efetivação do desejo inicial, apresentou-se a possibilidade de que apenas uma das instituições se tornasse objeto do estudo, transformando assim a proposta inicial de uma etnografia das instituições do *Hip Hop* goianiense para um estudo de uma das organizações. Mesmo se convertendo em um caminho mais fácil de

¹ Além das organizações citadas temos os coletivos Projeto Eu me Preocupo, Graffirma Crew e os sites RapGyn.com, Marginal Latino e SubMundo Crew.

ser trilhado durante o trabalho de campo, essa possibilidade me desagradava e me impelia a formulação de outra alternativa para a realização da pesquisa.

Outro elemento que impactou na reorientação da pesquisa em seu decorrer foi a forma que a organização do movimento assume. Existem as organizações que possuem uma constituição formal possuindo estatuto, cargos de diretoria ou presidência, Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), existem também as “posses” e as “bancas”. As posses são uma organização local, geralmente ligadas a um determinado bairro ou região da cidade. As bancas, por sua vez, são coletivos artísticos que se reúnem por afinidade discursiva, artística e/ou laços de amizade e parentesco. Assim ao utilizar os termos organizações do *Hip Hop*, refiro-me as que possuem as organizações e não as posses e bancas, salvo quando indicado o contrário.

O que se observa no caso do *Hip Hop* goiano, assim como em outras regiões do Brasil, é a constituição de redes que integram os níveis diferenciados de organização do movimento. As redes correspondem a mecanismos internos de solidariedade e cooperação entre os seus membros, mas também como uma mecanismo de distribuição e consumo da arte e da informação.

Bruno Latour, ao propor a metáfora das redes, para abordar as questões referentes à transmissão de informação indica uma preocupação com a limitação explicativa dos modelos teóricos. A sua proposta é estudar as formações histórico-culturais através das redes que são compreendidas não como um “objeto” de estudo em si, mas sim como meios de transporte. Desta forma, as redes se constituem como mais flexíveis que a noção de sistema e mais histórica que a estrutura e permite que o “local” seja compreendido como um ponto de encontro e confluência de histórias confusas.

Realizar uma etnografia do *Hip Hop* buscando entende-lo no contexto da relação entre cultura e processos de subordinação social por meio de sua identidade cultural e política, me levava a deparar com a problemática do reconhecimento deste enquanto movimento social. Durante grande parte da minha trajetória acadêmica busquei compreender o *Hip Hop* por meio da sua relação com o movimento social negro, com o qual mantive relação de proximidade desde os 12 anos de idade. Um segundo esforço pessoal que se desenha na realização desta pesquisa é tentar compreender em que momento a “fala militante” do *Hip Hop* e a do movimento social negro se distanciam e quais as especificidades do primeiro em relação ao segundo. Desta forma, a temática

das relações raciais torna-se um elemento subjacente em toda a pesquisa e não o seu tema principal.

As posses e a bancas são os principais níveis de organização do *Hip Hop* que lhes confere aspectos de rede. Na relação destas com as organizações, propriamente ditas, se percebe onde a fala política do movimento apresenta suas descontinuidades. As posses e as bancas são difíceis se serem mapeadas uma vez que surgem e se desfazem com frequência diluindo-se ou agregando-se, formando novas posses ou bancas. Ou ainda passando longos períodos sem desenvolver atividades, retornando em um momento posterior.

José Guilherme Magnani (2000), ao propor uma metodologia para a antropologia das formas de lazer na cidade de São Paulo, apresenta um modo no qual a espacialidade urbana é desenhada pelas afetividades e relações que os grupos constituem. A trama do cotidiano, a prática da devoção religiosa, os gostos musicais e o compartilhamento de apreciações estéticas, a troca de informações e o sistemas de alianças e colaboração definem o espaço social, não apenas como produto destas relações, mas como condição para o seu exercício. Estar fora destas redes constituídas é estar deslocado, fora de seu espaço onde a agressividade da fragmentação urbana apresenta-se de forma muitas vezes ameaçadora para o indivíduo.

Meus interlocutores, ressaltam a importância que este espaço afetivo desempenha na execução das atividades vinculadas ao *Hip Hop*. As organizações, as bancas, mas principalmente as posses são vinculadas a essa geografia imaginativa da cidade. Esses níveis diferenciados de organização do movimento estão relacionados a forma como os grupos compreendem a relação entre cultural e subordinação e o elo que faz essa ligação é a maior ou menor proximidade do *Hip Hop* como lazer. Entre os grupos pesquisados para a constituição da tese as organizações possuem a dimensão política como central sendo a arte o elemento aglutinador e articulador de sua identidade política. As bancas teriam a afinidade artística como elemento central, deixando a dimensão política como secundário no processo de constituição das redes.

Como busco compreender o *Hip Hop* na relação entre cultura e subordinação social, busquei identificar qual o discurso e estruturas com o qual o *Hip Hop* se relaciona ao pronunciar-se enquanto uma voz de emancipação cultural e política. Neste contexto, a representação que este produz sobre a sociedade brasileira e o Brasil como

nação emerge como fundamental. Aqui se delineia um terceiro desafio que é o de estudar a crítica que o *Hip Hop* faz sobre a sociedade e sobre a nação a partir da realidade goiana. Assim, construía-se este como campo artístico-intelectual e política como alternativa à centralidade das organizações identificadas inicialmente. Assim busco reconhecê-las como um mapa deste campo, sobretudo no que se refere ao seu aspecto político.

Outro elemento que julgo necessário enfatizar aqui é sobre a minha posição em relação ao *Hip Hop*. Como demonstrarei nos capítulos que seguem, nunca fiz parte do movimento de forma efetiva, mas mantive com este uma relação de proximidade. Considero-o como uma forma difusa que influenciou de forma decisiva muitas de minhas visões de mundo e padrões de comportamento, que em muitos momentos ficaram evidentes para aqueles com quem tive maior proximidade durante o processo de realização do trabalho de campo. Essa posição de proximidade com o universo pesquisado foi essencial para o desenvolvimento de empatia de meus interlocutores com a minha presença em seu mundo.

A opção pelo *Hip Hop* se deve a dois aspectos principais. Primeiramente, as artes seriam campo propício de onde as minorias encontrariam um ambiente mais favorável onde o seu olhar perturbador pudesse ser lançado sobre os seus opressores e sobre sua narrativa. Em segundo lugar, este realiza a crítica de uma ideologia nacional em que o Brasil é apresentado como harmonioso, não-violento e mestiço (Salles, 2007; Rosa, 2006; Garcia, 2007) de forma relativamente independente do movimento social negro.

Malinowski (1978) ao definir os princípios da moderna etnologia afirma que os dados para o trabalho do antropólogo devem ser coletados no local em que os “nativos” vivem. Sua proposição tem por objetivo deslocar o trabalho etnográfico para a observação empírica, afastando-se assim da formulação de grandes teorias baseadas em especulações sobre o desenvolvimento humano. Ele afirma não existir dúvida de que a subjetividade do pesquisador interfira na forma como os dados são coletados e na interpretação destes, no entanto, salienta que no trabalho etnográfico é necessário que os dados sejam capazes de falarem por si.

Clifford Geertz (2008) afirma que no texto antropológico, o papel do antropólogo não deve ser falar pelos nativos, mas sim o de compreender a fala destes. A

dimensão do diálogo é o cerne do trabalho etnográfico, uma vez que o antropólogo “dialoga com” e não “fala em nome de”. O termo chave de sua perspectiva é interpretação, já que a antropologia só existe de fato no texto escrito. “O que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis” (*idem*. p. 15).

James Clifford (1998) compreende que Geertz coloca em debate a representação da alteridade na antropologia, uma vez que os paradigmas da experiência e interpretação acabam por serem substituídos pelo paradigma discursivo do diálogo e da polifonia. No entanto, a autoridade etnográfica gerada no paradigma discursivo encontra outros discursos que se pronunciam, sobretudo do ponto de vista dos nativos, legitimadas pelo fato de que nas sociedades pós-coloniais, as vozes de intelectuais nativos quebram a hegemonia desta fala antropológica sobre o “outro”.

A meu ver, a crítica postulada por Clifford indica que em contexto de sociedades pós-, como é o caso brasileiro, o processo de diálogo entre o etnógrafo e o “seus nativos” se coloca na perspectiva em que sua fala passa por uma constante interpelação. Essa interpelação pela “voz do outro” sobre os objetivos e termos do estudo antropológico faz com que, a todo o momento, a reflexão sobre o trabalho de campo seja deslocada para o reconhecimento da “fala nativa” com um ato intencional de ordenamento do discurso proferido na presença do pesquisador, o que faz com que o “não-dito” seja encarado como tão importante quanto o “dito”.

Aqui se tem uma preocupação que perpassa toda a construção da pesquisa, sua realização e escrita da tese. Como se delineia nos capítulos posteriores a tese existe entre dois extremos. No primeiro tem-se a perspectiva do *Hip Hop* como “objeto de estudo” do etnógrafo. No segundo, tem-se o etnógrafo como “objeto de estudo” dos seus “nativos”. Toda a experiência em campo, assim como a escrita etnográfica é influenciada pelo trânsito do antropólogo entre esses dois polos.

Além da observação direta de eventos do *Hip Hop* na cidade de Goiânia, buscou-se realizar entrevistas sempre que os entrevistados assim o permitissem. Também realizamos observações do cotidiano destas entidades, participando, de suas reuniões de planejamento e organização de eventos e reuniões com representantes do poder público.

O trabalho de campo se realizou entre os meses de fevereiro de 2011 até dezembro de 2011, mesmo que a “saída do campo”, nesse caso, representa mais uma diminuição da presença sistemática do pesquisador em campo com o objetivo de obter informações do que uma ruptura dessa relação. O contato, como demonstrado nos capítulos que seguem, existia anteriormente e continua a existir após dezembro de 2011.

As indicações de Geertz podem ser mobilizadas aqui para justificar o fato de se estudar como a nação brasileira, enquanto narrativa, opera na produção de identidades culturais minoritárias em uma cidade da região central do Brasil, que não se configura entre as principais capitais no que se refere à produção do discurso sobre a nação e a nacionalidade.

A tese está subdividida em sete capítulos onde busco apresentar as principais reflexões e a dinâmica do desenvolvimento do trabalho de campo. No primeiro capítulo, tem-se a construção do objeto de estudo. Aqui o caráter transnacional do *Hip Hop* e sua relação com o tema das culturas negras atlânticas é abordado e seu processo de mundialização a partir do final dos anos de 1970 como um bem cultural estadunidense. Outro tema presente nesse capítulo é o processo de nacionalização do *Hip Hop* ao se inventar um “*Hip Hop nacional*” a partir da reelaboração de uma experiência cultural e política transnacional. Com a discussão do movimento em Goiás aborda-se a forma como tanto o transnacional quanto o nacional materializam-se na localidade que é delimitada pela percepção que os indivíduos têm da região como paisagem imaginativa.

No segundo capítulo abordo o encontro do antropólogo com o campo a partir de três momentos destacados do trabalho de campo. Aqui apresento a forma como a realidade observada interpela o pesquisado e a forma como me torno, em certa medida, “objeto de estudo” de meus “nativos”. Faz-se presente aqui a reflexão da teoria a partir do seu enfrentamento com a realidade observada e a forma como o mundo das ideias assume materialidade nas relações sociais.

No terceiro capítulo apresento a festa e o espetáculo como momentos para se observar a relação das identidades culturais e sua dimensão. Nesse contexto, a arte emerge como uma experiência estética e política que se refere à existência de indivíduos e seus processos de interação. Apresentam-se também as diferenciações internas do *Hip Hop* e a forma como a noção de batalha no *break dance* remete a conflitos internos bem como a relação conflitiva daquele com a sociedade.

Os temas abordados no quarto capítulo são referentes à compreensão do *Hip Hop* como campo artístico-intelectual e da relação entre cultura e política. São apresentadas as definições de comunidade e sociedade como campos morais e a forma como essas são compreendidas pelos meus interlocutores e utilizadas para justificar *status* sociais e legitimidades. O diálogo emerge, nesse contexto, como uma experiência de existência ante a sociedade e como base para a constituição de projetos coletivos e individuais.

No quinto capítulo, apresentam-se a nação e raça como categorias analíticas da reflexão que se desenvolve na tese como um todo. Aqui a nação é definida como uma narrativa e a raça como uma categoria deslizante e não essencialista com a qual o *Hip Hop* se relaciona na produção de sua narrativa. Esse capítulo busca lançar as bases para a compreensão do sexto capítulo, onde se apresenta a nação e a sociedade goiana sob a ótica do *Hip Hop*. Os temas do colonialismo e do escravismo, assim com a fragmentação social, são problematizados a partir das letras de *Rap*.

O sétimo capítulo apresenta a reflexão sobre o papel que as políticas públicas desempenham na atualidade como signo de reconhecimento por parte do Estado das minorias nacionais. Aqui se delinea a perspectiva daquele como um parceiro para a formulação de soluções para as reivindicações do *Hip Hop*. As novas tensões que surgem a partir da competição que se instaura dentro do movimento pelo acesso as fontes de financiamento do poder público também são abordadas, mesmo que de forma não conclusiva.

Cap. 1 – O Hip Hop como objeto de estudo: alguns elementos iniciais

A história é um elemento de grande importância para os integrantes do *Hip Hop* brasileiro uma vez que a partir dela se constitui a legitimidade de uma fala e o reconhecimento de um indivíduo como parte de sua coletividade. A história pessoal de um indivíduo autoriza sua fala sobre o movimento na medida em que esta se encontra em confluência com a história social do *Hip Hop* no Brasil. Em 2001, quando finalizava a graduação em Ciências Sociais e meu interesse acadêmico pelo movimento iniciava-se, conversando com um dos principais grafiteiros da cidade, descobri que ele não se considerava como uma referência. Ele me dizia que tinha que “*conversar com os mais antigos*” para ter respostas “*mais corretas*” sobre meus interesses pelo movimento. Sempre existe “alguém mais antigo” que pode confirmar uma informação. Naquele tempo, chamava-me atenção a existência de algo “correto” e de algo “mais correto” que se refere à forma como o conhecimento é produzido e/ou circula no *Hip Hop*. Ele nunca é considerado como acabado ao mesmo tempo em que quase sempre se refere a uma opinião de quem pronuncia o discurso.

Faz-se necessário aqui uma digressão sobre a história do *Hip Hop* para que a fala de meus interlocutores seja compreendida nos contextos dos processos sociais específicos que as caracterizam. Na maioria dos estudos acadêmicos, sua história é narrada tendo por base o eixo da “história musical” do movimento. Isso ocorre uma vez que esses estudos são produzidos em um contexto onde a expressão musical torna-se sua manifestação artística mais difundida, composto por quatro elementos sendo o grafite, o *break dance*, o *Disk Jockey* (DJ) e o *Masters of Ceremony* (MC), que se originaram de processos culturais distintos. No contexto desses estudos, a história do *Rap* é encarada como a história do *Hip Hop*, enquanto a história do *break dance*, do grafite e do *Disck Joquei - DJ* são histórias particulares, muitas vezes acessórias à compreensão do *Rap*.

O *Hip Hop* surge em meados dos anos 1970, sendo batizado em 1978 como tal por Afrika Bambaataa², e é a junção de elementos culturais de origens diversas que se reúnem nos Estados Unidos devido aos fluxos migratórios caribenhos para o país.

² Afrika Bambaataa é o nome pelo qual é conhecido o DJ estadunidense Kevin Donovan.

O grafite consiste na expressão visual do movimento nos muros, paredes e espaços da paisagem urbana. Ele surge em meados dos anos 1960 nos guetos negros de Nova York na forma do *tag*, assinatura com tinta spray, feita em diversos pontos da cidade. No início dos anos 1970 surgem os painéis coloridos, populares no mundo até os dias de hoje. O grafite significa a invasão das áreas nobres das grandes cidades por aqueles que viviam segregados nos guetos e subúrbios pobres. Essa invasão simbólica possui um caráter de resistência, de denúncia da realidade fragmentada das cidades e da participação social (Pimentel, 2001).

Em conversa informal com alguns grafiteiros em Goiânia, ficou evidente o caráter transgressor e de “invasão” por intermédio da arte. Acompanhei um mutirão de grafite realizado nos muros da Escola Estadual Pedro Xavier Teixeira, na Av. T-63, Setor Pedro Ludovico, onde diversos artistas foram convidados, pelas redes sociais, a comparecerem a esse local na data definida para grafitar. Segundo o organizador do mutirão, que aconteceu numa tarde nublada de domingo, o que geralmente acontece é que a direção da escola cede o espaço nos muros para a publicidade de empresas que em troca pintam todos os muros ou parte do prédio. No caso dessa escola, os muros tinham sido pintados de amarelo no sábado para que na segunda a empresa ocupasse o espaço com a publicidade da loja.



Imagem 1: Grafiteiros durante o Mutirão de Grafite. (Foto própria).

Na quarta-feira seguinte voltei ao local e os grafites tinham sido cobertos pela publicidade com o nome de uma rede de loja de tintas da cidade. Questionei um dos grafiteiros no momento de realização do mutirão sobre essa possibilidade dos grafites serem apagados e ele me respondeu que “*o grafite tem um tempo de existência. Os caras podem vir aqui e cobrir tudo na segunda, mas só deles terem visto já tá valendo*”. Invasão simbólica do espaço, enfatizada por Pimentel, no caso do grafite é transitória e efêmera.

O surgimento do *break dance*, remete a grupos discriminados da sociedade dos Estados Unidos da América. Os veteranos da Guerra do Vietnã, principalmente negros e latinos que, mutilados e traumatizados pela violência que presenciaram, não conseguiam se reintegrar à sociedade, agravando assim sua situação de marginalidade.

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais, etc. o giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (Andrade *apud*. Pimentel, 2001. s/p.).

Meus interlocutores articulam a história do surgimento do *break dance* com a justificativa desse como movimento de protesto, no entanto, outra dimensão ressaltada é o ideário da saúde e do cuidado com o corpo. Um *b.boy* resalta que “*break dance é saúde do corpo e da mente*”, enfatizando que ele possui uma dupla ação. Assim como o grafite, o *break dance* congrega um campo das expressões artísticas do *Hip Hop*, no caso, o das artes cênicas, pois é uma encenação de um conflito social. Como será demonstrado adiante, a noção de batalha é central para o *break dance*. Esta é tanto interna, entre os diversos segmentos que compõem o movimento, assim como externa na busca por uma expressão da juventude periférica.

Segundo Pimentel (2001), a figura do DJ surge no final dos anos 1960 na Jamaica, com a técnica dos *sound sistens* de Kingston, que criava versões de músicas a partir de partes (*breaks*) de seus *reggaes* prediletos. O DJ Holl Herc foi um dos que levaram essa técnica para o *Bronx*, gueto negro-caribenho localizado ao norte da cidade de Nova York. Na Jamaica, os DJs costumavam recitar versos improvisados sobre essas versões, com mensagens de conteúdo político e espiritual.

No Bronx, essa prática dos Djs jamaicanos encontra-se com outras tradições culturais orais ligadas aos latinos e negros, como as *dozens* – espécie de desafio em rimas que, utilizando gírias, dificultavam a compreensão dos que não viviam nesses guetos (Vianna, 1997). Do encontro entre os DJs jamaicanos e os rimadores *dozens* surgiram os *Masters of Cerimony* (MCs) e o *Rap* inicia sua história. Nesses termos, no *Rap* encontram-se dois elementos distintos do *Hip Hop*: o DJ e o MC.

O *Rap* (*Rhythm and Poetry*) é uma música produzida a partir de fragmentos de outras músicas, que apresenta rupturas dos sons através do efeito de arranhões com a agulha do toca-discos (o *scratch*), além de sons de tiros, carros, pessoas conversando, risadas, crianças chorando ou brincando, entre outros. Para conciliar um grande universo de sons “não musicais” em uma composição sonora musical são utilizadas, geralmente, duas ou mais bases sonoras sobrepostas e/ou intercaladas, que conferem fluidez às sequências sucessivas do conjunto sonoro. Essas bases sonoras, constituídas pelo DJ, são geralmente acompanhadas por letras em tom conflitivo e tenso sobre o cotidiano das grandes cidades, interpretadas pelos MC’s.

O *Hip Hop* nasce, enquanto manifestação artística, cultural e política no contexto da diáspora afrocaribenha e dos processos de migração para os Estados Unidos da América o que faz com que este tenha em sua origem as manifestações culturais negras no Atlântico.

1.1 As culturas negras atlânticas: nascedouro do Hip Hop

O tema das chamadas culturas negras atlânticas se faz presente em muitos estudos sobre o *Hip Hop* e a “música negra”. No esteio dessas diversas abordagens os temas da escravidão e dos “africanismos diaspóricos” emergem como macro categorias

onipresentes e com as quais, muitas vezes, o diálogo é inevitável. Em muitos casos essas macro categorias ocultam as diferentes experiências sobre um fenômeno histórico vivenciado pelos indivíduos, o que obscurece as especificidades que esses fenômenos históricos assumem em cada localidade além de dificultar a interpretação das distintas agencialidades que os indivíduos apresentam em cada contexto.

Para Paul Gilroy (2001) o sistema de escravidão racial fornece as bases para a análise das modernidades coloniais assim como considera que a resistência a essa escravidão também assume importância significativa nesse contexto atlântico. Assim o conceito de diáspora possibilita livrar a “história do pertencimento” da metafísica da raça, da nação e da cultura territorial fechada, ao mesmo tempo em que interpreta tais pertencimentos no plano de elementos culturais compartilhados. Nesse sentido, a ideia de diáspora não remonta apenas a noção de dispersão, mas as noções de semelhança e solidariedade que se desenvolveriam tendo por base o compartilhamento das experiências históricas em comum e não pelo essencialismo da raça.

No entanto, Gilroy parece cair em outra armadilha reducionista uma vez que substitui o essencialismo étnico e racial pela reificação de uma experiência de escravidão africana que se efetiva em um agenciamento micro político exercido nas culturas e movimentos de resistência e de transformação. Ao enfatizar que, a partir do impacto das lutas de independência dos países africanos no contexto da guerra fria, as populações negras passam a aceitar e a internalizar o padrão da negritude estadunidense, ele parece confundir um dos fenômenos específicos da experiência norte-americana com um fato extensível a outras realidades histórico-sociais. Esse debate é pertinente quanto se busca compreender a internacionalização do *Hip Hop* como bem cultural a partir do mercado fonográfico norte-americano.

Meus interlocutores apresentam a resistência como uma categoria fundamental para a compreensão do *Hip Hop* brasileiro. Resistência possui duas dimensões básicas. Em primeiro lugar designa um agir, em primeira pessoa, contra uma situação desfavorável. Nesse sentido, resistir torna-se um imperativo para os integrantes do movimento, pois a narrativa se constitui a partir de um ponto de reconhecimento de uma desvantagem social local e experimentada preferencialmente na dimensão individual. Em segundo lugar, resistência designa um processo histórico mais amplo que conecta a experiência individual a uma resistência difusa e persistente. Aqui ela torna-se uma

categoria coletiva que remete ao processo de resistência ao escravismo, mas não se restringe a ele.

É por meio dessas duas dimensões que na narrativa do *Hip Hop* goiano, pode-se fazer a vinculação do processo de resistência de seus integrantes “não-negros” a um arco mais amplo de “resistência da população negra”. Um dos meus interlocutores em campo, um rapper branco, salienta que quando ele está cantando “*se sente como negro e sente na pele o sofrimento que o racismo causa*”.

Podemos compreender aqui a dificuldade que a abordagem proposta por Gilroy apresenta para os estudos das culturas negras em contexto atlântico. Mesmo sendo suas indicações pertinentes no que se refere ao esforço de construir uma interpretação das “culturas negras” livre do determinismo étnico e racial, sua visão acaba por substituir o determinismo da raça, como macro categoria que condiciona, *a priori*, as experiências culturais por uma visão quase teleológica da experiência da escravidão como condicionante das formulações afrodiáspóricas.

Dale Tomich (2004) argumenta que existe um paradoxo nos estudos históricos sobre o Atlântico. Segundo ele, ao mesmo tempo em que se busca evitar o determinismo geográfico não se consegue efetivá-lo como um espaço histórico-social o que incorre no fato de encará-lo como um espaço dado e já constituído *a priori* às relações sociais. No esteio dessa concepção equivocada, o espaço atlântico figura-se como um grande conjunto de elementos independentes vistos como unidades políticas, sociais ou culturais constituídas e isoladas. Para ele o importante seria perceber como, em um longo tempo histórico, o Atlântico se constitui como um espaço físico e humano através da interação e integração aos processos e relações do “sistema mundo”. Nesse contexto, o Atlântico, ou melhor, suas águas, tornam-se metáfora dos fluxos, encontros e articulações desse sistema mais amplo, cujos processos sócio-históricos se desenvolvem tendo como base uma espacialidade histórica própria.

As proposições de Tomich sobre os problemas de ordem metodológica nos estudos sobre o Atlântico problematizam a perspectiva de Gilroy uma vez que a negritude estadunidense acaba por fornecer a chave para a compreensão do processo de solidariedade e pertencimento afrodiáspóricas. Tal abordagem torna-se um perigo, pois determina aprioristicamente a natureza e o conteúdo de uma experiência social em outros pontos do mundo atlântico.

Os “universais do Atlântico Norte” seriam os elementos da experiência histórica desses estados nacionais, que devido aos processos de produção da narrativa da modernidade, ganharam um grau de universalidade transformando fragmentos da história humana em padrões históricos e narrativos. Tais “universais” não descrevem o mundo, ao contrário, informam uma visão que parece referir-se a experiência e fatos históricos como elas existem, mas que, no entanto, evocam múltiplas camadas de sensibilidades, tendências, pressupostos culturais e escolhas ideológicas ligadas à história localizada (Trouillot, 2002).

Mesmo partilhando em larga medida dos elementos culturais forjados nesse “mundo atlântico”, o *Hip Hop* goiano apresenta com estes diversas especificidades. Meus interlocutores destacam o papel que a noção de originalidade tem nesse processo. Como trabalharei a seguir, a originalidade remete a uma complexa articulação entre o regional e o nacional, e em certa medida ao transnacional. O *Hip Hop* tem por um lado uma filiação com a expansão da indústria cultural dos Estados Unidos da América, mas por outro, se alimenta das histórias e experiências locais. A originalidade emerge desse processo de interação como se demonstra posteriormente.

Por tratar-se de uma fala que assume uma perspectiva histórica, meus interlocutores sempre remetem à memória e sua relação com a identidade. Michael Pollak, ao se deter sobre os aspectos desta relação, argumenta que a memória é um “elemento constitutivo de sentimento de identidade, tanto individual como coletivo, na medida em que ela é também um fator extremamente importante de sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa, ou grupo, em uma reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 204). No entanto, ele também afirma que essa memória sofre diversos processos de gestão onde alguns aspectos são utilizados para compor uma narrativa onde experiências, personagens e lugares compõem um quadro coerente, o que faz com que outros elementos sejam deixados de fora.

Para ele existem três elementos principais constitutivos da memória que são: as experiências, as personagens e o lugar. No entanto, alerta que esses três elementos podem se relacionar a acontecimentos, personagens e espaços reais, ou podem se tratar também de projeções de outros eventos não vividos pelo indivíduo ou grupo social, o que não os inviabilizam enquanto legítimos produtores de memória. Para Pollak, a memória muda constantemente onde o silenciamento provoca deslocamentos

encobrendo aspectos históricos que foram identificados como vergonhosos e que, em outro momento, podem emergir como centrais da narrativa histórica, sendo elemento de orgulho e satisfação (Pollak, 1989).

O dinamismo da memória, que é constantemente criado na relação dos grupos humanos com os eventos históricos, imprime, em um contexto atlântico, uma enorme possibilidade de interpretações acerca das “culturas negras”. Com isso não queremos converter a memória como a chave capaz de elucidar todos os dilemas dos estudos sobre o *Hip Hop*. Pelo contrário, o que pretendo é indicar como a compreensão da memória como um sistema em permanente formulação e revisão pode nos ajudar a construir modelos interpretativos das “culturas negras” que não sejam reféns dos determinismos, sejam eles históricos e/ou geográficos, e nem da reificação de determinadas experiências históricas bem como do essencialismo que alguns estudos atribuem a dimensão étnica e racial.

Rosalind Shaw (2002) indica que os elementos históricos são inscritos na memória a partir do momento em que são socialmente associados a circunstâncias determinadas, o que transforma a memória em um fenômeno social ancorado em uma experiência e em uma espacialidade determinada. Nesse contexto, ao se pensar a constituição do Atlântico como um espaço histórico-social, em que o *Hip Hop* surge, esse exercício necessita que o pesquisador esteja atento as diferentes experiências das populações negras que emergem da colonização e do escravismo.

Shaw traz uma indicação importante nesse contexto dos estudos das “culturas negras” uma vez que sua perspectiva indica para a necessidade de que se esteja atento a questão da experiência dos grupos humanos e na narrativa que estes constituem no plano da memória. A experiência e a memória social poderiam ser entendidas como elementos que tensionariam para que uma interpretação das “culturas negras” não seja aprisionada por movimentos universalizantes, ao passo que permitem o acesso aos significados culturais construídos pelos grupos humanos, por exemplo, para os temas da escravidão ou da negritude afrodiáspóricas.

Outro autor a localizar sua preocupação na questão da experiência como central nos estudos sobre o Atlântico é Stephan Palmié (1995). Ele utiliza as noções de ação e experiência para problematizar a construção do espaço atlântico que tem por esteio a existência da economia atlântica da moderna escravidão. Segundo ele, existiria uma

tendência nos estudos sobre o Atlântico a produzir uma interpretação sobre a África e o mundo “africanizado” a partir dos padrões fornecidos pelo comércio de escravos. Ele tenta operar uma reordenação teórica para dar visibilidade às experiências e às ações das populações do “mundo atlântico” e evitar o aprisionamento da reflexão sobre a experiência africana nas Américas pelas noções de escravidão e tráfico.

Em artigo sobre a constituição da identidade negra transnacional Gilroy argumenta que o homem negro norte-americano, em sua luta política antirracista, cria um modelo de relações sociais baseado na interação entre critérios raciais e de gênero. Segundo ele, o nacionalismo negro norte-americano, difundido mundialmente tem na autobiografia de Malcolm X e, posteriormente, do filme baseado na mesma obra, segue um modelo de conduta que busca se contrapor ao padrão da superioridade branca criando uma identidade política centrada na noção de virilidade (Gilroy, 1995). A operação indicada por Gilroy é a de que o campo da virilidade e da masculinidade como conduta social seriam os elementos articuladores dessa identidade política afro-estadunidense. Nessa perspectiva, a luta antirracista estaria ancorada em um modelo de masculinidade que, em sua interpretação, se pretende hegemônico ao grupo negro norte-americano e que se mundializa encontrando acolhida em outras realidades culturais.

Enquanto Gilroy fornece uma compreensão da formação do espaço atlântico no esteio de uma normatividade ocidentalizante que possui como principal chave para o entendimento das “culturas negras” o comércio escravo e a luta de emancipação ao molde do nacionalismo negro afro norte-americano, Palmié opera no sentido oposto ao lançar mão da ação e da experiência como as chaves para entendimento da variação e da alteridade. Nessa perspectiva, para Palmié, a diferença é central para o entendimento das culturas atlânticas e não a semelhança como busca Gilroy.

1.2 O Rap nos Estados Unidos

O primeiro *Rap* gravado da história é *Rapper's Delight*, em 1979, pelo grupo Sugar Hill Gang. O primeiro grupo a apresentar um discurso social, o que se tornaria comum no *Rap* nos anos 1990, foi o grupo *Grandmaster Flash* no ano de 1982 com a

música *The Mensage*³, que obteve grande sucesso nos Estados Unidos indicando para a existência de um mercado de consumo promissor para a nova música de protesto que surgia. A letra da música narra a realidade dos guetos negros norte-americanos no início da década de 1980 sob a ótica do artista. A letra da música *The Mensage*, de Grandmaster Flash, fornece um modelo utilizado até os dias atuais onde se apresenta os efeitos locais de problemas nacionais ou transnacionais. Esse tipo de letra torna-se bastante comum no Brasil a partir do final dos anos de 1980.

Em 1986, o grupo Run-D.M.C, bate o recorde de vendas do estilo até então com três milhões de cópias do LP *Raising Hell*. Em 1987, surge o primeiro grupo de *Rap* composto unicamente por músicos brancos, os *Beastie Boys*, formado por um trio de *ex-punks*, que apresentaram uma inovação inserindo os *samples* na música *Rap* da forma como eles são utilizados nos dias atuais. Outro grupo importante na história do *Rap* surgiu nesse mesmo ano. *Public Enemy*, com seu álbum *Yo! Bum Rush the Show*, insere a retórica ativista do movimento negro conjugada a uma forma irônica de se expressar como um estilo de se fazer *Rap* (Light, 1992). Como se observa, entre 1979 e 1987 surgiram as principais referências do *Rap* antes do surgimento do *Gangsta Rap* norte-americano, que representa o principal subgênero produzido na atualidade.

Entre os anos de 1982 e 1984 o *Rap* se populariza mundialmente com o sucesso atingido pelos artistas fora dos Estados Unidos da América e pelo cinema. Os filmes *Wild Style* e *Beat Street* disseminam outros elementos do *Hip Hop*. O *break dance*, o grafite, a expressão linguística e a forma de se vestir dos *b.boys* – *break-boys*, termo que define o dançarino de *break dance*, vão se tornar conhecidos mundialmente e, principalmente, serão reconhecidos como integrantes de uma cultura urbana específica vinculada aos jovens negros e latinos dos guetos. Através do cinema, o *Hip Hop* chega ao Brasil onde o *break dance* vai se transformar em um fenômeno urbano presente em diversas capitais a partir do ano 1984.

Outro ano que marca a história do *Rap*, segundo Alan Light (1992), é o ano de 1989, quando emerge no mercado fonográfico americano o grupo N.W.A. (*Niggas With Attitude*). Originário de *Los Angeles*, o N.W.A. é indicado como o primeiro grupo a gravar o estilo *Gangsta Rap*, identificado, pelos seus adeptos, como a linha de frente do

³ Ver letra completa no Anexo 1.

Rap, pois apresenta de forma mais “realística a vida urbana”. Essa afirmação é muito comum em Goiás, onde alguns grupos utilizam o termo “gangsta” para se referir a um *Rap* que não faz concessões à tentativa de cooptação por parte da indústria fonográfica. Perspectiva essa que não encontra paralelo nos Estados Unidos da América, uma vez que o *gangsta rap* estadunidense é o que mais se aproxima de um ideário comercial e despolitizado na atualidade.

No final dos anos 1980 esse subgênero do *Rap* estadunidense possuía uma outra configuração e a narrativa do N.W.A., como é observada na música *Fuck the Police*⁴ e *Express Yourself*⁵, tornam-se padrões assumidos no Brasil para a produção de *Rap*. Muitos dos grupos goianos que se identificam com *gangsta rap* apresentam uma proximidade maior com esse estilo no início dos anos 1990 do que com o *Rap* produzido na atualidade nos Estados Unidos da América.

Além da inovação discursiva, o *gangsta rap* insere mudanças rítmicas inéditas. Uma das características sonoras desse estilo é a conjunção de bases sonoras em velocidades diferenciadas, onde as graves mais rápidas são sobrepostas sobre uma aguda mais lenta conferindo, a quem escuta a música, a sensação sensorial de que, mesmo a música sendo mais rápida, algo se arrasta pelo caminho. Essa característica sonora é uma referência estilística do *Rap* produzido na Costa Oeste dos Estados Unidos da América amplamente incorporada no Brasil, principalmente no *Rap* produzido no Distrito Federal, no início dos anos 1990, e em Goiás na região do Entorno do DF e Goiânia.

A partir da segunda metade dos anos 1990, tornou-se muito popular nos Estados Unidos da América o *Reggaeton*, que é identificado como o “Rap dos latinos”. Essa nova variação do *Rap* não se relaciona, em sua origem, com o *Rap Chicano*. Este último surge no início dos anos 1980 nos guetos latinos em território norte-americano, composto por mexicanos e porto-riquenhos, principalmente. O *Reggaeton*, por sua vez, surge fora dos Estados Unidos e é resultado da junção do *Rap*, já divulgado a partir de 1984 fora dos Estados Unidos, com o *Reggae* e seus ritmos caribenhos. A história desse ritmo remonta à música panamenha e *boriqua*, de Porto Rico (*Rap News*, ano I, nº 11).

⁴ Ver letra completa no Anexo 2.

⁵ Ver letra completa no Anexo 3.

No Brasil, alguns grupos chegaram a gravar alguns *Reggaetons*, mas o estilo não teve grande aceitação do público do *Hip Hop*, ficando restrito a iniciativas isoladas. Em Goiás alguns grupos, principalmente o Ragga Rural, têm experiências da fusão do *Rap* com ritmos caribenhos, principalmente com o *Ragga*⁶ e *Reggae*, mas nenhum grupo reivindica o título de produtor de *Reggaeton*. O grupo Ragga Rural, composto pelo MC Lethal Kalongi, do grupo Testemunha Ocular, e Kaverna Man, ex-vocalista da banda de reggae Mamma Jamma, põem uma fusão do Ragga, rap e ritmos regionais goiano, principalmente a moda de viola.

1.3 O Rap no Brasil

No Brasil, as primeiras manifestações do *Hip Hop* remetem ao ano de 1982. O *Rap* brasileiro possui uma ligação com a trajetória do gênero norte-americano. O *Soul* e o *Funk* eram bastante ouvidos no Brasil nos anos 1970 e, segundo Hermano Vianna (1997), ocorriam bailes “blacks” em diversas capitais do Brasil como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte. Ele transcreve um trecho de um jornal esquerdista chamado *Versus* do ano de 1978, que possuía uma coluna chamada Afro-Latino-América. O jornalista escreve:

Black Rio, Black São Paulo, Black Porto e até Black Uai! Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca de libertação do espírito negro, através do Soul. As roupas coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum...

Num segundo momento, uma consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começa a receber destaque. (*Versus*, maio/junho de 1978: 42 *apud* Viana, 1997, p. 29).

Meus interlocutores se referem tanto ao *Soul* quanto ao *Funk* como bases do surgimento do *Hip Hop* no Brasil. O *Soul* surge nos anos 1960 nos Estados Unidos

⁶ Ragga é uma variação eletrônica do Reggae jamaicano surgido nos anos 1980 em Kingston, Jamaica.

como resultado do processo de transformação no *Rhythm & Blues*, uma variação eletrificada do *Blues* urbano, e pela politização do campo da música pelos movimentos dos direitos civis. Ele torna-se, na segunda metade da década de 1960, o principal elemento de difusão do orgulho negro nos Estados Unidos da América e no mundo.

O vocalista no *Soul* ocupa uma posição fundamental, ele busca performatizar, pela voz, a dramaticidade das letras. Conforme Charles Keil (1969), uma das inovações advindas do *Soul* foi o desenvolvimento de uma ideologia, identificado genericamente como movimento *Black Power*. Essa associação entre o *Soul* e o *Black Power* é ressaltada como o precursor do *Hip Hop*.

O termo *Funk* por sua vez, é identificado pelos meus interlocutores como a música norte-americana produzida nos anos 1970, e não com o *funk* carioca, surgido no Brasil no início dos anos 1980 pela influência do *Miami Bass*, estilo de *Rap* que surgiu em Miami, Florida, que é característico de uma batida na caixa de som mais acelerada e pela erotização das letras. Com o enfraquecimento da ideologia de solidariedade racial que sustentava o *Soul* como uma manifestação discursiva negra, as músicas remanescentes migram para essa nova proposta estética, mais “radicalizada” que era o *Funk*. “Tudo pode ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar músicas que ficou conhecida como *funk*. Se o *Soul* já agradava aos ouvidos da maioria branca, o *funk* radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (pesados) e arranjos mais agressivos” (McEwen, *apud* Vianna, 1997. p. 20).

A movimentação estética que Hermano Vianna chama de Bailes Blacks, como as festas onde se tocava principalmente o *Soul* e o *Funk*, é o principal motivador de jovens, muitos ainda adolescentes, no final dos anos 1970, a se integrar no movimento que emergia no início dos anos 1980 no Brasil, primeiro como *break dance* e posteriormente como Movimento *Hip Hop*.

Algum dos integrantes do Movimento *Hip Hop*, corroboram a tese do jornalista citado por Vianna. No Brasil, segundo a compreensão de Thaíde, um dos pioneiros do *Hip Hop* de São Paulo, o *Soul* não se desvinculou do movimento *Black Power* nos Estados Unidos, que é compreendido por este como um princípio de afirmação estética e política.

A música do Movimento Black Power, que chegou no Brasil antes do rap, era o soul, mais tarde também o funk [...] Daqui, um dos prediletos era Tim Maia. “As letras dele, falando de orgulho negro, também nos influenciaram”, analisa. Assim como Tony Bizarro, Tony Tornado e Banda Black Rio. (*Revista Caros Amigos Especial Hip Hop*, ano I, nº 3, 1998. p. 20).

O que Thaíde identifica como uma mudança significativa da década de 1980 para os dias atuais é o fato de que atualmente o *Hip Hop* possui um pensamento estruturado, o que não ocorria naquele período. A falta desse pensamento estruturado, para ele, é o que impedia o hip hop de se definir nitidamente como forma de protesto no início de seu desenvolvimento no Brasil. (*Revista Caros Amigos Especial Hip Hop*, ano I, nº 3, 1998. p. 20).

Informação similar é fornecida pelos integrantes do grupo Racionais MC’s. Quando interrogados sobre a origem do nome da banda Edy Rock afirma: “Vem de raciocínio, né? Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa pra falar” e Mano Brown, outro integrante do grupo completa: “Naquela época o *rap* era muito bobo. *Rap* de enganar, liga mano? Não forçava a pensar” (*Revista Raça Brasil Especial Black Music*, Ano 1, n. 1[s.d.]).

Destaca-se aqui uma das características atribuídas ao *Rap* brasileiro que é o seu caráter informativo e de elaboração intelectual. Quando os artistas indicam para o fato da transformação de um “*rap* bobo” ou “de enganação” para um “*rap* que tem um pensamento estruturado e que faz pensar”, indicam para processos de construção de autonomia de pensamento do artista e o “aparelhamento ideológico” de sua arte para objetivos específicos de conscientização e de transformação da realidade do “consumidor” dessa arte.

Meus interlocutores indicam que o universo da *black music* refere-se ao *Soul*, *Funk*, a *Disco Music* produzidos nos Estados Unidos da América entre os anos 1960 e início dos anos de 1980. São também compreendidos nesta categoria o *Rap*, norte-americano e brasileiro, e os cantores e cantoras de música popular brasileira que sofreram influência dos gêneros estadunidenses e a incorporaram em suas produções. O *funk* carioca, não é incluído na categoria da *black music*, apesar deste ter uma relação

direta com a “música negra” estadunidense. Outras referências que ficam fora dessa classificação, sendo incorporadas de forma esporádica, são os ritmos afrobaianos e afropernambucanos, que muitas vezes assumem a conotação de música regional. O *Reggae*, assim como demais ritmos caribenhos, e o samba são identificados como música negra, mas compõem categorias mais ou menos autônomas da noção de *black music*.

O *funk* carioca aparece na fala de meus interlocutores como antagonico ao *Rap*. Enquanto o primeiro é visto como música de alienação o segundo é descrito como música de conteúdo político. São perceptíveis processos de gestão da memória que produzem esquecimento e silenciamento sobre a ligação do *funk* carioca com o subgênero do *Rap* estadunidense, o *Miami Bass*, o que não ocorre com outros subgêneros como o *gangsta rap*, por exemplo.

O *break dance* foi o primeiro elemento do *Hip Hop* a se popularizar no Brasil, o que é importante ressaltar devido ao fato de que, se olharmos o movimento dos anos 1990, teremos a falsa impressão que o mesmo se inicia na cidade de São Paulo, e logo em seguida em Brasília, para então se propagar para outras capitais brasileiras. Essa visão se tornou corriqueira por se indicar o *Rap* e não o *break dance*, como o início do *Hip Hop* brasileiro. No Brasil, no ano de 1984, já existiam as “gangs de *break dances*”, enquanto o *Rap* só veio a ser gravado no final da década de 1980 (Garcia, 2007).

O primeiro *Rap* brasileiro foi gravado em 1988, numa coletânea chamada *Hip Hop Cultura de Rua*, que reuniu diversos grupos da cidade de São Paulo entre eles Thaíde e DJ Hum, considerados os primeiros a fazer *Rap* no Brasil, e o grupo Racionais MC's, um dos principais grupos na atualidade (*idem*). No ano de 1992 é criado, na cidade de Brasília-DF, o selo independente Discovery que divulga o *Rap* brasiliense nacionalmente (Amorim, 1997. p. 23).

Outra característica do *Hip Hop* é a “regionalização”. O *Rap* tende a se adaptar às características culturais dos países onde se desenvolve. Os *Raps* produzidos nas diversas regiões do Brasil apresentam influências sonoras específicas e uma constelação de temáticas que se alteram em cada região. Como exemplo dessas temáticas, podemos citar a questão do migrante nordestino, que é recorrente no *Rap* de São Paulo e de Brasília, mas não é frequente nos de outras regiões. As referências e recriações míticas dos grupos de cangaceiros são mais comuns nos grupos do nordeste, assim como a

revolução farroupilha aparece mais no Rio Grande do Sul. Em síntese, as especificidades histórico-culturais de cada região não são desconsideradas em detrimento de uma normativa temática única, o que ocorria mais facilmente no início dos anos 1990.

Outra experiência da fusão com a música regional ocorre em Goiás, onde um coletivo de bandas de rap, que se intitulam *Rimadores Pequizeiros*, propõem a fusão do *Rap* com sons do congado, folia de reis, moda de viola e catira, ritmos notoriamente vinculados à tradição musical rural do estado de Goiás. O nome do coletivo faz referência a um fruto nativo do bioma cerrado que ocupa a parte centro-norte do Brasil. O Pequi é um dos símbolos identitários da cultura goiana, dessa forma, o nome desse coletivo afirma, por um lado, a afiliação à tradição dos rimadores locais e, por outro, a inserção, no cenário nacional, do *Rap* goiano como um segmento diferenciado.

José Ramos Tinhorão, no seu livro *História Social da Música Popular Brasileira*, tenta sistematizar a história da música popular brasileira tendo por base dois princípios fundamentais; as técnicas de produção e reprodução da música e o que ele define como seu “caráter ideológico”. O primeiro princípio refere-se às inovações tecnológicas que retiraram a música popular brasileira da esfera de controle do músico e/ou compositor, inserindo-a na dinâmica comercial da mercadoria. Na sua compreensão, com o surgimento das gravações no final do século XIX, a produção da música popular se amplia tanto no que se refere à sua base artística quanto à sua base industrial. A base artística, pela profissionalização dos cantores, pela maior participação dos instrumentistas e pelo surgimento do maestro-arranjador. E a base industrial pelo aparecimento das fábricas que exigia capital, técnica e matéria-prima. A música produzida para a reprodução mecânica acelerou o processo de pesquisa tecnológica e a parte material da produção musical tendeu a crescer, já a sua parte artística estacionou em seus elementos iniciais: o autor da música e seu intérprete.

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto “música-popular” em medida muito maior do que o de sua parte artístico-criativa foi que em poucos anos, os critérios da produção em tal campo passaram da qualidade artística do produtor para suas possibilidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música

popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado. (Tinhorão, 1998. p. 248).

O segundo princípio adotado por Tinhorão para a apresentação da história social da música popular brasileira é o seu caráter ideológico. Para ele, a partir do momento em que a música se insere na lógica da produção de mercadorias passa a ser regida pela mesma lógica do sistema capitalista de produção e, conseqüentemente, a sua compreensão deve ser regida pelas noções conceituais de luta de classes e de resistência anticapitalista, da música identificada por ele como “popular”. Tal compreensão leva-o a identificar a produção da música das camadas populares influenciada pelos padrões musicais internacionais, principalmente dos Estados Unidos da América, como resultante de colonialismo cultural. Em última instância, pode-se dizer que a abordagem proposta por Tinhorão induz a compreensão que as camadas populares passariam por um processo de alienação da genealogia da música brasileira.

A questão do hibridismo dos gêneros musicais é central para se compreender a formação do *Rap* Brasileiro. No entanto, a noção de hibridismo cultural deve ser entendida para além de ideias de “criolização”, de “mulatismo sonoro” ou de qualquer proposição que aproxime tal discussão da ideia de que uma música “tipicamente brasileira” teria que replicar, no plano das composições musicais, o construto ideológico central do processo identitário nacional. Carvalho lembra que a ideia de hibridismo implica necessariamente na existência de estruturas.

O hibridismo implica necessariamente, em primeiro lugar, na existência de uma estrutura. Só se podem fazer híbridos se se tem estrutura. Espera-se que o ouvinte ouça a fusão. Se o ouvinte não tiver conhecimento das estruturas que são fundidas, perderá grande parte do prazer estético e alguns dos significados plausíveis oferecidos pela peça musical. A mera qualificação de uma forma estética como híbrida implica a existência de outras que certamente não são híbridas. Quando um compositor utiliza um material dito “nativo”, ele sabe que esse material aparece como uma citação, uma paródia, uma colagem, uma alusão, um elemento de experimentação. A expressão final, portanto, não é um híbrido, porque ela alude a um objeto que

estabelece uma relação com aquela obra de arte precisamente na condição de não ser um híbrido. (Carvalho, 2000. p. 6).

A ideia de hibridismo é útil, pois acredita-se que, antes de representar um processo de colonialismo cultural ou uma alienação das camadas populares de sua cultura musical, o *Rap* representa um produto cultural originário do encontro de estruturas musicais. Utilizando as indicações de Carvalho, a fusão, para ser bem sucedida, tem que ser percebida pelo ouvinte. Isso gera como resultado final não um híbrido resultante da fusão da música popular brasileira com uma manifestação norte-americana, mas sim uma infinidade de peças musicais que reforçam a genealogia local e seus ritmos na medida em que esse é o elemento que inflexiona e modifica a manifestação musical de origem norte-americana. Nesses termos, a tese que identifica a emergência de um “*Rap Nacional*” como resultado do colonialismo cultural e/ou um processo de alienação das camadas populares é incoerente, uma vez que o que se integra não representa um perigo para a estrutura local, pois não existe a pretensão de substituí-la.

Assim, além das formas mais tradicionais da sonoridade *Rap*, se utilizando do *Soul* e do *Funk* norte-americanos, temos no Brasil uma gama de apropriações das músicas regionais além, do que se convencionou chamar de *Black Music* Brasileira – um ramo da Música Popular Brasileira que reelaborou principalmente as experiências musicais do *Soul*, *Funk* e *Disco Music*. Essa *Black Music* Brasileira possui nos nomes de Jorge Bem, Tim Maia, Sandra de Sá, Cassiano, Hildon, Banda Black Rio, Gerson King Combo, entre outros, os principais representantes citados nas letras dos MC’s e *sampleados* pelos Djs.

No que se refere às influências sonoras, a diversidade do *Rap* produzido no Brasil se torna mais perceptível. As músicas regionais são apropriadas, geralmente via *samples*, e constituem bases do *Rap* nacional. Pode-se indicar como exemplos dessa apropriação o caso do grupo pernambucano Faces do Subúrbio, que utiliza elementos sonoros do maracatu em suas músicas. Outro exemplo é do *rapper* carioca Marcelo D2, que propõe uma fusão entre o *Rap* e o Samba, tentativa essa não exclusiva, uma vez que outros nomes do *Rap* brasileiro já a fazem, como o músico paulista Rappin’ Hoold. Compreendemos que, como o Samba é veiculado como um dos símbolos da identidade

nacional, a sua fusão com o *Rap* é mais propensa a ocorrer em diversas localidades do Brasil. Na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, destacamos a fusão do rap com os sons dos Blocos Afros e do *Reggae*. Destaca-se o grupo Quilombo Vivo, fundado em 1998, que em suas músicas apresentam *samples* dos Blocos Afros como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza além do dos *Reggaes* de Edison Gomes e da música afro-baiana como a da cantora Margareth Menezes.

1.4 O Hip Hop em Goiás

A primeira metade da década de 1980 é o período indicado como o de surgimento do *Hip Hop* no Estado de Goiás que se desenvolve primeiramente com as *crews* de *break dance* que passam a se apresentar não apenas nos *bailes blacks* da cidade, mas também em suas ruas. As *crews* de *break dance* são grupos de jovens que se reuniam para disputar nas rodas que existiam pelas cidades para adquirir reconhecimento e respeito.

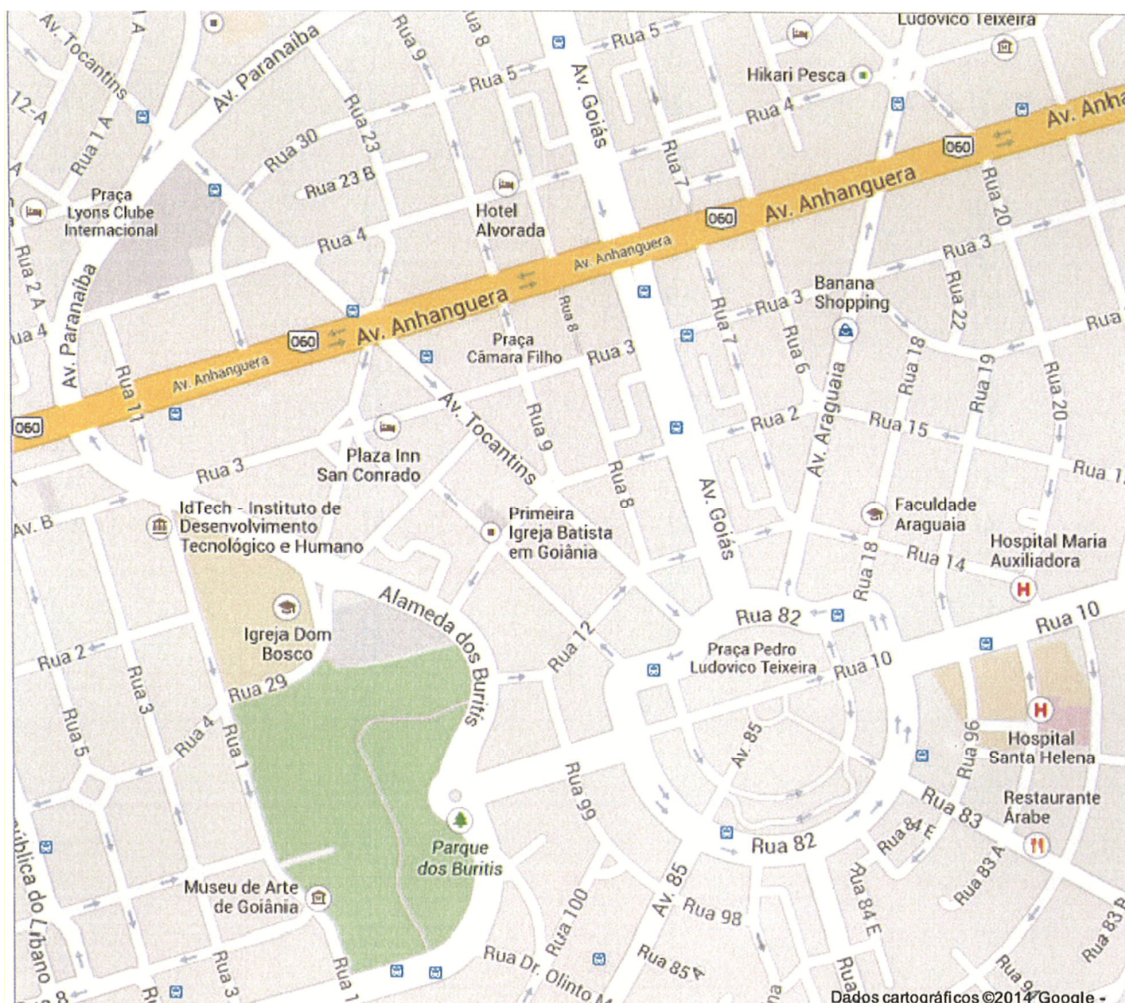
Não existe um consenso acerca da data em que o *Hip Hop* se inicia em Goiás, mas diversas narrativas informam que isso ocorreu entre 1982 e 1985. O importante é ressaltar o fato que ocorre simultaneamente às datas indicadas como o “início” nas cidades de São Paulo e Brasília, que é a primeira metade da década de 1980. Outra característica importante é que o início do processo são os bailes onde se tocava música negra, principalmente o *Funk* e *Soul* dos Estados Unidos da América, que aconteciam na cidade no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Conforme Garcia, um dos primeiros bailes em Goiânia foi o do Mr. Funk que ocorria no Clube dos Sargentos, Setor Sul, mas que era uma festa itinerante que ocasionalmente ocorria em outras localidades da cidade. Esses bailes ocorreram até meados da década de 1980, sendo sucedidos em importância pelos *bailes blacks* promovidos pela equipe de som Cash Box, indicados como os que influenciaram diretamente o surgimento do *Hip Hop* em Goiânia. Assim como os Bailes do Mr. Funk, as festas promovidas pela Cash Box eram itinerantes, ocorrendo tanto em clubes na área central quando nos bairros periféricos da cidade (Garcia, 2007).

O *Break dance* em Goiânia, assim como em praticamente todas as regiões do Brasil, possui uma forte ligação com a cultura de massa e com a popularização da “cultura negra” norte-americana a partir de grupos e artistas de projeção internacional como Michael Jackson. Os passos do *break dance*, popularizados mundialmente por Michael Jackson, são indicados como sendo um importante vetor de propagação do que viria a ser conhecido posteriormente como *Hip Hop* no Brasil⁷.

A da intervenção artística é importante para a constituição de territorialidades efêmeras na geografia da cidade, bem como para a afirmação identitária do *Hip Hop*. Em Goiânia, este aspecto é perceptível no que se refere ao grafite, às rodas de *break dance* e aos bailes promovidos pelas equipes de som nos anos 1980. A diferenciação de espaços, juntamente com a afirmação da presença e da importância da contribuição negra para o estado enfatiza as discontinuidades na narrativa hegemônica sobre a história do estado e da cidade de Goiânia no que se refere à experiência da população negra.

No Centro da cidade, um dos primeiros lugares em que as rodas de *break dance* se instalaram nos anos 1980 foi no calçadão da Avenida Anhanguera com a Avenida Goiás, as duas principais ruas do centro da cidade. A Avenida Anhanguera é de grande importância para a cidade, pois se estende desde a região leste até a região oeste da cidade, fazendo a ligação de cinco terminais de ônibus metropolitanos, de onde é possível ter acesso a todas as regiões da cidade por meio das linhas integradas. Esse calçadão foi, durante os anos 1980, um dos principais pontos de lazer e consumo da cidade. Posteriormente, a roda se deslocou para a Rua 4, próximo à Av. Tocantins, também no centro, devido ao deslocamento da Feira Hippie da Av. Goiás para a Praça do Trabalhador. Após conflitos com os comerciantes da Rua 4 a roda se deslocou para a Rua 2, entre as Avenidas Araguaia e Goiás, posteriormente deslocando-se para a Praça Pedro Ludovico Teixeira, onde no período estavam localizados tanto o Palácio das Esmeraldas, sede o governo do Estado, quando o Palácio das Campinas, sede da prefeitura de Goiânia, conforme Garcia (2007). Atualmente, essa roda de *break dance* não existe no centro da cidade, ocorrendo esporadicamente nos bairros periféricos.

⁷ Como sou contemporâneo do processo de formação lembro de meus irmãos, que também possuíam uma equipe de som na cidade, dizendo que o *break dance* estava retornando com toda a força, mas agora com o nome de *Hip Hop* isso no final dos anos de 1980.



Mapa 1 – Centro da Cidade de Goiânia. Fonte Google Maps.

Em Goiânia o primeiro *Rap* é gravado no ano de 1999, no CD *Jovens a Procura de Ideais*, do grupo Sociedade Black, cujo líder está na direção do CRJ-Go na atualidade. Em 2001 surge a *Coletânea Anhanguera Rap*, outro marco importante, pois reúne diversos grupos que faziam parte do *Hip Hop* alguns desde meados da década de 1980, na condição de *b.boys*, além de novos integrantes que iniciaram sua carreira no *Rap*. A diferença da data de gravação do primeiro *Rap* em São Paulo e o primeiro em Goiânia pode ser explicada pelo fato de que nos anos de 1980 a produção era feita em *Long Play* – LP, tecnologia cara e não disponível em muitas regiões do Brasil. Com o processo de digitalização das gravações em fitas K7 e em *Compact Disk* – CD, e a reprodução em série possibilitou que diversos grupos divulgassem suas músicas.

Diante desse quadro de diversidade regional, podemos concluir que o *Rap* possui, como uma de suas principais características, a plasticidade sonora, o que o leva a adaptar-se aos elementos sonoros e temáticos diversos, obedecendo a uma lógica local. Quando se insere nas formas musicais brasileiras o *Rap* não o faz sem se transformar obedecendo às influências culturais de cada localidade.

O *Hip Hop* configura-se como uma narrativa sobre uma experiência de subalternidade que se enraíza no colonialismo e no escravismo. No entanto, como uma narrativa transnacional que é apropriada pelos indivíduos, assume características próprias em cada localidade. A experiência local configura-se como o lastro que faz com que as experiências dos grupos humanos, que compõem as diversas localidades do “Atlântico Negro”, não se desfaça na afirmação de princípios políticos universalizantes baseados no essencialismo da raça.

O *Hip Hop* na cidade de Goiânia é uma das diversas faces que o transnacional e o nacional assumem em contexto brasileiro. Assim, a reflexão desenvolvida aqui remete como o transnacional, nacional e o regional se relacionam. A história do *Hip Hop* indica para sua constituição como um elemento da “cultura negra” que se constitui como um bem cultural nos Estados Unidos da América em decorrência dos processos migratórios caribenhos. Na definição de *Hip Hop* brasileiro tem-se outro processo de nacionalização desta “cultura negra” transnacional. A diferença aqui é que este se nacionaliza no Brasil a partir de narrativas da experiência histórica da população negra estadunidense. Assim, a experiência da população negra brasileira é reelaborada a partir de dois referenciais: o das culturas negras atlânticas e a dos movimentos reivindicatórios estadunidenses.

Cap. 2 – Quando o campo e antropólogo se encontram: o antropólogo no seu devido lugar

A etnografia surge da experiência da intersubjetividade que nasce do compartilhamento do tempo entre o antropólogo e seus “nativos”, como já indicamos anteriormente a antropologia só existe de fato no momento da escrita. Assim, a reflexão no momento da escrita me remeteu a construção de uma narrativa sobre uma experiência onde o diálogo se constitui como forma e conteúdo de uma vivência em campo. Trago aqui, três momentos do campo que oferecem o conteúdo inicial para este capítulo que busca tratar dessa “experiência do encontro” como uma premissa da etnografia.

2.1 Primeiro momento: o olhar interpelador dos “nativos” e o antropólogo como objeto

Um dia após uma das reuniões de preparação para o Seminário do Hip Hop do Estado de Goiás no Centro de Referência da Juventude – CRJ-Go, uma das Organizações do Movimento *Hip Hop* do estado de Goiás, o seu coordenador me fez a seguinte indagação “*mas como o Hip Hop chegou na sua vida?*”⁸. A pergunta possui um sentido reflexivo para mim uma vez que ao realizar minhas entrevistas uma das questões que buscava entender era sobre quais os elementos que delimitam as fronteiras culturais e simbólicas do *Hip Hop* como um fenômeno observável. A fala/olhar do meu interlocutor devolvia-me essa questão “*como o hip hop entrou em sua vida*”, que se concretizou como central para a construção de toda a pesquisa que remete à relação entre cultura e subalternização social.

Durantes os eventos e reuniões que participei, e principalmente no momento das entrevistas, esse olhar interpelador de meus interlocutores me enquadravam basicamente

⁸ A questão “por que eu estava ali” já havia me surgido em outros momentos do campo e em diversos contextos.

em três posições. A primeira enquanto universitário que estava realizando uma pesquisa, posição essa afirmada principalmente para inserir o distanciamento entre as partes envolvidas no diálogo. Essa posição torna-se mais evidente na realização de entrevistas onde o registro da fala é feito em áudio e lhes é apresentado o Termo de Consentimento Esclarecido e Informado⁹, condição para a realização da entrevista.

A segunda posição é a de uma pessoa que estava iniciando minha caminhada no *Hip Hop*. Essa posição se consolidou a partir do momento em que passei a ser reconhecido devido à participação em diversos eventos. O público que participa dos eventos é diversificado ao mesmo tempo que segmentado, o que faz com que dependendo das atrações a se apresentar e, principalmente, de quem está organizando o evento, um determinado segmento daqueles que acompanham as atividades estará majoritariamente presente, o que sinaliza para segmentações internas no movimento.

As pessoas passam um tempo significativo das conversas acusando outras de serem mercenárias, o que se refere ao fato destas estarem no *Hip Hop* apenas pelo dinheiro. Ou que esse ou aquele é um vendido ou traidor da ideologia. Por considerar essas afirmações difíceis de serem mapeadas e que pouco impactariam no objetivo do estudo, não dediquei a sistematização das informações coletadas neste sentido e nem no esforço de verificá-las. No entanto, fica evidente que esse sistema de acusações funciona como uma forma de controle social e de questionamento da legitimidade dos adversários. Tais informações nunca são fornecidas com o intuito de legitimar sua própria posição de fala, mas sim com a tentativa de induzir o desinteresse do pesquisador em entrevistar esta outra pessoa.

Na terceira possibilidade era-me atribuído o papel de um consumidor da cultura, porque estava presente nos *shows* e eventos, mas era perceptível que não possuía

⁹ O Termo de Consentimento Esclarecido, em conjunto com a Carta apresentando os objetivos da pesquisa, eram entregues para os entrevistados tendo por base dois motivos principais. Primeiramente para tentar institucionalizar o procedimento de aceitação dos entrevistados em participar da pesquisa e apresentar aos meus interlocutores em campo uma garantia de que sua fala na pesquisa não seria descontextualizada. Em segundo lugar, busquei com o Termo e com a Carta de Apresentação enfatizar para os leitores do trabalho a necessidade de se constituir uma relação de transparência no diálogo com os sujeitos cuja vida é objeto de estudo das ciências sociais. Ver Termo e Carta nos Anexos 4 e 5 respectivamente.

qualquer envolvimento com nenhum dos elementos que compunham o *Hip Hop* enquanto movimento artístico-cultural e político e nem participava de nenhuma das organizações. Em resumo, pude perceber como a questão formulada “*mas como o Hip Hop chegou na sua vida?*” expressa não apenas uma curiosidade sobre minha origem e o porquê estaria ali, mas também até que ponto eu partilharia de um “projeto coletivo” chamado *Hip Hop*.

2.2 Segundo momento: diferenças de classe social apresentada em pequenos elementos

O momento do campo é o dia 16 julho de 2011, o local o Clube dos Sargentos, no Setor Sul da cidade de Goiânia. O evento era a apresentação do grupo de *Rap* paulistano Facção Central. Compareci ao evento acompanhado de uma amiga que tinha se deslocando de Brasília-DF à Goiânia para acompanhar o evento. Encontrei-a às 21:30 no Centro da cidade e pegamos um taxi até o evento, custo da corrida de aproximadamente R\$ 12,00. Ao chegarmos ao local percebi que algumas das pessoas que estavam na entrada olharam surpresas quando um taxi se aproximou, pelo fato disso ser algo inusitado, uma vez que, nunca testemunhei, em nenhum evento de *Hip Hop* em Goiânia, alguém chegar de taxi, com exceção de eventos em boates ou naqueles eventos direcionados ao público de classe média.

Quando chegava um taxi no evento, algumas pessoas olharam curiosas para ver quem iria descer do carro, possivelmente com estranheza. Quando viram que era uma mulher e um homem tudo se normalizou. O *Hip Hop* é um espaço masculinizado e o fato de uma mulher adentrar ao ambiente parece justificar algumas atitudes destoantes. Na apresentação do grupo Facção Central, homens e mulheres ocupavam de forma distinta o espaço. As mulheres ficavam mais ao fundo e nas laterais enquanto os homens ocupavam o espaço central e circulavam por todo o salão e conversavam entre si. Os casais ficavam geralmente no fundo ou nas laterais. Essa dinâmica também foi observada em outras apresentações.



Imagem 2: Material de divulgação de evento

Esse evento era uma reedição de uma versão anterior do Festival Black, pois tinha sido anunciado a presença do Faccão Central, mas Eduardo, líder do grupo não compareceu, por causa de problemas de saúde. Devido a essa ausência o presidente do CRJ-Go foi duramente criticado em uma lista de discussão na internet acusado de promover e divulgar um *show* em que a principal atração não compareceria. A principal crítica era a de que a organização estava se aproveitando para ganhar dinheiro. Essa reedição ocorria porque segundo o organizador o cache do grupo já havia sido pago na primeira ocasião, mas que o ingresso vendido a R\$ 10,00 era necessário porque o espaço era alugado.

Nas boates da cidade, quando aconteciam apresentações de artista e grupos de *Rap*, o ingresso podia variar de R\$ 20,00 à R\$150,00, estabelecendo uma linha entre eventos para “*quem tem*” e para “*quem não tem*” dinheiro. Um mesmo artista, no caso o *rapper* carioca MV Bill, se apresentou em uma casa noturna onde o ingresso era R\$ 40,00 e, menos de um mês depois, se apresentou em outra onde o valor do ingresso foi de R\$120,00. Durante anos essa linha divisória se estabeleceu entre os “playboys” e os “manos”, mas essa divisão vem perdendo força para uma formulação de que a diferença é de que alguns têm dinheiro enquanto outros não. Essa mudança insere a possibilidade do reconhecimento de uma mobilidade social que possibilita aos “manos” ascender de classe social sem perder o conteúdo moral vinculado a sua posição social anterior à mobilidade.

2.3 Terceiro momento: tensões raciais na cidade de Goiânia

Ao retornar a morar em Goiânia, após sete anos morando fora do estado de Goiás, passei a observar com maior estranhamento as nuances e a dinâmica social da cidade. No início da década de 1990 a cidade era conhecida como uma das capitais mais arborizadas do Brasil e seus parques e praças floridas eram o seu cartão postal. Um desses parques é o Bosque dos Buritis, que possui uma área de aproximadamente 142 mil metros quadrados e localiza-se no limite entre o Setor Central e o Setor Oeste, este último um dos bairros residenciais mais nobres da cidade e onde fica a Assembleia Legislativa do Estado de Goiás. Na área do Bosque tem-se uma Escola de Arte da prefeitura e um museu, além de dois lagos e área com brinquedos infantis.

Esse Bosque é um dos resquícios do cinturão verde que fora pensado como área de preservação ambiental que deveria circundar a cidade de Goiânia em seu projeto inicial. Ele fica a aproximadamente trezentos metros da Praça Pedro Ludovico Teixeira, onde fica o *Monumento às Três Raças*, o que considero uma materialização da ideia que a sociedade goiana tem sobre a construção da cidade de Goiânia e sobre o Brasil.

Esse é um dos meus lugares prediletos da cidade e onde costumo ir sempre que tenho um tempo livre e estou nas imediações do Centro. Um dia estava no Bosque dos Buritis e recebi a ligação de um amigo que estava no Centro da cidade e que queria

comprar alguns utensílios domésticos para o novo apartamento que estava mobilhando e queria minha opinião. O ponto de encontro marcado foi na Rua Dona Gercina Borges Teixeira, que faz a ligação entre a Praça Pedro Ludovico Teixeira e o Bosque, porque era o caminho de retorno para o Centro da cidade. O lugar escolhido foi em frente ao escritório da Mapfre Seguros.

Caminhei até o local combinado e assim que parei em frente ao escritório o segurança do estabelecimento, também negro, se dirigiu à porta de vidro trancando-a e se posicionando do lado interno, durante todo o tempo que permaneci ali, mais ou menos cinco minutos, com a mão na arma de fogo presa à cintura. A reação do segurança me pareceu injustificada porque durante todo o tempo não demonstrei a intenção de me aproximar do estabelecimento ficando na calçada, próximo à rua. Quando meu amigo chegou parou apenas o tempo suficiente para que eu embarcasse no carro. Comentei o ocorrido e ele ironizou dizendo: “*vamos voltar lá e fazer o maior escândalo*”, por ser, segundo a sua interpretação e também a minha, um ato de discriminação baseada em um preconceito racial. Respondi “*pois é*” já me perdendo em meus pensamentos sobre o ocorrido e seguimos viagem.

2.4 Encontrando o campo e a (re)formulação do objeto de estudo

A digressão dos três momentos do estar em campo remete a constituição do “objeto de estudo” e sobre a objetividade possível em etnografia do familiar. Um aspecto pareceu-me evidente desde o primeiro momento da realização do trabalho de campo, “era notório que eu não participava do movimento *Hip Hop*”, mesmo compartilhando diversos atributos sociais com o grupo estudado.

Aqui posso retornar ao ponto em que me foi colocada a questão “*como o hip hop entrou na sua vida?*”. Todas as vezes que, durante a pesquisa de campo, um questionamento neste sentido foi apresentado ofereci uma resposta mais ou menos padrão. Sobre o fato de já ter mantido contado com o *Hip Hop* anteriormente. Esses contatos se deram basicamente em três momentos distintos. Um primeiro em meados da década de 1980 quando o *Hip Hop* teve o início de sua história no Brasil. Nesse

período, surgiram em diversas cidades brasileiras grupos de *break dance*, chamados de *gangs* ou *crews*.

Meus irmãos mais velhos eram sócios em uma pequena equipe de som que promoviam festas no bairro da região leste da cidade. Um deles, Wanderley Rosa, costumava se reunir com seus amigos em casa para treinar os passos para executar nas festas que ele ajudava a promover em conjunto com meu outro irmão Wagner Rosa, que desempenhava mais o papel de DJ. O *break dance* foi o primeiro elemento do *Hip Hop* com o qual tive contato e com o qual tive meu primeiro “encantamento”¹⁰. No final dos anos 1980 ouvi pela primeira o nome *Hip Hop* quando meu irmão Wanderley dizia que a “*febre do break, está voltando com o nome de Hip Hop*”. Sua frase remonta ao processo que Garcia (2007) associou à história do movimento em Goiânia e seu início com o *break dance* e que após uma primeira “onda” de grupos interessados na dança de rua vieram os outros elementos, o grafite e o MC, uma vez que a figura do DJ já era conhecida na cidade por conta dos *bailes blacks*.

No final dos anos de 1980, com o fim das atividades da equipe de som de meus irmãos, o serviço militar durante o ano de 1989 e o falecimento prematuro, em 11 de novembro de 1990, do meu irmão Wanderley, acabaram por me afastar deste universo do *Hip Hop* que era visto pela ótica de uma criança que observava os irmãos mais velhos e acompanhava, com um misto de admiração e curiosidade, os novos bens culturais que se tornaram um signo de juventude de sua época.

O segundo momento de contato com o *Hip Hop* se dá em meados dos anos 1990, quando eu já me encontrava envolvido com o tema da militância nas pastorais sociais da Igreja Católica. Nesse período entrei em contato com a o *Rap* que afirmava o “poder negro” e um discurso antirracismo. O grupo paulistano Racionais MC’s se tornou uma das principais referências. Um dos primeiros *Raps* que ouvi foi à música “Voz Ativa”, do álbum *Escolha seu Caminho*, do ano de 1992. Considero que esta música iniciou

¹⁰ A noção de encantamento utilizada aqui refere-se a admiração que possuía pela dança e os elementos que ela representava naquele momento, principalmente o universo das *gangs*.

uma nova fase da minha ligação com a militância negra¹¹. Em um dos trechos da música, Edy Rock, um dos vocalistas do grupo canta:

*Precisamos de um líder de crédito popular
 Como Malcolm X em outros tempos foi na América
 Que seja negro até os ossos, um dos nossos
 E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços.
 Nossos irmãos estão desnorteados
 Entre o prazer e o dinheiro desorientados
 Brigando por quase nada
 Migalhas coisas banais
 Prestigiando a mentira
 As falas desinformado demais.
 (Voz Ativa, Racionais MC's)*

E no trecho seguinte Mano Brown, continua cantando:

*Chega de festejar a desvantagem
 E permitir que desgastem a nossa imagem
 Descendente negro atual meu nome é Brown
 Não sou complexado e tal
 Apenas Racional.
 É a verdade mais pura
 Postura definitiva
 A juventude negra
 Agora tem voz ativa.
 (Voz Ativa, Racionais MC's)*

¹¹ Uma nova fase devido ao fato que desde 1989, então com 12 anos de idade, já possuía envolvimento com organizações do Movimento Negro da cidade principalmente participando de projetos culturais desenvolvidos no meu bairro, Vila Yate, como aula de capoeira, cursos de artesanato e percussão musical.

A partir do momento de contato com o *Rap* brasileiro, sobretudo o produzido em São Paulo, comecei a colecionar e estudar as letras compostas pelos artistas com o objetivo de escrever minhas próprias rimas. Esse exercício acabou por resultar em alguns versos, que nunca se tornaram públicos, nem para os amigos mais próximos e familiares. Assim como muitos adolescentes naquele período, nutria o sonho de um dia me tornar cantor de *Rap* de expressão nacional. Nesse segundo momento me tornaria um consumidor do *Rap* não apenas como um “produto cultural”, mas principalmente como uma ideologia que começava a “impregnar minha visão de mundo” com uma narrativa da militância negra que dialogava com a realidade afro norte-americana e afro-brasileira.

O ano é 2001, último ano do curso de bacharel em ciências sociais pela Universidade Federal de Goiás – UFG e o terceiro momento refere-se à construção do *Hip Hop* como objeto de interesse acadêmico e a compreendê-lo como uma fala do negro brasileiro que se expressa com uma contundência, e principalmente com uma amplitude, nunca antes percebida no âmbito do movimento negro organizado que participava. Aqui a construção é do *Hip Hop* como parte do movimento social negro que se articula no interior de uma manifestação artístico-cultural fortemente marcada pelo movimento transnacional de expansão do mercado fonográfico e audiovisual dos Estados Unidos da América.

Durante o trabalho de campo o *Hip Hop* me foi apresentado como um “campo moral” que referenda comportamentos específicos daqueles que o compõe. Confrontando com minha história pessoal de aproximações e distanciamento com o *Hip Hop* comecei a considerar que esse “campo” tem implicações para além dos limites do movimento e com dimensões maiores que as preconizadas pelo movimento social negro brasileiro. A noção de “campo moral” refere-se principalmente a capacidade que o *Hip Hop* possui de introduzir um conjunto de regras, transmitidas e compreendidos como associados a cultura, que definem os padrões de conduta dos seus integrantes.

Existe no interior da militância negra um debate político, e principalmente teórico, que remete a relação tensa entre classe e raça. Algumas perspectivas fazem referência à dificuldade de relação entre essas duas categorias na constituição de uma identidade política que seja ao mesmo tempo racializada e classista. Em alguma medida,

no contexto do *Hip Hop*, essa junção parece funcionar de uma forma mais harmoniosa que no interior do movimento negro, formado basicamente por negros de classe média baixa. Nesse sentido, ele torna-se um “sonho de classe” para o movimento social negro que sonha em falar para os negros empobrecidos da periferia, mas que em muitos contextos não consegue se desvencilhar de sua forma de expressão característica da classe média universitária. Esse “sonho de classe” representa um espelho que reflete seu maior desejo, mas também seu maior medo, o de se tornar elitista e assumir uma fala “cientificista” em detrimento de uma “fala popular”.

Em duas circunstâncias, ao solicitar se meus interlocutores aceitariam fazer uma entrevista formal para a pesquisa, eles se recusaram. Em um dos casos não foi apresentado nenhuma justificativa, enquanto no outro me foi dito que não gostaria que o que ele me falasse fosse registrado, “*pois não sabia como ia ser no futuro*”. Nessa ocasião conversávamos sobre o processo de produção do *Hip Hop* por meio de parcerias, uma conversa que não necessitava de nenhum cuidado em especial com relação à privacidade. No entanto, mesmo depois de explicar os objetivos da pesquisa e informá-lo que as informações não seriam vinculadas ao seu nome, a recusa permaneceu.

Em outra ocasião, ao participar de uma reunião no CRJ-Go, presenciei uma fala sobre o fato da instituição passar a aceitar estagiários da Organização das Voluntárias de Goiás – OVG para auxílio nas atividades. O Governo do Estado de Goiás fornece bolsas de estudo para alunos e alunas que estudem em instituições privadas de ensino superior em troca da prestação de serviços em organizações sociais. Na ocasião, um dos presentes enfatizava o fato de que sempre os universitários iam às periferias fazer suas pesquisas e não davam nada em troca. Mas nesse caso não seria assim porque ele “*era dos nossos*” por morar em um dos bairros da região leste da cidade, onde fica a sede da entidade.

Tive duas recusas formais em realizar entrevistas e inúmeras outras em que uma vez anunciado porque estava ali me era solicitado que entrasse em contato posteriormente para realizar a entrevista sendo me fornecido contatos de e-mails inexistentes. Nesses casos, nunca me era fornecido em número de telefone, mas e-mails. Mesmo sem conseguir a comprovação das razões para as recusas, me parecia evidente no momento em que ocorriam, que existia um descrédito em relação à participação em

pesquisas universitárias, vinculadas em muitos aspectos a uma discussão que não se reverte em benefícios para a coletividade do *Hip Hop*.

Em 2001, tentei junto com outros estudantes a UFG construir um programa na Rádio Universitária voltado exclusivamente para o *Hip Hop*. Na ocasião foram produzidos quatro programas pilotos de vinte e cinco minutos de duração abordando os quatro elementos do movimento – grafite, MC, DJ e *break dance*. No entanto, o programa acabou não se concretizando por “restrições de horário na grade de programação” e por falta de apoio de professores da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, hoje Faculdade de Informação e Comunicação, que assumisse o programa como um projeto de extensão. No momento de realização do campo dois entrevistados lembraram-se dessa tentativa e enfatizaram que este ainda era um desafio para o *Hip Hop* goiano, a construção de um programa de rádio voltado para o movimento.

Durante o campo um dos principais “anseios de contra partida” dos meus interlocutores era o auxílio na redação de projetos para a captação de recursos e a necessidade de “assinatura” de especialistas para projetos sociais desenvolvidos. Por algumas vezes, me foi solicitado verbalmente “*se eu não poderia assinar*” os projetos como antropólogo especialista na temática racial e em educação¹². Tive que recusar a solicitação, uma vez que uma das exigências do *International Fellowships Program* da Fundação Ford era a de que era proibido atuar, interferir ou se vincular a atividade de militância durante a vigência da bolsa. Minha recusa não interferiu no processo de condução da pesquisa, mas em certa medida confirmou-se que existem poucos retornos efetivos para o *Hip Hop* ao participar de pesquisas.

¹² Além de exercer atividade docente trabalhei como pesquisador da área de educação e no executivo federal, no período em que morei em Brasília. Estas informações nunca foram ocultas e muitos dos meus interlocutores sabiam que eu possuía relativa facilidade em compreender esses processos de elaboração de projetos e mecanismos de captação de recursos.

2.5 Voltando para a teoria

O demonstrado até o presente momento indica para uma resposta à interpelação feita pelos meus interlocutores durante o trabalho de campo. Na minha história pessoal havia elementos substanciais que poderiam servir de base para a afirmação de que “faço parte do universo pesquisado”. No entanto, essa resposta seria um equívoco uma vez que se baseia em uma “falsa possibilidade de pertencimento”, que a “antropologia do familiar” pode nos levar a cometer. O antropólogo que pesquisa uma realidade que lhe é familiar deve estar atento à necessidade de realizar um controle constante da forma como suas impressões pessoais interferem na interpretação da realidade. No meu caso em particular, além de possuir elementos de minha história pessoal que me aproximavam do *Hip Hop* tinha o desafio de evitar que meu longo histórico de militância no movimento social negro determinasse a interpretação constituída sobre o objeto de estudo. Esses elementos de minha trajetória pessoal são elementos constitutivos da experiência antropológica e não foram e nem podem ser desconsiderados na construção da etnografia. Busquei evitar de ser convencido que poderia fazer parte do universo pesquisado. O antropólogo sempre é visitante no universo que pesquisa, independente da proximidade que tenha estabelecido anteriormente com o objeto de estudo.

A história, enquanto narrativa, é um elemento importante para se entender a dinâmica do *Hip Hop* no Brasil, segundo meus interlocutores. Gilberto Velho (2008) argumenta que as camadas médias cariocas possuem uma fala psicanalisada ao se auto-referenciarem. Segundo ele, a psicanálise é um discurso incorporado por estes segmentos para falarem de si próprios. No caso do *Hip Hop* goiano percebe-se uma tendência a uma fala “sócio-historicizada” onde os elementos de uma sociologia da interação entre brancos e negros, assim como uma perspectiva histórica do presente, é utilizada por estes para referirem-se a si próprios. Nesse contexto, a fala dos integrantes do movimento é sempre uma “fala histórica”.

Os *hiphoppers* entrevistados sempre destinam uma grande parte do tempo de suas falas, em geral de 1/3 a 1/2, colocando os detalhes de sua história no *Hip Hop*, que quase sempre remete ao envolvimento com o *break dance* ou ao hábito de escutar *Rap*. O grafite e o fato de ser DJ nunca foram indicados como “porta de entrada” para a

militância. No início do trabalho de campo essa importância do “tempo histórico” já estava delineada, mas não a percebia para além da questão da construção da legitimidade. O processo de construção do sujeito coletivo, e em muitos casos individual, é identificado como um processo “histórico-narrativo”. Em uma das entrevistas realizadas, após se desligar o gravador, o entrevistado disse, se referindo a um dos coletivos que vem se destacando no *Rap* goiano em cujas músicas fazem referência a legalização da maconha: “*você pode até conversar com esses garotos, mas eles não sabem a história do movimento. Não sabem o que representa isso tudo*”.

A fala não registrada expressa o uso da história para deslegitimar uma determinada perspectiva, com a qual o entrevistado não concordava. Via o uso da “história” como um corpo de conhecimento que autoriza uma fala específica. O que está em jogo, no momento da entrevista, é a autoridade de narrar sobre o *Hip Hop*. Isso me era evidente. No entanto, o não conhecimento da “história do movimento” faz com que o grupo ao qual o entrevistado se opunha não seja completamente percebido como parte de um sujeito coletivo que por ele é denominado de “Movimento *Hip Hop*”.

O coletivo criticado possuía sim o conhecimento da história do movimento, no entanto, atribuía significados ao *Hip Hop* e ao *Rap* como arte e não como militância política. Aqui podemos remontar a forma como cada indivíduo se relaciona com o projeto coletivo chamado *Hip Hop*.

No contexto do *Hip Hop* goiano a história também é um objeto sobre o qual se constroem projetos e expectativas. Nesse sentido, ao fornecer a narrativa histórica sobre meus encontros com o *Hip Hop* antes da realização da pesquisa inadvertidamente fornecia uma perspectiva que possibilitou que muitos dos interlocutores compreendessem o objetivo da pesquisa em seus próprios termos de historicização.

Durante a pesquisa adotei como princípio a não ocultação de qualquer informação que meus interlocutores me solicitassem. Sempre que me perguntavam algo respondia da forma mais sincera possível, às vezes discordando da opinião deles. Foi-me perguntado várias vezes como era a universidade, se era muito difícil estudar lá. Respondia que era necessário um pouco de dedicação, mas que não era difícil e sempre enfatizava que a universidade federal, alvo de maior interesse, era pública e que devia ser ocupada por eles. Outro tema para o qual era solicitado, era para dar conselhos sobre quais carreiras as pessoas poderiam seguir no contexto que se encontravam. Minha

opinião era solicitada também sobre política, redução da maioria penal, aborto, união civil entre pessoas do mesmo sexo e sobre religião.

A resposta formulada sobre “como o *Hip Hop* apareceu na minha vida”, cria junto a meus interlocutores dois pontos de empatia em relação a minha presença em campo. Por um lado, me localizou na narrativa sócio-histórica construída por eles criando o movimento de aproximação, uma vez que uma “história compartilhada” é um importante elemento para a constituição de uma “narrativa compartilhada”. Por outro lado, a minha narrativa pessoal indicava para a construção de um projeto em relação ao *Hip Hop* que lhes era compreensível, e principalmente não condenável, pela maioria deles, mesmo sendo diferente do que eles possuíam.

Para Pierre Bourdieu em sua “teoria da prática”, o conceito de *habitus* possui uma centralidade fundamental nos estudos da cultura por três motivos principais. Primeiro, ele se refere ao processo de controle das possibilidades individuais, uma vez que o *habitus* limita as possibilidades da ação prática de um indivíduo e confere a este uma dimensão que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. Em segundo lugar, por ser historicamente determinado, o *habitus* limita a generalidade do conceito de cultura, ao mesmo tempo em que extrapola o conceito psicológico de personalidade. Ele se articula com um desenvolvimento histórico muito específico de grupos relativamente homogêneos e localizados espacialmente, o que nos parece pertinente para uma reflexão sobre o *Hip Hop*. Por fim, o *habitus* articula a determinação material estrutural com os processos cognitivos de desenvolvimento individual, ele vincula de forma indissociável as perspectivas objetiva e subjetiva da ação humana. Ao trabalhar a teoria da prática baseada no *habitus*, Bourdieu abre a possibilidade de se incorporar à história individual a estrutura, ao mesmo tempo em que permite que se incorporem as individualidades às motivações estruturais (Bourdieu, 1995)¹³.

Assumindo o risco de adotar uma perspectiva bourdieuniana na formulação de uma resposta, pode-se dizer que apesar de o trabalho de campo possibilitar o

¹³ Para Bourdieu o *habitus* funciona como uma “segunda natureza”, não nos termos de uma possível naturalização das condutas sociais, mas no plano de um enraizamento, de tamanha profundidade, que não pode se perdê-lo. Na sua teoria não ocorre uma mudança de *habitus*, mas sim a aquisição de outro que se sobrepõe ao anterior e que em muitos momentos operam em conjunto na ação desse indivíduo.

entendimento de uma dimensão do universo cultural e simbólico do grupo estudado ele não possibilita a aquisição do *habitus* desse grupo. Dito de outra forma pode-se afirmar com segurança que as habilidades adquiridas por meio das técnicas antropológicas para a realização de uma etnografia não são suficientes para a anulação das diferenças entre o antropólogo e aqueles cuja pesquisa de seu universo cultural se efetiva.

2.6 Relações raciais na cidade de Goiânia: análise do monumento às três raças

A construção de Goiânia buscou integrar o estado de Goiás à dinâmica econômica do país. Assim sendo ela nasce como um signo de modernidade encravada no centro do Brasil¹⁴ o que teve um impacto profundo nos hábitos sociais da região, sobretudo porque promoveu um grande fluxo migratório, do interior para a nova capital o que fez com que a cultura regional ligada ao rural acabou por permear a modernidade goianiense. Esse fluxo foi constante desde meados dos anos 1930 fazendo com que uma cidade pensada para 50 mil pessoas atingiu, no ano de 1980, a 700 mil habitantes, saltando para pouco mais de 1,3 milhões em 2010, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE.

A população da cidade aumentou em quase 42% em pouco mais de três décadas demonstrando a quantidade de pessoas que foram para a nova capital do estado de Goiás. Muitas dessas pessoas são de outras regiões do Brasil, o que fez com que Goiânia, a exemplo de outras jovens capitais construídas no centro do país, sobretudo Brasília-DF e Palmas-TO, se tornasse um misto de regionalismos e de pessoas oriundas de praticamente todas as regiões brasileiras.

Apesar de toda a diversidade populacional da cidade, existem poucos estudos sobre a presença da população negra em Goiânia, mesmo que esta seja a capital de um estado onde 49,68% (5,68% de pretos e 44% de pardos) da população se autodeclara como negra, segundo dados do censo de 2010 do IBGE. O tema do lugar do negro na sociedade goiana não é abordado, proliferando a noção de que, como o restante o Brasil,

¹⁴ Goiânia é fundada em 24 de outubro de 1933 passando a partir de 1937 a ser a capital do estado de Goiás com o intuito de modernizar o estado inserindo na dinâmica urbana do Brasil, bem como o de afastar a capital administrativa do domínio territorial das oligarquias rurais.

em Goiás os problemas raciais são inexistentes e que a noção de integração harmoniosa entre os diversos grupos étnicos e raciais se faz presente. Até meados da década de 1990, a história de Goiás não compunha o currículo das escolas públicas e ainda hoje esta é oferecida de forma precária.

No centro da Praça Pedro Ludovico Teixeira, local onde fica o Palácio das Esmeraldas, sede do governo estadual, fica o “Monumento às Três Raças”, inaugurado em 6 de julho de 1967, em homenagem à construção da cidade de Goiânia. Nesse monumento se observa um pilar com o brasão da cidade sendo erguido por três figuras masculinas, que representam o branco, o negro e o indígena. Uma referência à “fábula das três raças” da formação do Brasil. Colocando-se de costas para o Palácio das Esmeraldas, o que faz com que se tenha uma perspectiva do sul para o norte do monumento, tem-se a visão de um grande pilar inclinado em sua direção sendo empurrado com as duas mãos pelo homem branco que está com a perna esquerda arqueada e a direita estendida transmitindo a noção de que seu movimento protagoniza a empreitada, uma vez que representa a principal força na tarefa de levantamento do pilar com o brasão da cidade. O homem branco é auxiliado pelo negro à sua esquerda e pelo indígena, à sua direita. O negro está com a mão direita aberta, apoiada no alto, com o braço arqueado, enquanto o braço esquerdo está abaixado segurando a lateral do pilar, fazendo com que a cabeça e o ombro esquerdo sejam usados como apoio para a sustentação do pilar. Essa estátua transmite a noção de que o negro, ao contrário do branco, não está usando as mãos para edificar a cidade, mas sim o ombro, parte do corpo usado para carregar peso no eito da lavoura durante o período da escravatura. Sua perna esquerda está arqueada enquanto a direita está estendida lateralmente a posição do pilar. À direita da estátua do branco está a do indígena que possui sua mão esquerda segurando o alto do pilar tendo o braço esquerdo estendido fazendo o movimento de quem puxa o pilar para a direção norte. O braço direito se estende para a base do pilar fazendo referência para sua posição na terra. Sua perna esquerda está estendida enquanto a direita está arqueada.



Imagem 2: Visão lateral do Monumento às Três Raças (Foto própria)

O *Monumento às Três Raças* é tomado aqui como uma alegoria para pensar a representação da formação da cidade no que se refere à contribuição de brancos, negros e indígenas, indicando para a cristalização da compreensão de que os diversos grupos humanos contribuíram diferentemente para sua construção. Nesse sentido, a figura do branco é central enquanto o dos demais desenvolve funções periféricas. A figura do negro parece remeter às imagens do negro escravizado uma vez que usa calça curta à altura dos joelhos e não possui sapatos, elementos distintivos entre o negro liberto e o escravizado, no período do escravismo. O indígena é, entre as três figuras humanas, a que demonstra menor importância na execução da tarefa de edificar a cidade. Sua posição é absolutamente periférica, além de possuir o rosto encoberto pela estrutura do monumento. Outro elemento que chama a atenção é o fato de não existir referências a nenhuma das etnias indígenas existentes em Goiás, como por exemplo, os Carajá, incorporados como insígnia de goianidade. Ele é um “índio genérico” de cabelo longo e de “tanga” que lhe cobre apenas a parte anterior do quadril.

O *Hip Hop* se relaciona com o Monumento em diversas instâncias da constituição de sua narrativa. Alguns grupos, principalmente até meados da década de

1990, possuem na estátua um dos símbolos da cidade utilizando-o como uma insígnia de goianidade. No entanto, existe questionamentos da representação que o monumento faz da sociedade goianiense. A compreensão neste caso é a de que a *Monumento às Três Raças* insere uma noção de cooperação entre os grupos formadores da sociedade que não existiria na realidade histórica, uma vez que o processo de constituição e manutenção da sociedade goianiense e goiana é identificada como resultante da exploração e exclusão. Digo que o monumento foi tomado como uma alegoria para se pensar a realidade, porque muitas vezes na fala de meus interlocutores, a dimensão das hierarquias sociais expressas no monumento não são apresentadas em termos raciais, como interpreta-se nessa tese.

Existe nas ciências sociais uma longa tradição de debate sobre o termo raça que deixa de ser utilizado como um conceito científico para a distinção dos grupos humanos, após a Segunda Guerra Mundial, mas que em certos aspectos continuou a inspirar, sobretudo os estudos da interação entre grupos sociais que compõem os Estados Nacionais modernos, principalmente no que se refere à relação entre brancos e negros.

Kenan Malik (1996) traça um mapa do significado do termo raça no pensamento científico ocidental, no que se refere às ciências sociais e humanidades. Segundo ele, “raça” é um conceito central na era vitoriana. Nos Estados Unidos, país de origem do autor, ela é o foco central para se entender o debate sobre a formação da nação e da vida norte-americana. Max Weber (2009) salienta que o conceito de nação ocidental possui um sentido de “comunidade étnica” uma vez que a ideia de nação tende a conter uma ideia de origem em comum e de uma semelhança no modo de ser.

Para Weber, o sentido subjetivo de pertencimento étnico, no caso dos nacionais, não é fundamentado em uma existência objetiva de diferenças raciais, mas em “estamentos” que são comunidades que tem sua natureza definida não apenas pelos critérios econômicos, mas também por uma avaliação social positiva ou negativa da honra como uma qualidade comum a esse grupo de pessoas (Weber, 2009. p. 180). Sob a ótica weberiana, a desigualdade observada, por exemplo, entre brancos e não brancos na sociedade brasileira poderia ser explicada pela existência de uma avaliação social que diferencia os diversos segmentos entre aqueles que possuem, ou não, um conjunto de atributos identificados como positivos. Não se pretende aqui validar, nem refutar, o debate sobre a pertinência da “teoria dos estamentos sociais” de Weber para se pensar a

realidade brasileira, sobretudo no que se refere às diferenças entre brancos e não brancos. A apropriação julgada interessante é a de utilizar as indicações de Weber para fomentar uma antropologia interpretativa sobre desigualdades raciais no Brasil.

A colonialidade, segundo diversos autores¹⁵, é um sistema de dominação mais duradouro que o colonialismo enquanto fenômeno histórico. A colonialidade nasce do processo de consolidação da Europa como centro geopolítico e geohistórico do fenômeno da modernidade. Segundo Mignolo (1996), esse processo é marcado por dois movimentos distintos e interligados: a configuração econômica e política do mundo moderno; e a sua consolidação como espaço intelectual justificando tal configuração.

Aníbal Quijano compreende que a ideia de raça foi fundamental para a constituição do mundo moderno e para a efetivação do domínio colonial. Diferentemente de Mignolo que busca compreender a dimensão macrosociológica dos processos de dominação, Quijano aborda a efetivação desse domínio no campo da construção das subjetividades. Ele se ocupa da relação entre a materialidade das relações sociais e sua dimensão subjetiva que se desenvolveria nas descontinuidades da relação entre capitalismo, raça e sexo (Quijano, 2000; 2005).

Pensando na importância do conceito de “raça” nos debates sobre a constituição da nação no continente americano, quando dois grupos sociais estabelecem um processo de interação, esses o fazem tendo por base um conjunto compartilhável de significados. Acredita-se que a chave para a compreensão da atitude de segurança no “Episódio Mapfre Seguros” encontra-se nesse conjunto de significados compartilháveis sobre o “ser negro” na sociedade brasileira.

O que se opera aqui com o conceito de estamento de Weber é desconstruí-lo a ponto de usarmos seu potencial interpretativo para se pensar a realidade racial brasileira. Nesse sentido, a raça seria um dos elementos que estariam na base da constituição da positivação e da negativação dos grupos sociais em interação. Lembrando que, para Weber, um dos pressupostos para o estudo das interações sociais é o de que estas sempre se fundamentam em uma “vontade de verdade” que é a intenção de um indivíduo, grupo social ou instituição de fazer com que sua vontade prevaleça na interação. Sendo a noção de raça um dos principais elementos na base desse processo de

¹⁵ Quijano, 2000; Mignolo, 1996.

positivação e de negação, pode-se propor uma abordagem em que a “raça” seja compreendida para além dos elementos fenotípicos, sendo um elemento motivador de comportamentos sociais.

Donald Pierson (1971) indica que a positivação do mestiço, ocorrida no Brasil, coincide com a negação do negro, dentro de um contexto de defesa do ideário de branqueamento da nação. Para ele, a cor não é apenas um elemento de distinção social, ela é percebida em um contexto mais amplo, onde outros fatores tais como beleza, inteligência, fortuna, competências profissionais, entre outras, influenciam no grau de empatia que interfere no resultado da relação social. Na abordagem de Pierson, as barreiras raciais são individualizadas, o que relativiza os efeitos da discriminação na produção da desigualdade. Sua abordagem indica para a necessidade de estar atento à posição contingente que a raça ocupa nas interações sociais.

Outro autor que vai abordar essa “contingência da raça” na interação social brasileira é Costa Pinto. Para ele, o problema racial não depende apenas das posições sociais dos envolvidos no ato, mas também do “matiz mais ou menos pigmentado do indivíduo de cor, do grau e natureza da relação a ser estabelecida e, também das circunstâncias mais ou menos públicas ou privadas dentro das quais as relações se vão estabelecer” (Costa Pinto, 1998. p. 181). Em sua perspectiva ocorre uma dissociação entre a atitude e a opinião fazendo com que em muitos aspectos uma “pessoa de cor”, termo usado por ele para se referir aos negros, pode ser aceita em um processo de interação. Segundo ele, existe uma etiqueta social, que determina a conveniência ou não do relacionar-se com uma “pessoa de cor” além de estabelecer uma “acomodação precária” sustentada pela observância às “boas maneiras e a boa educação”. A crítica que Costa Pinto faz da dissociação entre atitude e opinião é indicativa da “contingência da raça” na sociedade brasileira, uma vez que, a tolerância a um indivíduo que sustente o signo racial negativo é definida pela circunstância em que esse indivíduo se encontra na trama das relações sociais.

No entanto, não se trata apenas de ser ou não aceito em um processo de interação social. No caso brasileiro, um indivíduo que apresente o signo racial negativo, a depender dos termos envolvidos na relação e na sua observância a essa etiqueta social, sua vontade pode ser reconhecida como legítima mesmo que na maioria das vezes não prevaleça o resultado no processo.

Oracy Nogueira (1985) criou nos anos 1950 uma tipologia do preconceito racial baseado em diferenças das relações raciais existentes entre o Brasil e Estados Unidos da América. Segundo ele, no Brasil o preconceito racial seria de marca, onde a conduta dos indivíduos postos em interação se orientaria pela percepção da cor da pele do indivíduo, enquanto no preconceito racial de origem, existente nos Estados Unidos da América, o que estaria em jogo é a ascendência desse indivíduo, ou seja, a existência ou não de um antepassado negro que comprometeria o indivíduo na interação social¹⁶.

Nesse sentido, o racismo brasileiro poderia ser encarado como um fenômeno social que se dirige ao “signo manifesto da raça” enquanto o racismo estadunidense seria orientado pela “existência objetiva da raça” na genealogia do indivíduo. No entanto, para Nogueira, a importância da raça é a sua capacidade de constituir expectativas interacionais entre os indivíduos. Nesses termos, pode-se compreender que, para o autor, o racismo brasileiro é tão socialmente objetivo quanto o norte-americano, sendo que em ambos os casos ele é capaz de gerar comportamento social distinto em relação a negros.

Rita Segato argumenta que “raça” é, sobretudo, um signo que remonta a uma experiência histórica dos povos africanos e, como signo, permite um enquadramento dos indivíduos descendentes desses povos africanos escravizados em um campo de expectativas e possibilidades. Ela afirma que

[numa] sociedade [...] ser negro significa exhibir os traços que *lembra e remetem* à derrota histórica dos povos africanos perante os exércitos coloniais e sua posterior escravização. De modo que alguém pode ser negro e não fazer diretamente parte dessa história – isto é, não ser descendente de ancestrais apreendidos e escravizados –, mas o *significante negro* que exhibe será sumariamente lido *no contexto dessa história*.

Num país como o Brasil, quando as pessoas ingressam a um espaço publicamente compartilhado, classificam primeiro – imediatamente depois da leitura de gênero binariamente, os excluídos

¹⁶ Como a preocupação de Oracy Nogueira é sobre a diferenciação da normatividade das relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos ele elenca um conjunto de doze diferenças qualitativas entre as duas formas de preconceito. Para mais detalhes sobre essas diferenças qualitativas ver Nogueira (1985)

e os incluídos, lançando mão de um conjunto de vários indicadores, entre os quais *a cor*, isto é, *o indicador baseado na visibilidade do traço de origem africana*, é o mais forte. Portanto, é o contexto histórico da leitura e não uma determinação do sujeito o que leva ao enquadramento, ao processo de outrificação (Segato, 2005. p. 4)¹⁷.

A preocupação indicada por Segato aponta para um aspecto importante da relação que se estabelece no Brasil com a “semântica racial”. No mesmo sentido do que já indicava Costa Pinto e Nogueira, a raça é um fenômeno social relacional que assume contornos específicos na interação entre os indivíduos, ou na relação destes com as instituições. No Brasil, a raça é inserida em um contexto histórico onde os signos raciais são elementos classificatórios e hierarquizantes por serem marcadores de posição histórica. Quando se fala da raça como um signo, a referência é feita à forma com que a raça, como um conceito operacional do cotidiano, gera condicionamento social a partir de seus signos manifestos como a cor da pele, tipo de cabelo, formato do nariz e lábios.

Malik (1996) indica que raça é muitas vezes utilizado como sinônimo de “cor”, o que informa que a “raça” está vinculada a uma habilidade que os seres humanos têm de diferenciar os diferentes grupos tendo por base critérios fenotípicos. Em outras palavras, quando se fala de “raça”, e na forma como esse conceito opera na mente das pessoas, estamos diante de uma objetividade concreta que são os sistemas hierárquicos que as sociedades constituem entre os grupos humanos tendo por base as diferenças fenotípicas e linguísticas existentes.

Temos assim dois elementos importantes para elucidar o “episódio Mapfre Seguros”. Por um lado, tem-se a possibilidade de observar a constituição das subjetividades em contexto de sociedades pós-coloniais e, por outro, a raça sendo uma noção deslizando, opera no plano das interações sociais construindo classificações e hierarquias que demarcam a rigidez da estrutura social brasileira.

O “episódio Mapfre Seguros” torna-se relevante para se pensar como a hierarquia racial e social instaura subjetividades que vão atuar na interação entre brancos e negros, entre negros e na relação destes com as instituições. O segurança, um

¹⁷ Grifo no original.

homem negro, fica em estado de alerta contra a ameaça eminente que a presença de outro homem negro representa naquele espaço. Uma fácil proposição acerca do episódio seria de que se tratava de uma “não consciência política” do segurança com relação a seus “irmãos de cor” o que desencadearia uma interpretação em que este tornaria um instrumento voluntário de discriminação.

Na fala de meus interlocutores, a relação com a segurança pública é onde se encontram os eventos mais fortemente definidos como racismo e discriminação. Multiplicam-se as narrativas de casos de violência, prisões arbitrárias, humilhações públicas e de mortes. Em entrevista, um dos meus interlocutores ao relatar sua experiência de vida fala sobre humilhação causada pela política. O evento se desenvolve durante a volta para casa à noite depois de um baile de *Rap* em um dos bairros de Aparecida de Goiânia, cidade da região metropolitana de Goiânia. Uma prática comum, no final do evento por não ter mais transporte público para retornar para casa, as pessoas andam em grupos até um terminal rodoviário ou até suas residências, se a distância não for muito grande. Em uma dessas, ele e um grupo de amigos foram parados para averiguação por uma viatura da política militar.

“Os PM já desceram do carro gritano ‘mão na cabeça, mão na cabeça e vira de costa’. [...] Um deles virou prum mano meu e disse ‘a casa cai pro cê neguim’. Quando ele disse que não tinha nada com ele, tomou um tapa do PM que grito ‘não tô te pergutando nada’. [...] Depois de um tempo [revistando] e conferindo os documento liberaram todo mundo e falaro que ‘da próxima vez nois ia roda’”
(Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2011)

A forma da abordagem da Polícia Militar, segundo a interpretação de meu interlocutor, é decorrente da perseguição que a polícia tem em relação ao “povo da periferia”. Ao ver *“um mano de boné e calça larga, eles [a polícia] já acha que é marginal”* (Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2011). Ele não declara que a compreensão de que a abordagem do policial se deve ao fato de serem jovens negros, mas ao descrever o episódio, deixa transparecer que os termos utilizados pela polícia no momento da abordagem remete a raça. O policial enfatiza que *“a casa caiu neguim”* e

enquanto, meu interlocutor enfatiza que a indumentário associada ao *Hip Hop* e a periferia, como o boné e a calça larga, enfatiza a visão deles como marginais.

Ao olhar para o *Monumento às Três Raças*, descrito anteriormente, fixado a pouco mais de 300 metros da sede da Mapfre Seguros em Goiânia, percebe-se que não se trata apenas de uma representação estática de um processo histórico de formação da cidade. O monumento é um alimentador da história em que negros possuem uma participação periférica na formação social, cultural e econômica da cidade e do estado, enquanto indígenas são considerados apenas como uma alegoria romântica. Pode-se usar como metáfora a imagem de que o monumento efetivamente caminha pela cidade na mente das pessoas, materializando as hierarquias sociais ao mesmo tempo em que oculta os processos de dominação e de discriminação. Podemos indicar aqui que o ocorrido nesse episódio revela algo bastante significativo sobre as relações raciais na cidade de Goiânia, e no Brasil de uma forma geral.

Cap. 3 – O espaço da Festa e do Espetáculo: o olhar do antropólogo sobre uma identidade cultural

Neste capítulo abordarei a festa e o espetáculo como momentos em que as identidades culturais do movimento são performatizadas e tornam-se base para processos reivindicatórios diversos. Tanto na festa como nos espetáculos, se iniciam interações que definem o caráter coletivista do Hip Hop bem como os conflitos e disputas internas.

3.1 A arte como experiência estética de um enfrentamento político

No dia 12 de julho de 2011 ocorreu no Clube dos Sargentos em Goiânia mais uma edição do Festival Black, promovido pelo CRJ-Go. Por se tratar de um domingo, a proposta era de uma “Matinê” com início previsto para às 14:00 horas. Nessa edição o artista convidado era o *rapper* Dexter, de São Paulo, um dos principais nomes na atualidade no *Rap* nacional. Dexter estava em turnê por todo o Brasil com um *show* que marca o seu reinício de carreira após ter conseguido a liberdade do cárcere.

Dexter é ex-integrante do Grupo 509-E, composto por ele e Afro-X, que se tornou famoso em todo o Brasil por ser um dos grupos formados dentro da Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecido como Carandiru, após o massacre de outubro de 1992¹⁸. O nome do grupo 509-E é o número da cela que ambos dividiam. Essa apresentação era a primeira de Dexter em Goiânia, uma vez que durante o período de existência do 509-E, 2000 até 2003, ambos não possuíam a possibilidade de realizar apresentações fora do estado de São Paulo.

¹⁸ A Casa de Detenção de São Paulo foi desativada e demolida em 2002.



Imagem 4: Material divulgação de evento.

Cheguei ao local por volta de 15:30 e o evento ainda não havia se iniciado. O atraso é algo muito comum, nunca testemunhei um atraso inferior a duas hora em eventos de *Rap* em Goiânia. Existe um grupo de pessoas que, mesmo sabendo que os eventos sempre atrasam, comparecem pontualmente nos horários marcados. Como de costume, quando vou aos eventos, fiquei na entrada observando e conversando com as pessoas antes de entrar.

Nesse dia conversei com um *rapper* que já possuía, segundo ele, três músicas gravadas, mas nunca divulgadas. Ele dizia que depois de um tempo afastado ele estava querendo voltar “*para os corre do rap*”, expressão utilizada para definir um conjunto muito amplo de atividades, mas que no caso referia-se ao fato de tentar voltar a gravar músicas. Em nossa conversa ele informou que estava esperando o DJ Arthur e outra pessoa com quem queria conversar sobre “umas paradas”, mas sem revelar o conteúdo desta conversa. DJ Arthur era um dos que iriam discotecar nesse evento. Ele é muito requisitado para conversas particulares antes dos eventos começarem. Durante o período de funcionamento da Fiction, casa noturna em que ele era DJ residente, várias pessoas esperavam por ele para viabilizar a aquisição de ingressos mais baratos ou até mesmo a entrada gratuita.

Fiction era uma boate que se localizava na Avenida 87, no Setor Sul de Goiânia, que, durante seu período de funcionamento, possuía na sua programação as noites de sábado reservadas ao *Rap* e a apresentação de artistas locais e nacionais. A sua localização facilitava o acesso de pessoas por estar em uma avenida que era trajeto de

diversas linhas de ônibus e com ingressos que variavam de R\$ 20,00 a R\$ 40,00, a depender de qual atração que iria se apresentar.

Na conversa que tive com o *rapper*, na entrada dessa edição do Festival Black, ele me disse que “*os corres do rap se fazem dessa forma mesmo*”, se referindo ao fato de que um sempre ajuda o outro. O caráter coletivista é a base da organização de quase tudo que se refere ao *Hip Hop*, desde a entrada em um espetáculo até a confecção de uma música ou a gravação de um CD. E nesse sentido, os *shows* e eventos são importantes para que esse processo se inicie ou se desenvolva. O atraso parece possuir uma importância na dinâmica desses processos, uma vez que ele é o tempo mais produtivo no que se refere a negociações que possibilitam as parcerias “*dos corres do rap*”. Minha conversa com esse *rapper* se interrompeu quando outra pessoa, que ele esperava, chegou.

Nesse momento existe um protocolo a ser seguido, a pessoa que chega sempre cumprimenta todos que estão na roda, quase sempre de uma forma séria, sorrisos e abraços são dados apenas em pessoas conhecidas e mais próximas. A pessoa que pretende ter uma conversa particular informa sua intenção e, via de regra, os envolvidos na negociação se afastam ou começam a “falar em códigos”, muitas vezes vagos para quem não participa do “esquema”, mas muito nítido para os “de dentro”. Na verdade não é propriamente uma conversa em código, mas frases que para quem não participa da conversa soam como soltas e sem conexão alguma. Ao observar esses fenômenos em outras ocasiões, percebi que não se tratava de uma “deficiência” de compreensão por parte do antropólogo, pois outras pessoas, muitas vezes com uma longa história pessoal de envolvimento com o *Hip Hop*, também ficavam sem entender do que se tratava. Não entender e não perguntar parece ser outra regra existente nesse momento.

Nessa ocasião é comum ouvir as expressões como “*e ai tá de pé mesmo?*”, “*e aquele lance lá do neguim?*”, “*que dia vai ser a parada lá?*”. Quando existe uma dúvida por parte de quem está sendo inquerido, geralmente expressa por gestos e expressões faciais de não entendimento, a explicação é quase sempre uma referência espacial “*Uai, lá no Curitiba*” - um dos bairros da região noroeste da cidade de Goiânia - , “*o neguim lá de Aparecida*” - a segunda maior cidade do estado do Estado de Goiás que compõe a região metropolitana de Goiânia com população de pouco mais de 500 mil habitantes em 2010, segundo dados do IBGE, e de grande concentração da população negra.

Quando a conversa se inicia nesses termos não são algo público e na maioria das vezes os envolvidos se afastam, ou, como manda a “etiqueta social”, os outros não envolvidos dão uma justificativa e se afastam.

Essa “etiqueta social” parece indicar nitidamente que “cada um só sabe e se mete nos assuntos que lhe são de sua conta”, o que coloca uma barreira para o trabalho do antropólogo uma vez que os assuntos que se conversa nesses momentos de “ver umas paradas” são de seu interesse, mas a não observância de padrões mais ou menos rígidos de conduta existente podem acabar por inviabilizar a realização do trabalho de campo e a aquisição de informações futuras. Nesse momento, ter conhecimento da característica de que os integrantes do *Hip Hop* resistem a serem “informantes”, na acepção mais clássica do termo, é fundamental.

No livro *Sociedade de Esquina*, de Willian Foote Whyte, mais precisamente no Anexo A, ele descreve o papel fundamental que seu informante Doc possuiu na realização do estudo. Esse anexo tem a finalidade, no contexto do livro, de apresentar algumas reflexões sobre a experiência em campo, alguns procedimentos metodológicos adotados e principalmente as observações do pesquisador que revisita seu campo visto que o livro é publicado muito tempo após a realização da pesquisa.

Whyte descreve da seguinte forma sua primeira experiência em campo com Doc, que se tornaria o principal informante durante o processo de realização da pesquisa.

Nos encontramos uma noite no Centro Comunitário da Norton Street e saímos de lá para um ponto de jogo a alguns quarteirões de distância. Segui Doc ansiosamente, por um longo e escuro corredor nos fundos de um prédio de apartamentos. Eu não me preocupava com a possibilidade de uma batida policial. Pensava em como me encaixar e ser aceito. [...] Como ele havia antecipado, ninguém perguntou nada sobre mim, mas depois ele me disse que, quando fui ao toailete, houve uma torrente de diálogos excitados em italiano, e que ele teve que garantir que eu não era agente do FBI. Contou-me que simplesmente informou que eu era um amigo seu, e que concordaram em deixar por isso mesmo. (Whyte, 2005. p. 299s)

Doc não apenas explicava para Whyte os processos que ele presenciava, lhe fornece informações importantes, representava uma validação do pesquisado em campo. Em outro trecho ele enfatiza a importância que Doc teve. “[...] [D]escobri que preciso dar uma explicação para minha presença ali e para meu estudo. Se tivesse com Doc, endossado por ele, ninguém me perguntava quem eu era ou o que fazia” (*idem.* p. 301). Ele lembra que as pessoas não se contentavam em satisfazer suas curiosidades apenas lhe perguntando diretamente, iam até Doc e o questionavam sobre a presença, ele respondia às perguntas e dava as garantias necessárias.

Whyte também enfatiza a transformação da relação que ele possuía com Doc, passando de informante-chave para colaborador da pesquisa. Segundo suas próprias palavras,

[à] medida que passávamos o tempo junto, parei de tratá-lo [o Doc] como um informante passivo. Discutia bastante francamente com ele o que eu tentava fazer, que problemas me intrigavam, e assim por diante. Muito do nosso tempo era gasto nessa discursão de idéias e observações, de modo que Doc se tornou, num sentido muito real, um colaborador da pesquisa (*idem.* p. 302).

Quando enfatizo a resistência que os integrantes do *Hip Hop* tem em serem informantes na acepção mais clássica do termo, refiro-me a esse primeiro momento da relação que Whyte estabelece com Doc de um informante passivo, aquele que passa informações fundamentais, mas que não tem agência sobre o processo de condução da pesquisa.

Por diversas vezes tive que me ausentar de um ambiente em que “essas paradas” estavam sendo discutidas para não interferir na dinâmica da conversa e que posteriormente resultou em autorização para presenciar e até participar de outras conversas. Geralmente se referiam à produção ou gravação de músicas, a possibilidade de entrada em eventos sem ter que pagar o ingresso. Uma vez, o assunto era um conhecido que havia sido preso por tráfico e todos queriam saber notícias dele e de possíveis “consequências do ocorrido”, referindo-se a implicação a outras pessoas que pareciam estar envolvidas no caso. Uma única vez “essas paradas” se referiam a relacionamentos afetivos e sexuais, onde dois amigos queriam viabilizar uma

aproximação de uma terceira pessoa com uma mulher que estaria no evento e que “iria ajudar ele a superar o fim de um relacionamento”. Nesses termos “uma parada” é uma expressão utilizada para referir-se a uma gama ampla de elementos. A “parada” parece referir-se a um obstáculo, ou necessidade, que solicita para a sua superação da colaboração de outros. Existe nesse contexto um processo coletivo de construção de soluções. Aqui, a identidade cultural desempenha um papel fundamental nesse sistema de solidariedade.

A identidade cultural no *Hip Hop*, assim como em outros segmentos jovens, evoca a noção de pertencimento que se constitui pelo compartilhamento de um gosto musical ou artístico. Existe uma prática comum nos eventos que é o “ato de se desculpar”. Diante de qualquer contato físico não programado ou intencional, pede-se desculpa. Sempre me surpreendia como meus tênis permaneciam brancos quando chegava em casa vindo de um evento realizado tendo como público preferencial a juventude das periferias, o que nunca acontecia quando ia àqueles realizados em boates.

Nessa edição do festival, o panfleto de divulgação dizia que ocorreria apresentação de seis grupos locais antes da apresentação de Dexter, mas na realidade se apresentaram muitos outros, uma vez que um convida amigos para cantarem dentro do seu tempo de apresentação.

Os grupos se organizam em “bancas” e durante as apresentações, é difícil identificar quantos realmente se apresentam, uma vez que um convida outros identificados como parceiros de uma mesma banca. Nessa ocasião, por exemplo, um grupo dividiu seu tempo de apresentação com outros três, uma prática seguida por outros grupos que fez com que ao final das apresentações dos grupos locais, os seis iniciais tornaram-se quinze grupos, mas é difícil saber o número preciso visto que esses grupos na maioria das vezes não são apresentados.

Dois dos seis grupos anunciados para o evento eram declarados “grupos *gospel*” e quatro com “grupos seculares”. Não foram encontrados em Goiânia membros que se declaram abertamente de religiões afro-brasileiras como umbanda ou candomblé. No entanto, existe a narrativa de grupos que se desenvolveram em um espaço de umbanda na cidade. Essa é uma narrativa que ouvi durante o campo por duas vezes, mas esses coletivos não foram encontrados e ninguém soube dizer exatamente quem eram os integrantes. As identificações religiosas mais comuns são evangélicas (que englobava

os neopentecostais), católicos, cristãos (geralmente se referindo a evangélicos e neopentecostais) ou sem religião. Os sem religião geralmente eram pessoas que possuíam simpatia com alguma igreja evangélica, mas que por algum motivo identificavam a religião com um limitador de sua opinião. Limitar o livre exercício da opinião e do raciocínio é um entrave a qualquer filiação a uma instituição, mesmo no caso de igrejas evangélicas.

Entre os dois grupos *gospel* que se apresentaram existia uma diferença significativa. O Grupo Império apresenta um *Rap* e uma performance que se assemelha aos grupos seculares, enquanto o grupo Salmo 23 tem uma proposta de performance mais parecida com uma pregação religiosa. Essa diferença foi observada em diversos grupos de *Rap* em Goiânia, alguns até interrompem a apresentação para leituras da bíblia e realizações de pregações sobre “a proposta de Cristo para a vida do público”.

A reação do público à apresentação do grupo Salmo 23 não era de hostilidade quando, por exemplo, a apresentação é interrompida para a leitura da Bíblia. Não se ouve vaias, mas também não se escuta aplausos. O público permanece como está, quem estava conversando permanece conversando assim como quem está observando atento, continua prestando atenção. No caso do Grupo Império, a reação do público é similar a observada em relação aos “grupos seculares”, com aplausos e gritos de apoio e sempre se ouve comentários sobre “*o quanto o grupo é bom*”.

Parece que no caso dos dois grupos existe uma fronteira entre a diversão e o “dever cristão de evangelizar”, mas essa fronteira é ilusória. Nas apresentações de *Rap*, a maioria do público dedica-se a prestar atenção na letras da música e na performance de palco dos artistas. O Grupo Império fornece ao público uma mensagem, segundo seus integrantes, evangelizadora, no formato do *Hip Hop*, enquanto o Grupo Salmo 23, incorpora uma estrutura de pregação religiosa a apresentação. No primeiro caso, a identidade cultural do movimento é preservada e utilizada, intencionalmente, como instância de mediação entre a igreja evangélica e o público, enquanto no segundo caso parece existir uma “renúncia” a dimensões dessa identidade em benefício da identidade religiosa.

Um dos integrantes do Grupo Império afirmou, sobre a experiência sendo um grupo *gospel* e sua inspiração:

No Evangelho ai... Apesar de a gente não cantar muito dentro de Igreja, a gente canto muito fora de Igreja, porque eu vejo o povo da rua gosta do rap, e estão ali para escutar uma mensagem. E a mensagem que a gente leva é a mensagem de Cristo, né? A revolução através do sangue, porque sem o sangue não haveria revolução, foi o sangue de Jesus. Então foi poucas vezes que nas igrejas que a gente canta né? Mais na rua mesmo, propagando evangelho em casa de recuperação onde tem viciados em drogas, dependentes químicos e tal. Porque a rua precisa disso ai, de um pouco mais de afeto. Assim como o rap é discriminado tem muitas pessoas sendo discriminado. Dentro das igrejas mesmo discrimina o hip hop, muitas vezes tem pessoas que falam que o rap não é de Deus [...]. (Entrevista realizada em 28 de agosto de 2011)

A fala demonstra como existe uma tensão entre o fazer o *Rap* e ser da igreja, uma vez que o conservadorismo do mundo religioso não acolhe a manifestação do *Hip Hop* como uma forma legítima de evangelização. Assim, a reinterpretação de Jesus como um revolucionário que vivia entre os que necessitavam dele, que “derramou seu sangue pelo próximo”, reinsere o discurso do grupo em uma dinâmica religiosa-social onde a construção de pares de oposição possibilita aproximações e não distanciamentos. Sendo o *Rap* discriminado no espaço da igreja ele sai e vai ao encontro dos discriminados socialmente, formando uma ponte entre esses dois mundos. Pode-se afirmar que nesse caso ele desempenha o papel de mediador entre o “mundo religioso” e o “mundo secular”.

Hermano Vianna, discutindo o caso do *funk* carioca, argumenta que a interação entre as elites e as classes populares no Rio de Janeiro sempre necessitou da figura dos mediadores culturais que realizam a comunicação entre esses dois mundos que, apesar de próximos espacialmente, se encontram segregados. Segundo ele, a “realidade social do Rio de Janeiro, com suas divisões cada vez mais intransponíveis entre asfalto e morro, entre Zona Sul e Zona Norte, não favorece [...] a criação de instâncias mediadoras” (Vianna, 2000. p. 186). No caso do Grupo Império, o *Rap* figura-se

nitidamente como uma dessas instancias mediadoras. A mediação é sempre desestabilizadora das posições assumidas pelos atores sociais na interação social. O seu potencial desestabilizador está na sua capacidade de problematizar as posições dos atores sociais e forçá-los constantemente a se depararem com as incongruências dessas posições.

No entanto, essa não é uma característica única do *Rap gospel*. Poderia arriscar a dizer que todo o *Hip Hop* se constitui tendo por base a noção, mais ou menos consciente, de que a arte é uma forma de mediação entre realidades sociais distintas. Nesse sentido, o que Hermano Vianna destaca sobre o *funk* carioca enquanto instância mediadora também é válido para o *Hip Hop*.

Nas narrativas, sejam expressas nas letras das músicas ou na história de vida de muitos integrantes, é comum a afirmação de que “enquanto integrante do *Hip Hop*” se vive entre dois mundos, o mundo da contestação social efetuada sob a ótica da periferia e o mundo da sociedade, que se critica. O *hiphoper* é o elo entre os dois mundos, que também se constituem como campos éticos. Nesse sentido, o momento da festa/espetáculo sempre representa uma posição de sublevação, de ruptura com o ordinário, de redefinição de identidades culturais subalternizadas.

3.2 Corpos e o diálogo de enfrentamento com a hierarquia social

O *Hip Hop* é composto por quatro elementos – DJ, MC, Grafite e o Break Dance – e devem ser compreendidos em conjunto. No entanto, é perceptível que a maioria dos eventos promovidos na cidade é direcionada para apresentações de grupos de *Rap*, enquanto o grafite e o *break dance* eram visitantes, quando não estavam completamente ausentes. Existem dois tipos de eventos, um voltado para o *Rap* e outro voltado para se dançar, esse do *break dance*. Os eventos do *break dance* são as rodas e as batalhas, que existem na cidade desde a década de 1980, e na maioria das vezes não assumem a conotação de festa ou espetáculo, ao contrário do que ocorre nos eventos de *Rap*.

O dia é uma tarde de domingo, 17 de julho de 2011, o local é a sede do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal de Goiás (UFG) no Setor Universitário, bairro contíguo ao centro, onde se encontram o Campus I da UFG e a

maioria dos prédios da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Go). Esse encontro se realiza periodicamente com início programado para às 14:00 horas, mas sem, contudo, ter uma data pré-estabelecida. O evento não possui uma data fixa porque compõe uma agenda de eventos que acontecem em cidades do interior do estado, no Distrito Federal e eventos nacionais ocorridos em outros estados como São Paulo e Paraná, por exemplo.

Os eventos voltados exclusivamente para o *break dance*, possuem diferenças significativas em relação aos de *Rap*, a começar pela ausência de pessoas fumando ou consumindo bebidas alcoólicas. Outra diferença é com relação à música que se toca. A *break music* é um tipo de música eletrônica que valoriza mais as batidas eletrônicas e em muitos casos não possuem letra. Muito dos meus interlocutores enfatizaram que a “*breakmusic*” é um tipo específico de *Rap* voltado principalmente para a dança, assim sendo o elemento principal não é a letra, mas o *bit*. Quando o *bit* torna-se o elemento mais relevante na música diminui a importância do MC e avoluma-se a importância do DJ e dos sintetizadores eletrônicos que se tornam os “instrumentos musicais” tocados por estes. As estrelas principais nesses eventos são os b.boys e as b.girls, e o DJ é o “mestre dessa cerimônia”.

Nos eventos de *break dance* quase nunca se ouve *Rap* nacional e quando isso acontece geralmente são nos intervalos das batalhas, no momento em que os *B.boys* e as *B.girls*¹⁹ não estão em batalha. Torna-se perceptível que o *Hip Hop* é composto por diversos elementos e que, tratando-se de construção de identidades, cada um desses elementos forja segmentações internas com identidades específicas dentro do movimento.

Batalha é a competição entre as diversas *crews*, ou dançarinos individuais, com a finalidade de disputar prêmios ou reconhecimento. Ao contrário dos eventos de *Rap*, as batalhas começam no horário marcado e os integrantes, ao chegarem, vão diretamente para o interior do espaço, quando realizado em locais fechados, permanecendo pouco tempo do lado de fora. As pessoas se cumprimentavam e conversavam enquanto se alongavam e se preparavam para realizarem suas coreografias durante as batalhas.

¹⁹ B. boy e B.girls é a definição dos adeptos de break dance, significam respectivamente breaking boy e breaking girl.

Quando batalhas eram em locais fechados, os presentes organizavam pequenas rodas, onde os dançarinos se apresentavam. Cada um tentava executar seus movimentos mais elaborados e complexos e ao final de cada tentativa, não tendo conseguido êxito, aconteciam conversas com o intuito de passar instruções para uma melhor execução dos movimentos. Obtendo-se êxito o b.boy ou b.girl eram parabenizados.

Essas pequenas rodas se formaram no início dos eventos tendo por base as diversas modalidades da dança, e não pelo pertencimento as *crews*, o que faz com que grupos que poderiam ser vistos como rivais, ou adversários, se tornem parceiros em um momento de aprimoramento da técnica. “Aprimoramento da técnica” parece ser “as paradas” que os *b.boys* e *b.girls* buscam resolver no início de cada evento. Mas como o aprimoramento das técnicas é fruto de treinos que duram, às vezes, meses, essas conversas parecem nunca receber essa configuração de “resolver”, como nos eventos de *Rap*, mas sim a de troca de experiências. As *crews* têm suas histórias próprias, algumas com mais de quinze anos e toda vez que um novo integrante é introduzido no grupo parece que ele busca valorizar essa história, como um marcador da diferença no interior do universo do *break dance*.

Existem diferentes tipos de danças executadas pelos *b.boys* e *b.girls* e me indicaram três estilos principais e que geralmente se é “especialista” em um destes e que as *crews* são compostas por “especialistas” em cada um dos estilos. O primeiro estilo, e mais comum, é chamado de *top rock*, quando o dançarino ou dançarina executa sua performance em pé. Ele é utilizado para se iniciarem as batalhas assim como para provocar os rivais. Quando a batalha entre *crews* se inicia e um grupo caminha ao outro depois de executar uma manobra, o “andar provocativo” é sempre em forma de *top rock* que é o processo de entrada e saída para a realização de movimentos mais complexos como o *footwork* e o *powermove*.

O *footwork* é outro tipo de dança executada com os pés, como a tradução literal do termo do inglês para o português indica. Este é executado quando os *b.boy*, ou *b.girl*, estão agachados apoiando com as mãos no solo e realizam diversas acrobacias que envolvem chutes ao ar e giros onde os pés quase sempre são apresentados aos adversários. São três elementos considerados essenciais para uma boa execução de um *footwork*: a agilidade, a complexidade dos movimentos executados e demonstração de não se esforçar para realizar os movimentos.

O terceiro estilo é o *powermove*, que é composto de movimentos acrobáticos complexos como saltos, giros de cabeça no chão, quedas bruscas, entre outras. Assim como no caso do *footwork* são considerados elementos, que o fazem ser bem executado, a velocidade e o grau de dificuldade, mas ao contrário do *footwork* aqui busca-se demonstrar a força empregada na execução dos movimento e não a sua ocultação.

Mesmo o *powermove* sendo o elemento performático que mais chama a atenção dos expectadores, o estilo é criticado, acusado de ser apenas acrobacias e não dança. Os movimentos desse estilo se convertem em um ápice da apresentação de uma *crew*, durante uma batalha, fazendo com que no momento da batalha tanto o *top rock* quando o *footwork* sejam considerados como entrada ou saída para a execução do *powermove*.

Outro elemento, que não seria necessariamente um estilo, mas que é de execução obrigatória em uma apresentação é o “*freeze*”, que é a parada abrupta de um movimento indicando um “ponto final de uma apresentação”.

3.3 O momento da Batalha: Battle Brazil – Goiás 3 vs 3

No dia 21 de agosto de 2011 ocorreu no espaço do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Goiás, no Setor Universitário, a Eliminatória Battle Brazil Goiás 3 vs 3, que é a batalha de trios, tendo como premiação para o primeiro colocado passagens, inscrições e vagas na Battle Brazil 3 vs 3, etapa nacional que retiraria os representantes brasileiros para o mundial. Como não se tratava de uma batalha entre *crews*, surgiram seis trios sendo que uma única *crew* apresentou dois grupos. A taxa de inscrição para o trio foi de R\$ 80,00 (oitenta reais) e os jurados foram convidados de outras cidades.

Na ocasião encontrava-se presente no evento uma equipe da TV Anhanguera – afiliada da Rede Globo de Televisão – produzindo uma matéria para o quadro Perfil Jovem que era veiculado às quintas-feiras dentro do Jornal Anhanguera – Primeira Edição. O quadro mostrava as formas de lazer da juventude goianiense. Em sua totalidade os presentes demonstraram boa vontade para com a equipe de jornalismo e sempre ressaltavam o discurso de que “*break dance* é dança e saúde”.



INSTITUTO GOIANO DE ARTISTAS DE RUA DO ESTADO DE GOIÁS

Eliminatoria Battle Brazil-Goiás

3 VS 3

PREMIAÇÃO: PASSAGENS, INSCRIÇÃO E VAGA DIRETO NA BATTLE BRAZIL 3 VS 3

INSCRIÇÃO	ATRAÇÃO
R\$ 80,00 O TRIO	A GRANDE REVANCHE
JURADOS:	POWER MOVES
FUGUETE (FLOOR RIDERS)	JERRY (GO)
KLESIO (Q D M)	FUGUETE (DF)
ROBSOM (TO-PALMAS)	BOQUINHA (RV)
	JUNIOR (PA)
	FERNANDO (SC)
	MARCELINHO (RV)
	NEURIVAM (PA)
	KLESIO (DF)

DIA: 21 DE AGOSTO/2011

14:00HS

LOCAL: DCE DA FEDERAL, RUA 226 SETOR UNIVERSITARIO GO-GOIÂNIA

REALIZAÇÃO: TOM LOCKER

APOIO

2011 - América Latina

BATTLE OF THE YEAR

Inscrições Abertas - Envie o vídeo da sua crew

Inscripciones Abiertas - Enviar el vídeo de su crew

www.battlebrazil.com.br

Imagem 5: Material de Divulgação de Evento

O momento principal do evento foi a Battle Brazil Goiás, que contou com seis trios inscritos, que se enfrentaram na primeira fase, na seguinte ordem definida por sorteio: Over Kings versus Fúria Break – Equipe 1; Mega Break versus Fúria Break –

Equipe 2; e BF Crew versus Arsenal. Desses enfrentamentos surgiram para a semifinal os confrontos: Mega Break versus Fúria Break – Equipe 1, vencedores das primeira e segunda batalhas. E na outra semifinal ficou definido Arsenal, vencedora da terceira batalha e a Fúria Break – Equipe 2 que disputou uma repescagem entre as equipes desclassificadas na primeira fase.

Nas batalhas cada *crew* teve direito a três entradas intercaladas, com duração de mais ou menos um minuto e meio cada. Em cada uma destas o grupo pode realizar um conjunto de movimentos envolvendo um ou todos os integrantes. A escolha de quem inicia é realizada por sorteio ou através do jogo “par ou ímpar” e visa evitar beneficiar algum dos times, uma vez que os grupos preferem ter a última entrada, ou seja, não ser selecionado para iniciar o “racha”, que é outro nome pelo qual são conhecidas as batalhas de *break dance*.

Algumas batalhas não causam grande euforia nos que assistem as apresentações. Esse fato se relaciona com um conjunto de diferentes fatores e não apenas a perfeição dos movimentos dos dançarinos envolvidos na disputa. A tradição da *Crew*, identificando tradição como tempo de existência e suas conquistas, é um elemento importante nessa dinâmica com o público assim como a história individual do *b.boy* ou *b.girl* e também a rivalidade entre as *crews*. Buscando observar o momento em que a competição pela vaga na Batlle Brasil 2011 atinge seu ápice, e onde os elementos que compõem o confronto tornam-se mais evidentes, descrevo o racha entre Mega Break versus Fúria Break – Equipe 1, ocorrido na semifinal.

No início da batalha os dois grupos de *b.boys* ficam em fila um diante do outro, com um espaço aproximado de quatro a cinco metros entre eles. A primeira entrada foi da Fúria Break onde o *b.boy* executa movimentos de *top rock* e expressa descaso com o adversário. Este se coloca de costas para os membros da equipe rival e executando um movimento brusco, vira-se e com passos largos chega bem próximo aos membros da Mega Break, iniciando uma sequência rápida de *footwork*, encerrando com um *freeze* enquanto os membros do time rival sorriem, balançando a cabeça e fazendo sinal de negativo com o polegar para baixo.

A resposta da *crew* Mega Break, em sua primeira entrada, foi uma sequência mais longa de *footwork*, com execução alternada entre dois de seus integrantes, finalizando a primeira entrada com um terceiro membro da equipe utilizando uma

sequência curta de *footwork* como entrada para a execução mais simples de *powermove* onde o *b.boy* gira com as pernas abertas para cima envolta a seu próprio eixo alternando as mãos no chão como apoio, terminando com um *freeze*.

A segunda entrada da *crew* Fúria Break inicia-se com um dos seus integrantes realizando um *top rock* desprezioso e sinalizando com os braços para que o público aplaudisse. Novamente no momento em que este estava de costas para a equipe rival dá um salto para trás, girando e se jogando no chão, inicia uma sequência curta, mas frenética, de *footwork* que durou possivelmente de 10 a 15 segundos. Com um giro, fica de pé novamente e reinicia o *top rock* displicente e se vira de costas para a equipe rival, sendo substituídos por outro membro de sua equipe no centro da disputa que inicia uma sequência de *powermove* que alternou dois tipos diferentes de acrobacias.

Na sequência Mega Break inicia sua segunda entrada com um *footwork* envolvendo dois dos seus integrantes, sendo substituídos por um terceiro que entra direto com uma sequência de *powermove* onde o *b.boy* executa três tipos diferentes de manobras, sendo que a última é um giro de cabeça no chão terminando com um *freeze* executado com uma caída de lado onde se apoia o cotovelo no abdome, com a cabeça encostada no chão e com as duas pernas para o ar cruzadas. Os outros dois membros da *crew* provocavam de forma agressiva os membros do time rival que responderam as provocações parecendo que ia se iniciar uma briga.

A terceira e última entrada da *crew* Fúria Break, iniciou-se com uma sequência de *powermove* composta por dois tipos diferentes de acrobacias, sendo que a segunda era o “moinho de vento”, onde o *b.boy* faz a rotação do corpo sobre seu próprio eixo com as pernas abertas e, sem utilizar as mãos como apoio, utiliza a movimentação das pernas para impulsionar o giro onde as costas e os ombros tocam o chão. Esse é um dos movimentos de *powermove* de execução mais difícil, segundo meus interlocutores, uma vez que durante o giro deve-se utilizar a superfície das costas, na altura dos ombros, para potencializar a força de rotação iniciada pelo movimento das pernas fazendo com que os ombros apenas toquem o chão levemente. Em seguida, o *b.boy* realizou uma sequência rápida de *footwork* e uma nova sequência de *powermove*, agora com três manobras diferentes, sendo que uma delas era um “moinho de vento” no sentido de rotação contrário ao executado anteriormente, ampliando o grau de dificuldade da manobra. Via de regra, um indivíduo consegue fazer o “moinho e vento” apenas em um

sentido, girando em sentido anti-horário se a pessoa é destra ou no sentido horário caso use preferencialmente e com maior habilidade os membros do lado esquerdo. Conseguir fazer o “moinho de vento” em dois sentidos é reconhecido como grande destreza do *b.boy*.

Mega Break inicia sua última entrada com uma sequência de *powermoves* com dois tipos diferentes de manobras, com uma sequência de *footwork* e uma tripla de *powermove*, repetindo em termos de complexidade as acrobacias da terceira entrada da equipe Fúria Break, terminando com um *freeze* enquanto provocam os integrantes rivais que revidam com empurrões e sinais de que eles não tinham conseguido superar as manobras executadas anteriormente.

Durante o “racha” da semifinal, um grupo sempre conseguia responder com movimentos mais elaborados e com um grau de dificuldade maior ou igual às executadas pela equipe rival. O equilíbrio entre as equipes foi referendado uma vez que ocorreu um empate na avaliação dos jurados.

Os jurados demonstram seus votos indicando com o braço levantado em direção à equipe que sai vencedora do enfrentamento. Em caso de empate os dois braços são cruzados diante do rosto. Os jurados durante toda a apresentação não conversam entre si, e no final eles apenas indicam com o braço qual a equipe vencedora. Nessa semifinal cada uma das *crews* recebeu voto de um e o terceiro jurado indicou empate entre elas. O número de jurados sempre é ímpar para dificultar a possibilidade de empate.

Diante desse empate os participantes desse “racha” tiveram que se apresentar novamente para que os jurados voltassem a avaliá-los. O que fez com que Tom Locker, organizador de evento justificasse dizendo que isso era necessário porque não existia armação entre os jurados para privilegiar um grupo. Na segunda apresentação todos no lugar ficaram muito exaltados e torciam bastante, não para um grupo específico, mais vibrando com cada um dos movimentos executados e com suas respostas e contra ofensivas. No final dessa segunda apresentação, os dançarinos estavam exaustos. Depois de um pequeno suspense por parte do organizador, fez-se uma pequena contagem regressiva para que os jurados indicassem o grupo vencedor. Os jurados mudaram seus votos sendo que os dois que haviam indicado um grupo vencedor na primeira apresentação indicaram empate na segunda e o que havia indicado empate mudou o voto em favor da equipe Mega Break que saiu vitoriosa no combate e seria a

vencedora do evento ganhando o direito de representar Goiás na Battle Brazil 2011. Como Mega Break já tinha enfrentado a Fúria Break – Equipe 2 na primeira fase e vencido com relativa facilidade, ficou evidente que a Equipe 1 era composta pelos principais *b.boys* da *crew* presente no evento.

No final dessa apresentação os dois grupos se cumprimentaram, refazendo o gesto que aparece nas narrativas históricas do *break dance* desde os primeiros grupos nos Estados Unidos da América, mostrando que o conflito e a rivalidade só existem dentro da roda de dança e que fora todos são amigos. Mesmos sendo de *crews* que vivem uma rivalidade de mais de quinze anos, como é o caso de Mega Break e Fúria Break – Equipe 1, seus integrantes demonstram amizade no final do enfrentamento.

Na decisão do terceiro lugar Fúria Break – Equipe 1, desistiu de disputar alegando cansaço dos integrantes. No entanto, ficou evidente que o confronto de uma possível final entre Fúria Break e Mega Break fora antecipada na semifinal o que fez com que eliminasse as possibilidades da Fúria Break de disputar a final. Apesar do descontentamento, que acredito ter sido a principal motivação para a desistência da disputa pelo terceiro lugar, não foram solicitadas reavaliação do julgamento e nem o questionamento do resultado.

As rixas e as disputas que são transpostas para o plano do enfrentamento entre as *crews*, parecem ter uma eficácia sociológica na contenção do conflito e da disputa para fora dos limites da roda de *break dance*. Nesse sentido, o conflito é compreendido ao mesmo tempo como interno ao *Hip Hop*, como extensivo a toda a sociedade. Existe aqui uma dimensão simbólica do conflito que faz com que este esteja ligado a processos de interação social e como elemento identitário do grupo.

3.4 A música e as identidades culturais

Apesar do *Hip Hop* ser composto por elementos diversos, atualmente a sua expressão musical é o que possui maior visibilidade. Alguns estudos realizados no Brasil acabam por indicar o *Rap* como um elemento do *Hip Hop* ou mesmo como sendo uma manifestação independente deste.

Em conversas informais que tive durante o trabalho de campo preliminar ficou evidente que essa distinção também opera para os frequentadores de boates e casas noturnas na cidade de Goiânia. Para estes, o termo *Rap* é usado para o *rap* produzido no Brasil, enquanto o termo *hip hop* é utilizado para o *rap* produzido nos Estados Unidos. *Rap* parece envolver uma dimensão política explícita, enquanto o termo *Hip Hop*, para os não integrantes do movimento, parece se relacionar a essa dimensão.

Teresa Fradique salienta que tomar a música como objeto de estudo é sempre problemático para os antropólogos sem formação musical, mas é algo legítimo e possível uma vez que estes abordam a música como cultura e não a música na cultura.

Entender, produzir e consumir a música como cultura tornou-se assim uma forma recorrente de criar sentido em torno do fenômeno musical e parece, sobretudo no que diz respeito à chamada música pop ocidental, ter-se sobreposto ao paradigma da interpretação da música como arte, no sentido de um processo que resulta de uma experiência única e individualizada. A atenção a esse processo de culturalização da expressão musical constitui, em minha opinião, um dos aspectos mais importantes na abordagem do rap produzido em Portugal. Já que este reúne uma série de particularidades que fazem com que tenha vindo a assumir-se, do ponto de vista do senso comum, como uma das áreas mais eficazes de significação e materialização da diferença cultural (Fradique, 2003 p. 20).

Segundo ela, a música de uma forma geral, e o *Rap* em particular, é um dos campos em que, na sociedade portuguesa, os limites da multiculturalidade se apresentam de uma forma mais nítida. O *Rap* tornou-se, para jovens imigrantes negros, um meio para que estes se apresentassem e fossem consumidos, ao mesmo tempo como outra linguagem cultural e como uma linguagem cultural do outro. Nesse sentido, a questão racial não é capaz de esgotar o gênero enquanto linguagem cultural e muito menos o *Hip Hop* como um movimento, ou a performance deste como cultura.

O estatuto de cultura é legitimada através da existência de uma fórmula consensual, sintética e generalizada, que organiza essa significação em torno de três características: diz respeito aos jovens, ao espaço urbano e à rua/street. Nesse sentido, a utilização da palavra

cultura não tem que ver com noções nacionalizantes ou etnicizantes, mas antes com especificidade e delimitação, baseada numa experiência eminentemente reflexiva e comunicativa (*idem*. p. 21)

Em sua perspectiva, o conteúdo cultural do *Rap* não pode ser identificado com um ideário de racismo afrodiaspórico, mas com o fato deste constituir um todo consensual, sistemático e generalizado que remete a uma experiência reflexiva e comunicativa de uma juventude que se utiliza da música para se inserir na dinâmica do consumo. A cultura do *Rap*, ou este enquanto cultura, não teria sua fundamentação em elementos étnicos, mas em três elementos principais: a juventude, a urbanidade como modo de vida e a rua como espaço de interação social.

Micael Herschmann toma o *Hip Hop*, assim como o *funk* carioca, como elemento para se pensar a articulação entre Estado, sociedade e mercado na perspectiva de que nestes é possível pensar as relações e as articulações entre cultura de grupos minoritários e marginalizados e o poder. Segundo ele, nos anos 1990 o Brasil esteve diante de uma crise de um modelo paradigmático em que um Brasil como uma nação bem humorada que tem como principais símbolos culturais o carnaval, o samba e o futebol, vem dando lugar a uma nação marcada pelo pluralismo cultural e por fraturas sociais profundas, como sugerem as representações associadas ao mundo do *funk* carioca e do *hip hop*.

Ambos parecem expressar e sintetizar, nas letras e na diversidade de sons e gestos, o novo ambiente cultural urbano brasileiro contemporâneo. Permitem esboçar um mapa da multiplicidade de territórios presentes nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ou melhor, permitem compreender um pouco da emergente dinâmica cultural destas “cidades-vitrines” do País (Herschmann, 2000. p. 33).

A preocupação central de Herschmann é como um novo Brasil, menos harmonioso e mais plural, vem tomando forma diante dos olhos da nação através dos meios de comunicação que enfatizam o tema da violência vinculada a jovens “não brancos” e das territorialidades periféricas dentro das grandes cidades. Ele chama a atenção que o registro “étnico” não é capaz de esgotar o marco identitário do *Hip Hop* e

do *funk* carioca. Estes trariam em si toda a complexidade e heterogeneidade da vida urbana nas grandes cidades.

Tanto o funk, quanto o hip hop são modalidades da cultura popular e de massa do mundo globalizado e, portanto, apropriam-se, são apropriados e consumidos por diversos grupos e segmentos sociais, e pela indústria cultural em geral. São reprodutoras de “modalidades oficiais” e, de certa maneira, “subversivas” ao mesmo tempo (*idem*. p. 71).

Para Herschmann, diferente de Fradique, os elementos necessários para se compreender a complexidade da problemática apontada pelo *funk* carioca, e em certa medida pelo *Rap* como cultura são a juventude, a territorialidade e a violência. Sendo que, a “etnicidade” desses jovens seria uma variável tangencial, não informando o cerne dessa experiência cultural, ponto no qual ele concorda com Fradique.

Para Fradique, a produção e o consumo da música, dois processos cada vez mais indissociáveis e mutuamente contaminados na atualidade, assentam sempre num duplo juízo. Por um lado ele é sensorial, corresponde à ideia de que “isto soa bem”; mas por outro lado ele é racional, o que nos remete a noção de que “isto é bom”. Ela argumenta que uma das principais características da música *pop* é permitir aceder através desse processo, a uma experiência identitária baseada na criação de alianças emocionais que resultam da percepção de um mesmo gosto musical partilhado, e a partir dessa percepção de sensações compartilhadas se constitui um efetivo compartilhamento de afinidades ideológicas. Essas alianças são estabelecidas através do consumo, e produção de música que funciona como o veículo de uma experiência imaginada.

Falar em experiência imaginada no contexto do *Hip Hop* goiano remete a construção desta como uma narrativa na qual os indivíduos acreditam viver. Nesse sentido, a fala sobre o social cria uma realidade discursiva compartilhada que os indivíduos usam com base para criar suas identidades culturais que refletem o desejo de uniformizar e padronizar a experiência. Mesmo que essa experiência imaginada como narrativa possui força para padronizar a memória fazendo com que a identidade seja capturada por ela.

A distinção destacada anteriormente entre os dois grupos de *Rap Gospel* sinaliza para uma fratura dessa narrativa da experiência imaginada. Os grupos apresentam duas possibilidades distintas. Na primeira o *Rap* traz a “igreja” para o Festival Black, enquanto no segundo caso, sendo discriminado pela igreja, o *Rap* vai ao encontro dos discriminados socialmente para recriar a narrativa da experiência imaginada sob a lógica da “evangelização”. De forma similar, o *break dance* recria essa experiência imaginada em um patamar diferenciado ao deslocar o conflito interno ao *Hip Hop*, para uma dimensão simbólica. Aqui o enfrentamento entre *crews* traz novas questões ao debate da interação social no interior de movimento e sobre o caráter emancipatório de sua identidade social, frente aos processos de exclusão e discriminação ao qual, negros e negras, mas não apenas estes, estão submetidos cotidianamente.

As identidades culturais aqui se aproximam da identidade do movimento social negro, enquanto na posição de uma narrativa proferida por uma minoria nacional, mas se distanciam na medida em que não encontram neste uma possibilidade de reprodução de sua narrativa sobre a experiência imaginada. Trata-se aqui dos dilemas das identidades políticas destacados por Veena Das (1996) que compreende a violência como um dos componentes da construção do texto social, tanto na constituição da narrativa do Estado nacional quanto nas das comunidades políticas que emergem contra essa narrativa. Ambas expressões têm com ponto em comum, segundo a autora, o caráter homogeneizante e a negação da individualidade.

Nesse caso, as indicações de Fradique e Herschmann sobre a limitação da etnicidade em determinar as identidades culturais no *Rap* fazem sentido. No entanto, quando se compreende a narrativa da experiência e a constituição de identidade cultural no *Hip Hop* goiano, a etnicidade e o pertencimento racial assumem uma importância subjacente a sua constituição enquanto movimento político. Em outras palavras, pode-se dizer que quanto mais o *Hip Hop* assume uma configuração como comunidade política mais a etnicidade adquire importância para a identidade cultural do movimento.

As indicações de Frith sobre a relação entre estética e experiência são pertinentes para se pensar as identidades culturais no *Hip Hop* goiano. Ele argumenta que existe uma ascensão da identidade política como uma nova afirmação de essencialismos culturais. Frith afirma que no exame de uma estética da música popular, é necessário inverter o argumento habitual da crítica acadêmica: a questão não deve ser

como os indivíduos constroem uma experiência que faz sentido por terem uma subjetividade e uma identidade coletiva partilhada. Para ele, a estética descreve a qualidade da experiência, não enquanto qualidade de um objeto, mas como uma forma de experimentar a nós mesmos de uma maneira diferente. A identidade assim deve ser encarada em primeiro lugar como móvel, um processo, e não uma coisa; em segundo lugar que a nossa experiência da música - de fazer música e ouvir música - é entendida como experiência desse “*self-in-process*”. (Frith, 2008)

O debate sobre o sujeito descentrado do pós-modernismo é dominado pelo problema da significação e da estrutura. Falar sobre identidade nesse contexto é falar sobre uma parte particular da experiência. Nesse caso, podemos falar de uma identidade como um processo experimental que se vivencia através da música. A identidade indica para uma experiência social, uma forma de interação e, sobretudo um processo estético. A música é uma experiência estética, articulando no “*itself*” um entendimento das relações do grupo e de individualidades. O esforço é de compreender a estética como um ponto de exercício e não como um reflexo da realidade. Ainda, conforme Frith, “but while music is thus particularly important in the complex history of black identities, this use of music, as that aesthetic process through which we discover ourselves by forgoing our relations to others, is not confined to black cultures” (*idem.* p. 118). Segundo ele, é possível chegar a uma estética do étnico sem recorrer ao essencialismo das formações culturais baseando-se no conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu.

Segundo Frith, os povos produzem e consomem a música que são capazes de produzir e consumir; os grupos sociais diferentes possuem diferentes habilidades, compartilham de histórias culturais diferentes, e assim fazem a música diferentemente. Nas sociedades com elevados graus de segmentação interna, os gostos musicais correlacionam-se com as culturas e as subculturas desses grupos segmentados; os estilos musicais são ligados a grupos específicos. Essas seriam as conexões e filiações que podem ser tomadas para se conceber o caráter étnico do som. Tal perspectiva possibilita uma abordagem anti-essencialista da experiência musical em contexto de análise de grupos raciais, bem como possibilita a manutenção de diferenciações fundamentais para a compreensão da experiência estética. As identidades sempre se relacionam a uma ideia e quase sempre falam da volta a essa ideia e a seu lugar de fala.

As proposições de Frith sobre a possibilidade de chegar ao “som étnico” tendo por base a teoria sobre o capital cultural de Bourdieu nos possibilitam uma aproximação do *Hip Hop* goiano como sendo um movimento artístico-cultural que expressa uma experiência subjetiva específica de uma urbanidade cingida por processos de diferenciação social e espacial.

Cap. 4. – O Hip Hop como campo artístico-intelectual e a “(re)organização” da cultura: o outro como intelectual e autor

Como se indicou anteriormente, a narrativa do *Hip Hop* em sua maioria, se constitui sob a lógica de pares de oposição, onde podemos destacar periferia versus elite, o “mano” versus o “playboy”, o “cidadão comum” versus o “político corrupto”, o “pensador” versus o “alienado”. Esses pares de oposição funcionam como um sistema de classificação social onde, ao se posicionar, ou ser posicionado, em um dos lados liga-se a um conjunto de referências morais. Esses pares e os conteúdos morais a eles vinculados são identificados como essenciais para distinguir “os de dentro” dos “de fora” do *Hip Hop*. No entanto, em alguns casos é impossível de ser observado objetivamente no comportamento ou na fala sobre a motivação moral de uma ação esses conteúdos morais indicados como essenciais.

E, ao contrário que desejava, não existe uma solução satisfatória para esse dilema do antropólogo em encontrar as “fronteiras do movimento”. Digo dilema do antropólogo, porque mesmo esses processos sendo fluidos, de limites porosos e pouco definidos, em nenhuma situação observou-se como sendo um problema para os meus interlocutores. Em poucos minutos de conversa, a fala dos interlocutores as fronteiras rigidamente definidas e evidentes para meus interlocutores, se desfaz em uma indicação vaga de que “o *Hip Hop* é um Brasil em miniatura, tudo que se encontra na sociedade, também se encontra dentro do *Hip Hop*” – referindo-se a ambiguidade de uma oposição absoluta entre “Periferia” e a “sociedade” ou “sistema” como uma prática desumanizadora e excludente.

4.1 Sociedade e Comunidade: o *Hip Hop* goiano como movimento social

Max Weber (2009) ao abordar a sociedade e comunidade como formações sociais relacionadas à emergência e expansão da economia capitalista, traça um caminho plausível de diferenciação entre estes como dois “campos morais”, tal quais os membros do *Hip Hop* goiano o fazem. No entanto, cabe ressaltar que as formulações da diferenciação entre comunidade e sociedade para Weber são utilizadas aqui como uma

aproximação analítica das categorias utilizadas por meus interlocutores. Para esse autor, a sociedade se define tendo por base três características fundamentais: a) a existência de uma ordem jurídica baseada na noção de impessoalidade e na existência de um aparato coercitivo centralizado; b) uma ordem econômica baseada na racionalidade da busca individual de bens e *status*; e por fim c) na existência de um pacto político que as fundamente e confira legitimidade às duas ordens anteriormente apresentadas.

Por sua vez, a comunidade se define por dois critérios principais que são a proximidade espacial dos domicílios e a existência de uma ética popular que se caracteriza pela flexibilização dos princípios da racionalidade econômica que orientam as relações sociais na sociedade. Na teoria weberiana, a comunidade diferencia-se da sociedade pela forma como efetua a produção de *status* social, uma vez que o imperativo moral prescritivo define que este não se orienta pela racionalidade econômica e pela individualidade, mas pelos seus opostos, o caráter afetivo da atuação na esfera da economia e pela noção de coletividade.

Mais uma vez, apropriando-me da teoria dos estamentos de Weber, acredita-se que a diferença na produção de *status* social, no caso do *Hip Hop*, parece indicar para existência de uma avaliação social específica, seja positiva ou negativa de honra, vinculada a determinadas características comuns a um grupo de pessoas. Essa avaliação indica para a exigência de uma condição de vida específica dirigida a todos que fazem parte do grupo. Nesse sentido, a diferenciação entre “comunidade” e “sociedade” repousa nas relações simbólicas que os grupos vinculados ao *Hip Hop* constroem como base dos processos de interação social na relação com a economia e a noção de benefícios individuais.

Em uma das entrevistas realizadas durante a pesquisa, um integrante do *Hip Hop*, enquanto organização social, fez a seguinte afirmação:

[...] tem gente que é muito sectário que defende que isso aqui é só pra quem pratica só para quem conhece o movimento. Na verdade eu nem considero o hip hop como um movimento. Movimento é quando todo mundo tem uma diretriz e todo mundo segue, quando não tem é um bando, um monte de gente aglutinada que faz um monte de coisa. Então, hoje eu acho que o Hip Hop não chega a ser um movimento,

mas sim um estilo de vida, uma coisa assim que alguns incorporam mais profundamente e outros não. Alguns veem como a roupa de sábado para ir na Fiction, são vários mundos (Entrevista realizada em 19 de abril de 2011).

A fala em questão salienta alguns aspectos importantes. O primeiro refere-se à compreensão de que o *Hip Hop* como um estilo de vida, é incorporado de diferentes formas e em diferentes níveis de intensidade. Nessa perspectiva, existem aqueles que seriam mais permeáveis aos valores morais e ao conjunto prescritivo de comportamentos preconizados pelo *Hip Hop* como movimento social enquanto outros o teriam apenas como uma indumentária. A construção deste como um “bando” de gente aglutinada que fazem um “monte” de coisa, ressalta a compreensão de que a arte e a cultura são os elementos aglutinadores do *Hip Hop* e não seu imperativo moral.

Acredito que temos novamente a colocação da narrativa da “experiência imaginada” em primeiro plano aqui, uma vez que a fluidez e a ausência de objetivos comuns dificultam a definição do *Hip Hop* como movimento social. Como um estilo de vida, este remete a níveis de incorporação ligados a produção de uma estética do cotidiano, a padrões de comportamento e a construção de ideologias que permeiam os processos de interação social. Nesse plano, temos um importante indício da forma como o *Hip Hop* produz identidades culturais que se vinculam a padrões morais diferenciados.

Em outra perspectiva o *Hip Hop* é apresentado com um movimento social, e principalmente um “movimento social de periferia”. Outro integrante do movimento afirma que as diferenças internas sempre vão existir no movimento e que a principal delas é entre “*aqueles que gostam de baile e os que gostam de militância*”, e continua dizendo, “*não tem como saber se uma pessoa é ou não do Hip Hop. O Hip Hop é um movimento social de periferia [...] e tem que ver o contexto para saber quem é do Hip Hop. Se colocarmos na caixinha o Hip Hop se reduz a uma centena de pessoas [...]. Deve-se pensar o Hip Hop de uma forma mais ampla*” (Entrevista realizada em 27 de outubro de 2011).

A perspectiva assumida nessa fala é do *Hip Hop* como um movimento social que se articula a ações mais amplas de mudança social, criando-se um contínuo histórico na narrativa que faz com que “*uma senhora que trabalha de lavadeira na*

periferia e luta sozinha para criar seus filhos como pessoas de bem também fazem parte do Hip Hop” (Entrevista realizada em 27 de outubro de 2011).

O esforço intelectual ressaltado nessa segunda fala é o de que a narrativa da “experiência imaginada” é o elemento que possibilita a compreensão mais ampliada do *Hip Hop*. Como tinha afirmado no capítulo anterior, essa narrativa é a base da formação de identidades que são fundamentais para a diferenciação com o movimento social negro. Aqui se tem essa narrativa sendo operada como instrumento de ampliação do *Hip Hop*, como uma relação ética e moral que se estabelece com a produção da vida material, por meio de uma ideologia que confere coerência a uma realidade vivida. Essa operação faz com que a “experiência imaginada” e a realidade observada coincidam, possibilitando a construção do *Hip hop* como movimento social de periferia e não apenas como estilo de vida.

Pierre Bourdieu, em sua reflexão sobre a constituição dos campos de poder e o campo intelectual, salienta que a noção de *habitus* é fundamental para o surgimento da figura do artista individual e o culto à biografia. Segundo ele, existem condições objetivas, que são determinantes na constituição do *habitus*, e vão refletir em oportunidades objetivas na produção da arte.

A fim de encontrar as razões capazes de explicar esta espécie de harmonia preestabelecida entre as posições oferecidas pelo campo e os que assumiram tais posições, não é preciso invocar o trabalho da consciência ou a iluminação da intuição comumente designada pelo termo de *vocação*, mera transfiguração ideológica da relação que se estabelece objetivamente entre uma categoria de agentes e um estado da demanda objetiva, ou melhor, do mercado do trabalho, e que se concretiza através de uma carreira por intermédio do sistema de disposições produzidas pela interiorização de um tipo determinado de condições objetivas envolvendo um tipo determinado de oportunidades objetivas. As práticas mais deliberadas ou aquelas mais inspiradas levam sempre em conta objetivamente o sistema das possibilidades e das impossibilidades objetivas que definem o futuro objetivo e coletivo de uma classe especificado por fatores secundários

determinando um tipo particular de *desvio* em relação ao feixe de trajetórias características da classe²⁰ (Bourdieu, 2011. p. 201).

A construção do *Hip Hop* como movimento social, remete, por um lado, aos limites existentes entre o comportamento individual e o coletivo e, por outro, ao trabalho intelectual dos “nativos” sobre sua experiência como uma tentativa de reorganizar a cultura.

Ruth Benedict aborda a formação de padrões de comportamento a partir do conceito de costume. Segundo ela, o costume desempenha um papel fundamental no que um indivíduo experimenta na vida diária. A vontade individual sempre é condicionada por um conjunto de costumes, instituições e modos de pensar que atuam sobre as mais íntimas experiências do indivíduo.

No entanto, ela salienta que não se pode acreditar que uma sociedade seja capaz de exercer sua totalidade de tal forma sobre o indivíduo a ponto de eliminar a variação de comportamento. Em sua perspectiva, não se elucida o antagonismo entre indivíduo e cultura se não pela ótica do estudo do mútuo fortalecimento entre ambos. Essa relação é tão recíproca para Benedict que não se pode tratar de padrões de cultura sem considerar especificadamente as relações destes com a psicologia do indivíduo, sendo o comportamento individual compreendido como um arco de possibilidades culturais.

[...] Vimos que cada sociedade escolhe um certo segmento do arco de comportamento humano possível, e na medida em que ela consegue integração, as suas instituições tendem para alargar a expressão desse segmento preferido e para inibir expressões opostas a ele. Mas essas expressões são, no entanto, as respostas congênitas de uma certa proporção de veículos de cultura (Benedict, 2000. p. 279).

Para a autora, as culturas fazem escolhas tendo um “leque de possibilidades” que lhe são disponíveis pelo processo histórico. Cultura sempre é compreendida como resultado de um processo histórico de interações que geram uma formação *sui generis* a

²⁰ Grifo no original.

partir da integração de diversos elementos de culturas pretéritas e/ou contemporâneas. Esse processo de integração e assimilação nem sempre se realiza sem conflito, e a noção de zona de contato da autora possibilita pensar os elementos heterogêneos em relação. Segundo essa observação, o *Hip Hop*, como fenômeno cultural na sociedade goiana, emerge como uma possibilidade do processo histórico da sociedade regional e sua interação com o nacional e o transnacional.

Gregory Bateson (1990) compreende a cultura como um todo, sem considerar como representativa a divisão entre os aspectos objetivos e subjetivos. Ele considera o ritual, a estrutura, o funcionamento pragmático e o *ethos* como entidades independentes, mais como aspectos inseparáveis de uma cultura. Cada cultura contém conceitos generalizados que servem para referir-se coletivamente a aspectos estruturais de grande quantidade de detalhes do comportamento normatizado.

Para Bateson os comportamentos individuais se estruturam socialmente, interpretação que se aproxima da compreensão de Ruth Benedict acerca da importância da tradição para o condicionamento da ação individual. A cultura fornece a matéria prima para a vida cotidiana no que se refere às experiências e as formas de conduta.

No caso específico do *Hip Hop* goianiense a centralidade da história na narrativa segue um itinerário similar ao ser observado nas argumentações da antropologia culturalista e na teoria dos campos de poder de Bourdieu. O processo histórico define as possibilidades objetivas da produção do comportamento individual. No entanto, a estrutura social – expressa na noção de classe social, as hierarquias sociais, a discriminação, o preconceito, a desigualdade socioeconômica – não é capaz de aniquilar a variação do comportamento individual, o que possibilita a construção da autonomia em um contexto de desvantagem social. Nos termos do próprio Bourdieu, não é possível para um indivíduo perder um *habitus*, mas é possível adquirir outros. E os novos *habitus* adquiridos vão se sobrepondo como camadas sobre os indivíduos criando “seres híbridos” que caminham entre dois mundos, afirmação esta enfatizada por meus interlocutores em campo. “Nois [do *Hip Hop*,] sempre tamo entre o crime e a resistência. Nois vê o que tem de errado e fala disso para que os moleques não faça igual.” (Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2011)

4.2 O diálogo como experiência discursiva de existência

O discurso proferido pelos *hiphoppers* é “historicizado” quando este se refere a sua experiência na sociedade brasileira. Como me disse um dos interlocutores em uma das entrevistas realizadas, “*a história do Hip Hop remonta a história da dor, do sofrimento e do sangue dos sofridos*” (Entrevista realizada em 5 de dezembro de 2011). A narrativa histórica é, sobretudo, a fala de uma experiência particular que busca imprimir uma coerência à realidade social que o narrador vivencia por meio da ideologia. Quando afirmo aqui que se imprime uma coerência à realidade aproximo-me do conceito de ideologia cunhada por Karl Mannheim (1982) onde ela é abordada pela capacidade que tem de conferir coerência a uma determinada realidade social. Busco aqui preservar a relevância que meus interlocutores dão ao tema da ideologia para a constituição do *Hip Hop* como uma entidade capaz de indicar padrões de conduta para os seus integrantes e a pretensão de que tais padrões seriam os mais adequados ao brasileiro. Em muitos momentos meus interlocutores enfatizam o fato de que o “se o Brasil tivesse escutado o que o *Rap* tinha falado lá nos anos 1990, o mundo não ia estar perdido da forma como está”. A ideia compartilhada entre meus interlocutores é a de que a moralidade presumidamente vinculada ao *Hip Hop* poderia representar uma alternativa à perda de valores morais e éticos existente na sociedade brasileira na atualidade.

O compromisso em operar uma transformação da realidade por meio do protesto, a qual meu interlocutor se referia anteriormente, remete a experiência da dor e do sofrimento que se transforma, por meio da narrativa em um elemento central para a construção de identidades que repousam sobre uma base artística. A história social da raça, nesse contexto, é um dos elementos dessa narrativa a ser incorporado como tema na produção artística do *Hip Hop* e em sua fala militante.

Em uma conversa informal, um dos meus interlocutores me relatou uma experiência em que teria sido “discriminado racialmente” pelo movimento social negro ao participar de uma reunião. Esta foi a expressão utilizada por ele: “*fui discriminado racialmente*” por uma entidade do movimento social negro por ser “branco”. No entanto, acredito que a discriminação racial é uma atitude de diferenciação que se fundamenta no empoderamento racial que ocorre dentro de uma determinada sociedade

segmentada. Sendo assim, mantenho a expressão utilizada por meu interlocutor enfatizando que o ato de “discriminar racialmente” requer diferenciação de poder em favor do discriminador. Compreendo que o fato narrado refere-se a mais um “mimetismo despótico” em que negros reproduzem a hostilidade racial vivenciada quando se encontram em maioria numérica em relação aos brancos.

A sua narrativa inicia-se com a afirmação de que ao ser convidado para uma reunião no centro da cidade, promovida por uma das organizações do movimento social negro no início dos anos 2000²¹ para discutir o tema da juventude negra, ele se propôs a “contribuir” – palavras próprias dele. Ao se apresentar na reunião, segundo sua versão, teria sido hostilizado por alguns militantes negros presentes pelo fato de ter a pele clara e os olhos e os cabelos castanhos claro. Ele enfatiza que estes não eram do Movimento *Hip Hop*. Ao retornar para casa, a sua avó – que segundo sua indicação tinha “minha cor”, enfatizando a minha tez negra – pergunta o que ocorreu e ele relata a história. A reação da avó de meu interlocutor não é anunciada, é substituída na narrativa da experiência pela interpretação que este faz do ocorrido sobre o “sofrimento do negro estar presente na história dele e no seu sangue”, enfatizando a sua legitimidade em estar naquele lugar e “*narrar sob a ótica do Hip Hop*” os problemas enfrentados pela juventude negra, mesmo não sendo negro.

O *Hip Hop* se comunica com a “história da diáspora africana”, mas ele não está contido na identidade política do movimento negro, assim como não pode ser apreendido em sua totalidade pela teoria das classes sociais de inspiração marxista. Por um lado, o movimento é reconhecido como uma narrativa negra no espaço atlântico, o que me parece pertinente. No entanto, a ancestralidade negra de meu interlocutor expressa pela afirmação que a avó teria a mesma cor que o antropólogo, não lhe confere aceitação de uma “identidade política militante negra” que também se forma nesse mesmo contexto transatlântico afrodiaspórico.

O relatado acima indica para a “contingência da raça” no contexto de interações sociais, e para como o *Hip Hop* contesta a fixidez da experiência da raça. A

²¹ Possivelmente o ano de ocorrência do relatado é o ano de 2001. Nesse ano, a entidade citada por ele realizou diversas reuniões no local indicado para discutir diversos temas, entre os quais o da juventude negra. Presenciei algumas vezes nessas reuniões, e em algumas outras ocasiões, a prática descrita pelo meu interlocutor.

fixidez do “ser negro” só pode ser superada pela historização e contextualização dessa experiência, o que acontece no caso do *Hip Hop* quando as histórias individuais corroboram as narrativas coletivas sobre a realidade social. O diálogo é um ato central na produção de conhecimento isso porque “*o rap é informação e formação para muitas pessoas*” (Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2011). No entanto, acredito que isso ocorre não ocasionalmente, mas com a finalidade de expressar uma “intencionalidade narrativa”.

Edward W. Said (1999) salienta que a expansão do domínio europeu sobre as demais regiões do globo terrestre, produziu uma variedade de movimentos de resistência cultural. Para ele, a narrativa está no cerne desse processo uma vez que o domínio colonial se efetua, e principalmente se legitima, por meio de construção de narrativas sobre as regiões estranhas do globo. As narrativas também são os meios pelos quais esses povos colonizados afirmam sua identidade e a existência de uma história própria que ocorreu separadamente da história da colonização europeia.

Para Said, no âmbito das narrativas, o conceito de cultura possui dois significados distintos. Em primeiro lugar, cultura designa o conjunto de práticas como as artes de descrição, comunicação e representação que possuem relativa autonomia dos campos econômico, social e político que existem sob as formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos. Em segundo lugar, cultura pode significar um elemento de refinamento e elevação, um reservatório do que existe de melhor em cada sociedade, no saber e no pensar. Nessa perspectiva, a cultura está relacionada à ideia de distinção e na base dos processos de subalternização social.

As observações de Said buscam identificar, por um lado, no trabalho de escritores e intelectuais “nativos”, a cultura como um campo de enfrentamento político, e por outro, a “estrutura de atitude e referências” no pensamento destes e das intelectualidades imperiais, que se expressam em um sistema de projeções que adquire uma presença contínua por meio da expansão, da administração, dos investimentos e dos compromissos efetivos.

No caso do *Hip Hop* goiano, sobretudo no que se refere às organizações que possuem o objetivo de interferir na realidade social, constituíram-se fluxos contra hegemônicos onde narrativas dissidentes forçam o deslizamento das posições fixas estabelecidas pela identidade e ideologia nacionais. Nesse contexto, pode-se afirmar que

as artes são instrumentalizadas para se atingir uma finalidade política que é a “reorganização” da cultura e do processo de representação dos segmentos populacionais subalternizados.

Esta é uma formulação nítida na fala “institucional”, entendido como tal a fala “oficial” dos dirigentes das organizações do *Hip Hop* em Goiás. A representação da CUFA no estado de Goiás formula essa questão da seguinte forma:

[A CUFA] teve início no Rio de Janeiro, do trabalho de jovens voluntários pelo Hip Hop que se reuniam para discutir formas de melhoria para aquele espaço e suas vidas. Daí nasce esse espaço de conversa que se desenvolveu com o passar do tempo. A CUFA foi se desenvolvendo para além do Hip Hop porque se precisava fazer o que a gente falava nas músicas. Então se criou a CUFA (Central Única das Favelas) com o intuito de realizar projetos, ações, de se formar conhecimento e opinião, de gerar um movimento capaz de influenciar e impactar tanto em políticas públicas quanto na forma de vida mesmo da sociedade, através de ações, através de discussões, [...] participação em conferências, nas manifestações. Enfim, a CUFA nasceu com esse propósito, sobretudo, de fazer do nosso jeito. Nós trazemos no nosso DNA a ideia de fazendo do nosso jeito que era, sobretudo, aquela ideia de que como nós vivemos um problema uma solução vinda de fora para dentro não seria ideal, [...] nós teríamos que providenciar essa solução porque nós somos as pessoas que convivem com isso e podemos dar uma solução. Queremos fazer, então é fazer, mas queremos também providenciar nosso desenvolvimento. Não apenas ser braço-fiel de um projeto, enfim... Então a CUFA nasceu com essa ideia de protagonismo, e protagonismo, sobretudo de gente de favela em sua maioria de pretos, os nordestinos, gente que não tinha, digamos assim, "a cara do poder" (Entrevista realizada em 19 de abril de 2011).

Existe uma diferenciação entre as ações sociais do Movimento *Hip Hop* no início dos anos 1990 para 2011. No início dos anos de 1990, principalmente a música e a dança eram utilizadas como instrumentos para mudança da realidade social, pensados principalmente no seu potencial de construção de uma solidariedade social e a construção do movimento como um sujeito político coletivo. Nesse momento, as ações visavam principalmente à construção de uma subjetividade política compartilhada capaz de motivar ações individualizadas na construção de uma “sociedade diferente”.

Ao falar de sua história pessoal, uma das lideranças do *Hip Hop* goiano relata que iniciou sua “carreira de militância” ao perceber que “*existia uma grande vontade da juventude de soltar a voz, porque nessa época [1987] os bailes eram mais para dançar*” (Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2011).

A expressão “soltar a voz” aqui se refere ao fato de dar a oportunidade para os MC’s se expressarem nos bailes, mas podemos identificar esta como uma metáfora para a construção de uma narrativa própria, uma vez que a mudança inserida nos bailes refere-se à transição de “uma equipe de som que tocava o “*funk* original”, o *funk* produzido nos Estados Unidos da América nos anos 1970, a *black music*”, para uma “equipe de som que possibilita que os jovens das periferias goianienses pudessem falar de sua realidade”.

Existem na história do *Hip Hop* goiano três períodos onde algumas tendências se tornam mais ou menos hegemônicas. Um primeiro, com o surgimento de uma cultura urbana a partir de meados dos anos 1980 com o fenômeno do *break dance* e com a divulgação dos filmes estadunidenses sobre as gangues e os guetos negros nos Estados Unidos da América. Um segundo, com a emergência do *Rap* Brasileiro, como uma forma de protesto, que é um momento onde o *Rap* vai assumir uma perspectiva crítica sobre o Estado e o “modo de vida brasileiro”. E um terceiro momento, que se inicia no final dos anos 1990 com uma proximidade com o Estado vendo este como um interlocutor necessário no processo de transformação social. A partir desse terceiro momento vai se instaurar um diálogo sobre o tema das políticas públicas, seja no campo da juventude, da segurança pública, da educação e do enfrentamento ao racismo e a discriminação. Poderíamos ainda sugerir um quarto período, que ocorre em outras regiões do Brasil, que é a consolidação de um mercado de entretenimento do *Rap*, mas em Goiás essa consolidação encontra-se distante de ocorrer.

Em várias cidades brasileiras o *Rap* tem se tornado uma música presente na programação de casas noturnas com noites reservadas a esse estilo. Em Goiânia, durante o período de realização do trabalho de campo, existiam quatro casas noturnas que possuíam uma noite fixa por semana em que os DJ tocavam o gênero. Dessas, duas contavam com apresentações ao vivo sendo que uma incorporava os grupos locais nas apresentações. Nos anos subsequentes, o *Rap* perde espaço nas casas noturnas sendo substituído gradativamente pelo sertanejo universitário e o *funk* carioca.

4.3 Projetos individuais e coletivos: transformações ocorridas no Hip Hop nacional e Goiano

O *Hip Hop* brasileiro destaca-se pela característica de assumir uma perspectiva autobiográfica que, mesmo que muitas vezes não assumida a história de vida como uma metodologia de pesquisa, acabam por assumir a história do *Hip Hop* como a história de suas principais lideranças ou expoentes artísticos. Os problemas decorrentes dessa interpretação são de variadas ordens, sendo que um dos principais é a não elucidação da relação entre o indivíduo e coletividade existente na teoria que antecede a relação que o pesquisador estabelece com os integrantes do movimento e a triangulação pesquisador, os integrantes do *Hip Hop* e os seus projetos, sejam eles individuais e/ou coletivos.

Não tenho como objetivo aqui esgotar a temática dos projetos sociais dos indivíduos que se relacionam com o *Hip Hop* em alguma instância, mas jugo necessário algumas observações sobre o tema. Gilberto Velho salienta que a noção de projeto pode ser útil para se pensar as relações entre indivíduos e as coletividades. A compreensão de projeto é definida por ele, a partir da teoria de Alfred Schutz, como

[...] a conduta organizada para atingir finalidades específicas. Para lidar com o possível viés racionalista, com ênfase na consciência individual, auxilia-nos a noção de *campo de possibilidades* como dimensão sociocultural, espaço para a formulação e implementação de *projetos*. Assim, evitamos um voluntarismo individualista agnóstico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções *projeto* e de *campo de possibilidades* podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem

esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades (Velho, 2003, p. 40)²².

E continua dizendo que “um *projeto* coletivo não é vivido de modo totalmente homogêneo pelos indivíduos que o compartilham. Existem diferenças de interpretação devido a particularidades de *status*, trajetória [...]”²³ (*idem*. p. 41). Para ele, a “existência de projetos individuais está vinculada a como, em contextos socioculturais específicos, se lida com a ambiguidade fragmentação-totalização” (Velho. 2008. p. 27). Pensar em projetos, no caso do *Hip Hop* goiano, possibilita refletir sobre quem é o sujeito do *Hip Hop*.

Os projetos são constituídos tendo por base experiências, vivências e interpretações. Mas, adverte o autor, que “o projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Forma-se e é elaborado dentro de um ‘campo de possibilidades’, circunscrito histórico e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes” (*idem*. p. 29).

Outra característica destacadas do projeto é a sua possibilidade comunicativa, que é fundamental para a sua existência como tal. Ele precisa existir em uma interação social, tem que ser potencialmente público, porque sua “matéria prima” é cultural e possui uma relação com os contemporâneos do agente do projeto, mesmo que este venha a ser rejeitado. E completa ainda dizendo que “os projetos mudam, um pode ser substituído por outro, podem-se transformar. O ‘mundo’ dos projetos é essencialmente dinâmico, na medida em que os atores têm uma biografia, isto é, vivem no tempo e na sociedade, ou seja, sujeitos à ação de outros atores e às mudanças sócio-históricas” (*idem*. p. 29).

Durante a pesquisa fui questionado pelos meus interlocutores sobre os meus “objetivos”. Ao explicar que se tratava de uma pesquisa de doutorado sobre as organizações do *Hip Hop* em Goiânia, objetivo este que se transforma no processo de realização da pesquisa, a maioria deles não demonstravam qualquer conhecimento ou interesse ao saber em profundidade sobre esse “objetivo pessoal” com a realização da

²² Grito no original.

²³ Grifo no original.

pesquisa. Alguns, que por ventura cursavam algum curso superior demonstravam maior interesse. As questões ‘quem é você?’, ‘o que faz aqui?’, ‘por que faz?’ e ‘para quem faz?’ construíram a perspectiva do “antropólogo” como objeto de interesse, e porque não dizer de “estudo”, dos seus “nativos”.

Quando se trata do Movimento *Hip Hop* em Goiânia, um dos objetivos das atividades desenvolvidas é a da construção de uma “capital social”, compreendido como uma rede de relações e de contatos que objetivam o fortalecimento das ações da organização junto ao público que pretende atender. Nessa perspectiva, a racionalidade existente no Projeto Coletivo do *Hip Hop* ficaria subjugada a constituição de uma rede de relações que viabilizam a execução de intervenções na sociedade.

Meus interlocutores utilizaram o termo “capital social” para se referir a essa rede de parcerias e de apoios institucionais e individuais que possibilitam a realização de diversas atividades. Pierre Bourdieu define capital cultural como,

o conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento mútuos, ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como o conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros e por eles mesmos), mas também que são unidos por ligações permanentes e úteis (Bourdieu, 2001. p. 67).

Dizer isso não corrobora a tese de que existe uma intencionalidade política transformadora no *Hip Hop*, porque primeiramente isso não corresponde à realidade, ou pelo menos não a sua totalidade, porque esta “intencionalidade política transformadora” é mais uma hipótese teórica construída que não se verificou em campo em muitos casos. Observou-se a interferência de projetos individuais no interior das organizações que muitas vezes não visavam à transformação social, mas à constituição de plataformas para a execução de ambições pessoais. Nesses casos, a problemática da relação com o poder público e com Estado assume importância no debate público. O projeto coletivo do *Hip Hop* pode, e em muitos aspectos é, apropriado individualmente para a

manutenção de relações de poder, desvantajosa para alguns segmentos, no interior do *Hip Hop* como da sociedade goianiense.

Entre meus interlocutores a tentativa de se apropriar em benefício individual do *Hip Hop* é veementemente criticada ao mesmo tempo em que há a defesa de uma posição sectária em relação ao mercado, aos meios de comunicação e ao poder público. No início dos anos de 1990, a proposta do *Hip Hop* se envolve com a administração pública o que era considerado um risco ao movimento. Em 2011, essa possibilidade é um desejo de diversos segmentos.

Tomar o *Hip Hop* por sua relação entre identidade cultural e política, como faço aqui, incorre no risco de determinar antecipadamente uma uniformidade de projetos existentes no seu interior. Quando meu interlocutor salienta que a falta de interesse comum é o que dificulta a sua definição como movimento, ele coloca em questão a multiplicidades de projetos individuais que o formam.

No campo da militância política o *Hip Hop* é cingido por uma infinidade de projetos que disputam por hegemonia no movimento. Dois dos meus interlocutores se acusavam mutuamente de tentarem utilizar o *Hip Hop* em benefício próprio. Um afirma que o outro era uma pessoa sem legitimidade e que ocupava a posição que tinha apenas por conta “*das articulações*” que possuía e era um “*boneco nas mãos dos caras*”. Em contra partida, este acusava o primeiro de ser manipulador e possuir interesses pessoais alheios ao *Hip Hop* e que usava o movimento para atingir esses interesses. Aqui a principal questão colocada em pauta era o fato dele querer ganhar dinheiro e projeção com o trabalho dos outros.

Na perspectiva, artística essa tensão entre projetos torna-se mais visível. A UBC2 se forma a partir de uma dissidência da UMH2O. Como indicamos anteriormente a UBC2 tem a proposta de fusão do *Rap* com ritmos regionais e seria a proposta de um “*Hip Hop caipira*” em oposição à cultura sertaneja, geralmente vinculada à cidade de Goiânia (Garcia, 2007). A diferenciação artística, bem como as diversas compreensões do *Hip Hop* enquanto arte foram os principais motivos da cisão da UMH2O que deu origem a UBC2.

Os projetos competem dentro de um campo de possibilidades, o que não significa, em muitos casos, uma transgressão da normatividade desse projeto coletivo

chamado *Hip Hop*, mas de forma mais segura de transitar entre as diversas clivagens presentes na sociedade. Com a consolidação, cada vez mais irrefutável do *Rap* como uma música apreciada e consumida pela classe média e pela elite, no âmbito nacional, novas possibilidades são inseridas na dinâmica local fazendo emergir um quadro em que o *Hip Hop* seja produzido, e não apenas consumido, por esses segmentos. Projetos individuais sempre existiram no interior do movimento, no entanto na atualidade verifica-se que a juventude de classe média se insere na dinâmica e assim alijando o conteúdo moral e sua vinculação com a narrativa da experiência imaginada. Aqui as bancas, como coletivos artísticos possuem uma importância fundamental, uma vez que aglutinam artistas tendo por base filiações sobre a concepção de arte e proximidades estéticas e em muitos casos menos ideologicamente alinhadas as organizações, que tradicionalmente desempenharam esse papel da militância política programática.

Capítulo 5 – A nação: aproximações teóricas e o problema do negro no Brasil

Quando se propõe um estudo do *Hip Hop* enquanto movimento artístico-intelectual e político os temas das identidades das minorias, no interior da nação, adquirem uma importância significativa. Nesse sentido, apresenta-se uma reflexão teórica da nação enquanto narrativa, uma vez que a nação configura-se como uma categoria de análise de grande importância nos processos de construção da autonomia e de resistência das minorias sociais e/ou culturais.

5.1 A nação como conceito analítico

Como indica Stuart Hall, a nação moderna é resultado de um processo de homogeneização das diferenças regionais, étnicas e raciais sob a ótica da universalização de um padrão identitário como representativo de uma coletividade nacional. Segundo suas próprias palavras,

[...] as culturas nacionais são compostas [...] de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso e um modo de construir sentido que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre a ‘nação’, sentidos como os que podemos nos identificar, constroem identidades (Hall, 2005. p. 51).

A abordagem proposta por Hall busca compreender a nação como uma manifestação discursiva e remonta a necessidade de encará-la como uma narrativa que se orienta pelas noções de origem em comum, de unidade e de uma tradição compartilhada por todos os integrantes da nação. O discurso da *cultura nacional* “constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar as glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (*idem.* p. 56). Por esse motivo a narrativa da nação apresenta-se como intemporal, constante e eterna.

Outra abordagem teórica sobre a nação moderna é a que a entende como uma “comunidade imaginada”. Benedict Anderson indica que a nação pode ser compreendida como uma comunidade política imaginada devido a quatro aspectos principais: i) porque os seus membros jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, embora na mente de cada um deles esteja viva a imagem de sua comunhão; ii) porque todas apresentam fronteiras finitas que delimitam a sua constituição como diferente das demais nações; iii) porque ela é soberana, o conceito de nação surge imbricado com o processo revolucionário europeu que entronou o Estado soberano como um símbolo de liberdade; iv) porque ela é vista como uma comunidade que independe das desigualdades que a caracterizam ela é pensada como uma rede de laços de companheirismo horizontalmente orientados que geram a fraternidade nacional (Anderson, 1989).

No entanto, a teorização da nação como comunidade imaginada apresenta algumas dificuldades quando pensamos nos processos de hierarquização na construção da nação. Nesse processo, diversos grupos subalternizados, pela narrativa da nação, continuam a existir, obstante a sua adesão à comunidade nacional imaginada. Essa situação é comum na maioria dos estados nacionais que experimentaram a situação colonial, seja na condição de colônia ou de metrópole. O que enfatizamos aqui é a necessidade de se ponderar sobre o quanto a noção de “comunidade imaginada” é adequada para se pensar a nação, uma vez que esta é evocada tanto como um resultado, quanto causa de um processo de unidade subjetiva.

A experiência imaginada converte-se no caso do *Hip Hop* goiano no elemento constituidor da comunidade política. Como apresentei anteriormente, essa experiência localiza-se fora da fronteira do movimento sendo partilhada por aqueles que passaram pelo colonialismo e escravismo em posição subalterna, por isso subjacente à constituição da nação. Ao contrário do que ocorre com a narrativa nacional, o *Hip Hop* funda sua unidade na noção de pluralidade que existe no interior da nação. Aqui a nação não é uma imagem de união, de solidariedade e de soberania, mas sim uma estrutura de produção de desigualdade e dominação econômica e política.

Uma perspectiva que se contrapõe à ideia da nação como comunidade imaginada é a de Partha Chatterjee, que argumenta que o conceito de Anderson só tem validade teórica se baseada na compreensão de que a nação é constituída dentro de uma

concepção de tempo homogêneo e vazio, onde a nação vive em uma realidade em que nada lhe é apresentado como resistência. Nesse sentido, a resistência à narrativa nacional só pode ser entendida como um anacronismo histórico de elementos persistentes de uma realidade já superada pela constituição da nação. Para Chatterjee, esse é um tempo utópico, que distancia a nação dos seres humanos que existem em um tempo marcado pelas heterogeneidades. “O espaço real da vida moderna consiste na heteropia [...]. O tempo aqui é heterogêneo, irregular e denso” (Chatterjee, 2004. p. 72).

Segundo Balakrishnan, Anderson sugere que o nacionalismo não seja visto com uma ideologia, tal qual o liberalismo, mas como o equivalente moderno do parentesco com suas próprias formas elementares e simbólicas. No entanto, Anderson busca ressaltar a nação como aberta, como os grupos de parentesco não são. Balakrishnan argumenta que essa visão de Anderson faz com que o nacionalismo seja retratado de forma positiva, e que ele o faz a custas de negligenciar sua mística particular, que seria a fonte mais sistemática de seu poder político.

Para Anderson, qualquer comunidade maior que a comunidade primitiva de relação face a face se constituiria como uma comunidade imaginada. As comunidades devem ser distinguidas entre si não pela sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo como são imaginadas. Para ele, o secularismo da sociedade não se opõe a seu caráter sagrado, mas se interseccionam em diversos momentos e o nacionalismo seria um desses momentos.

“A sociedade é, necessariamente, uma estrutura social e um artifício da imaginação, e nem mesmo a chegada do capitalismo extingue essa equação. A partir daí, a importância do termo ‘capitalismo de imprensa’ torna-se patente: ele tanto é uma estrutura geral – um capitalismo – quanto uma cultura singular, a qual, além disso, é imaginada como sagrada” (Balakrishnan, 2000. p. 216).

A crítica de Balakrishnan é que Anderson acaba por imprimir uma uniformidade fictícia ao nacionalismo, o que o transforma no amor e na solidariedade política e não no ódio e na comparação invejosa com o inimigo. Anderson acaba sugerindo como premissa que o pertencimento à nação anula as fatalidades brutas do nascimento, do

parentesco e da raça. Para ele, as nações modernas rejubilam com uma espécie de mistura imaginada de raças, onde são inventadas genealogias amplas e includentes que adequavam às suas dimensões civis e territoriais uma enorme diversidade étnica e racial. O autor critica Anderson afirmando que o problema de sua tese é “que as afinidades culturais moldadas pelo capitalismo de imprensa não parecem suficientemente ressonantes em si mesmas para gerar os sacrifícios colossais que os povos modernos às vezes se dispõem a fazer por suas nações” (*idem.* p. 219). Seu argumento é que a tese de Anderson não é tão forte uma vez que essa crença, por si só, não poderia ser a base para uma compulsão a que um indivíduo faça sacrifícios pela nação. Para o autor, somente um projeto político de luta pela manutenção da eternidade nacional é capaz de gerar tal compulsão.

Hall compreende a nação não como algo homogêneo, mas sim como algo homogeneizado pelo processo de opressão e silenciamento das minorias étnicas, raciais e linguísticas. A desconstrução que Chatterjee e Balakrishnan propõem da concepção da nação como comunidade imaginada vai além da proposição de Hall, uma vez que para ele a nação nunca foi, e nunca será, algo homogeneizado porque ela se constitui, enquanto narrativa, em uma dimensão não real e distante da real. Compreender a nação nos termos de Chatterjee é recusá-la como uma construção identitária unificada, ao mesmo tempo em que passa a ser definida como um princípio narrativo marcado pela polivocalidade, enquanto Balakrishnan indica a necessidade da existência de um projeto político para sua manutenção.

O *Hip Hop*, como narrativa contra hegemônica de contestação instaura-se nas fissuras desse projeto de luta política pela manutenção da eternidade da nação. As indicações de Chatterjee de que, mesmo com o emprego sistemático da violência, a nação não consegue produzir a homogeneização preconizada pela sua narrativa deixa evidente que os grupos minoritários no interior da nação organizam suas demandas ante o Estado mediante a performatização de identidades culturais. Aqui essas identidades são formuladas tendo por base o compartilhamento de uma determinada apreciação artística e pela compreensão de que esta habita uma narrativa de uma “experiência imaginada”, a cultura torna-se o campo/meio de expressão desse projeto político de contestação como indica a fala da CUFA-Go apresentada anteriormente no capítulo 4 e reproduzida aqui parcialmente.

[S]e criou a CUFA [...] com o intuito de realizar projetos, ações, de se formar conhecimento e opinião. De gera um movimento capaz de influenciar e impactar tanto em políticas públicas quanto na forma de vida mesmo da sociedade, através de ações, através de discussões, de outras tecnologias sejam físicas ou não como vídeos documentários, participação em conferências, nas manifestações. (Entrevista realizada em 19 de abril de 2011).

Homi Bhabha propõe abordar a nação enquanto narrativa tentando compreender as duplicidades desta a partir do ponto de vista de suas margens. Para Bhabha, a nacionalidade pode ser identificada como uma forma de viver a localidade da cultura. As estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva são o objeto de sua reflexão. A força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da nação como estratégia narrativa. Segundo Bhabha, o espaço do “povo-nação” emerge dessa estratégia narrativa. Para ele, “o nacionalismo [...] busca representar-se na imagem do Iluminismo e não consegue fazê-lo. Isso porque o próprio Iluminismo, para afirmar sua soberania como ideal universal, necessita de seu Outro; se pudesse de fato se efetivar no mundo real como o verdadeiramente universal, na verdade destruiria a si próprio” (Chatterjee *apud*, Bhabha 2007. p. 201). A modernidade, as temporalidades ambivalentes do “espaço-nação” e a linguagem da cultura da nação equilibram-se nas fissuras do presente que se tornam figuras retóricas de um passado nacional. Assim, o primeiro passo, segundo Bhabha, para pensar a nação é questionar a metáfora progressiva da coesão social e considerar a presença perturbadora de outras temporalidades que fraturam o presente do tempo nacional.

As indicações de Bhabha ajudam a elucidar a forma como o protesto do movimento social negro e, em certa medida, o *Hip Hop* no Brasil, não constituíram um nacionalismo negro, como se observa no caso dos Estados Unidos da América. O *Hip Hop* goiano, em especial o *Rap*, produz inúmeras peças artísticas em que o pertencimento a nação não coincide com essa metáfora progressiva da coesão. Nesse

sentido, ele evoca uma perturbação necessária tanto da nação enquanto narrativa, quanto do Estado enquanto estrutura social.

Para Edward W. Said (2001), discutir as narrativas é, sobretudo discutir representações. Segundo ele, uma narrativa deve ser encarada como uma representação do real, que mantém com ele diversas correlações. Toda representação é fundamentada em relações de poder e que, por esse motivo, os grupos sociais investem materialmente para sustentar as representações que constituem. Segundo Bhabha, Said articula os signos da cultura nacional, como zonas de controle ou de renúncia, de recordação ou de esquecimento, de força ou de dependência, de exclusão ou de participação. Nesse sentido, as contra narrativas da nação rasuram as fronteiras totalizantes da nação forçando um colapso de sua uniformidade, homogeneidade e horizontalidade que revela a ambivalência e o quanto vacilante é a nação. Essa inversão da narrativa, ou de sua circulação, torna impossível a reivindicação de uma hegemonia e do domínio cultural, pois a posição do controle narrativo não é nem monócula e nem monológica.

Uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua "diferença" é transformada de fronteira "exterior" para sua finitude "interior", a ameaça da diferença cultural não é mais um problema do "outro" povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um. O sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria. Eles não mais necessitam dirigir suas estratégias de oposição para um horizonte de "hegemonia", que é concebido como horizontal e homogêneo (Bhabha, 2007. p. 213).

Essa crítica impossibilita que o “povo-nação” esteja contido no discurso nacional da teleologia do progresso, do anonimato de indivíduos, da horizontalidade espacial da comunidade política que é a base para o Estado. Bhabha salienta que a proposição de Fanon de explorar a nação, sem que esta coincida no Estado faz todo o sentido, uma vez que ela possibilita o enfoque no tempo de representação cultural, ao invés de vinculá-la de imediato com a historicidade do Estado.

Ainda, segundo Bhabha, na tese de Anderson, apresentada em *Comunidades Imaginadas*, o início da narrativa da nação se dá quando a arbitrariedade do signo permite a constituição do tempo homogêneo vazio. Nesse sentido, o povo só pode existir no surgimento da nação como anonimato democrático, ou seja, o “povo-nação” mesmo cingido e dividido só pode ser pensado dentro do parâmetro da nação moderna ocidental como um *uno* onde as individualidades não se expressam quando entram em contradição com a narrativa da nação.

Para representar o povo como um discurso performático de identificação pública um processo que denomina "unissonância", Anderson lança mão de outro tempo de narrativa. Unissonância é "aquele tipo especial de comunidade contemporânea que somente a linguagem sugere", e esse ato de fala patriótico não está escrito no "enquanto isso" sincrônico, do romance, mas inscrito em uma súbita primordialidade de significado que "surge *imperceptivelmente* de um passado sem horizonte (*idem*. p. 224)

Referindo-se a história do *Hip Hop* e a forma como este articula protesto e arte, um dos meus interlocutores enfatiza que as duas dimensões são inseparáveis. Referindo-se as raízes do movimento dos guetos de Kingston, Jamaica, destaca a importância que a música tem como forma de protesto e de estratégias para tornar a vida suportável ante a experiência de dor e sofrimento.

Então automaticamente você já percebe que é um movimento social e musical porque já vem com a batidinha de lata então ao em vez de conversar potoca as pessoas desabafavam ali. Então, se você for tirar pela raiz não tem como você desvincular essas duas coisas. Ele tem que ser música, mas ele tem que ter compromisso. Sabe, porque se o movimento nosso um exemplo uma dança. Eu falo muito do rap porque eu canto rap e vivo muito isso, mas quando eu falo isto serve para os quatro elementos. Não adianta, vamos supor um breaquista²⁴ querer ser somente a dança. Ele sabe que a raiz dele veio lá do hip hop, veio do sofrimento, do suor, do sangue, da desgraça das pessoas que ainda hoje existe. [...] Então o grafite, por exemplo, quando você

24

Referindo-se a b.boy.

um grafite você percebe as pessoas que realmente tem um foco no movimento, um contexto social. De alguma forma se você parar [...] e for ouvir e vê você percebe claramente ali é muito forte, é gritante é como se tivesse pedindo um socorro. É como se ele tivesse pedindo socorro, ele enquanto ser humano enquanto ser na sociedade que tá excluído sabe? E ele além dele mesmo ele ainda traz o daquelas pessoas que começaram aquilo tudo porque ele tem um compromisso de continuar essa luta de não deixar esse grito de socorro [...] que na verdade deve ter começado a milhões de anos atrás da humanidade, ainda hoje. [...] Mas, na verdade é um grito em cima de uma harmonia (Entrevista realizada em 5 de dezembro de 2011).

A fala de meus interlocutores indica de forma subjacente que as desigualdades econômicas, a discriminação étnico-racial e a fragmentação da espacialidade urbana combinam-se na fragmentação do povo-nação. Dessa forma, fratura-se a narrativa nacional produzindo uma representação da nação a partir de uma voz subalterna que se pronuncia de suas margens utilizando a arte como instrumento para a produção de hegemonia.

Para Bhabha, a existência de outros dentro da nação representa a morte da nação como identidade imaginada já que não mais é possível que esta se efetive, uma vez que sua temporalidade está cingida pela heterogeneidade. Os outros da nação são seus silêncios, cuja presença silenciada evoca a agressividade empregada na constituição da comunidade “povo-nação”. O espaço colonial é encenado na geografia imaginativa do espaço metropolitano e a presença do imigrante pós-colonial aliena o holismo da história, assim como a presença dos “outros” nacionais, segundo nossa perspectiva. O espaço pós-colonial é agora "suplementar" ao centro metropolitano; ele se encontra em uma relação subalterna, adjunta, que não engrandece a presença do Ocidente, mas redesenha seus limites na fronteira ameaçadora da diferença cultural.

Ernest Gellner salienta que o nacionalismo é essencialmente um princípio político em que a unidade nacional e a unidade política se correspondem necessariamente. No entanto, as fronteiras de um Estado nem sempre incluem todos os membros da nação, às vezes deixando alguns fora dessa fronteira e, noutras abrigando estrangeiros, ou ainda, não conseguindo assimilar, esses grupos se subdividem em

diversos estados sem que estes possam se proclamar como um Estado nacional autônomo. Para ele, o nacionalismo cria a nação como possibilidade dentro de um contexto cultural que, muitas vezes, também é uma construção do próprio nacionalismo. Sendo assim,

o nacionalismo é uma teoria da legitimidade política que exige que as fronteiras étnicas não atravessem as fronteiras políticas e, especialmente, que as fronteiras étnicas dentro de um Estado – uma contingência já formalmente excluída pelo princípio de sua formação geral – não separem os detentores do poder do resto da população.

Assim o princípio nacionalista pode ser defendido num espírito ético e “universalista”. [...] Enquanto doutrina, esta pode ser fundamentada por alguns argumentos válidos, como o desejo de preservar a diversidade cultural de um sistema político internacional pluralista e de reduzir tensões internas dentro de cada Estado (Gellner, 1993. p. 12).

Etienne Balibar afirma que as nações são representações narrativas que mudam em diferentes contextos históricos e sociais. A representação da nação é, sobretudo, uma ilusão, mas também é uma realidade social institucionalizada (Balibar, 1991). Essa representação é resultado de uma longa história “pré-nacional” que é mobilizada pela contingência política de um Estado e confere à narrativa nacional a sensação de eternidade. O povo, com sua língua e sua cultura, é o depositário dessa historicidade “pré-nacional” e em nome desse povo o nacionalismo evoca a defesa da nação, enquanto fronteira política. Nesse sentido, para Balibar o povo nacional se configura como uma etnia fictícia, formada basicamente pela língua e pela raça, que possibilita uma pré-existência da unidade nacional antes mesmo da definição do Estado nacional que contem, ou deveria conter, a nação como realidade social. Ou seja, o processo de produção de uma etnicidade nacional é, em sua forma mais simplificada, uma racialização da língua e uma verbalização da raça.

Ao enfatizar a fragmentação no interior da nação, meus interlocutores questionam a conformação de uma etnia nacional capaz de subtrair o significado que a

raça possui na articulação da narrativa da experiência imaginada central para a formulação da identidade cultural no *Hip Hop* goiano.

5.2 A nação no pensamento social brasileiro e o “problema negro”

Gilberto Freyre argumenta que uma das características do colonialismo português é a pluralidade cultural. Sob sua ótica, colonizar é principalmente produção de um povo, e o que o português realizou no Brasil foi produzir um povo com a característica de ser cordial e simpático. Em sua perspectiva, a colonização portuguesa não pode ser compreendida sem que se leve em consideração a constituição de uma “zona sentimental e social” que faz com que colonizadores e colonizados produzam, via mestiçagem biológica e cultural, uma recusa do tradicional sentimento de superioridade que define a relação colonial.

O amor do homem pela mulher e do pai pelos filhos, acima de preconceitos de cor, de raça, de classe, de posição, deu à mestiçagem no Brasil a sua expressão mais humana, e, ao mesmo tempo, mais cristã, sem que ela deixasse de ter outra: a da luxúria, a de voluptuosidade, a de abuso brutal da mulher indígena ou africana pelo homem branco. Esse exagero de luxúria, no contato dos brancos com as raças de cor, tem sido salientado por alguns estudiosos mais corajosamente realistas dos processos de nossa formação. Seria impossível negá-lo. Mas a luxúria não agiu sozinha. Sob a obsessão do realismo em que vêm talvez extremado-se alguns daqueles críticos, não se deve perder de vista, por medo do romantismo, a ação ou a influência que teve o amor sentimental nas relações de portugueses com as mulheres de cor (Freyre, 2010. p. 26s).

Sua perspectiva é que para se entender o processo colonial português, bem como as suas consequências na formação do povo brasileiro é necessário abordar o papel que o amor, e conseqüentemente o sexo, teve na minimização do preconceito racial no Brasil. Nessa “sociologia do amor” freyriana o trabalho escravo, a segregação, o branqueamento e mesmo a fidalguia são minimizados, uma vez que mestiçagem foi

historicamente um elemento de mobilidade tanto racial quanto de classe na sociedade brasileira.

Darci Ribeiro (2006; 1997) salienta que a transformação do mestiço em “etnia nacional” foi resultado de processos violentos e constantes, principalmente no que se refere à tomada de mulheres africanas e indígenas pelo colonizador português. Apesar de reconhecer a violência empregada nesse processo, ele considera que o resultado foi positivo fazendo com que o mestiço se tornasse a base da nação brasileira moderna. Kabengele Munanga, ao discutir a mestiçagem como símbolo da identidade brasileira, indica o papel do autoritarismo e da violência na constituição do mestiço como a “nova etnia” nacional, criticando a perspectiva de Ribeiro. Munanga afirma que

[...] a ideia de uma nova etnia nacional traduz a de uma unidade que restou de um processo continuado e violento de unificação política por meio da supressão das identidades étnicas discrepantes e de opressão das tendências virtualmente separatistas inclusive dos movimentos sociais que lutavam para edificar uma sociedade mais aberta e solidária. [...] O surgimento de uma etnia brasileira, capaz de envolver e acolher a gente variada que no país se juntou, passa tanto pela anulação das identificações étnicas de índios, africanos e europeus, quanto pela indiferenciação entre as várias formas de mestiçagem (Munanga, 1999. p. 100).

Esse modelo sincrético e não democrático acaba por gerar um sistema discriminatório assimilacionista, onde o Estado coage as identidades negras, brancas e indígenas ao mesmo tempo em que se apropria de alguns aspectos culturais desses grupos transformando-os em símbolos de identidade nacional. Essa estrutura de poder assim constituída permite que a transculturalidade, que é um fenômeno extensível a praticamente todas as dimensões da vida social brasileira, não ameace a constituição do mestiço como a nova “etnia nacional” e nem a representação da nação como sem discriminação e não violenta. Ou seja, o fato de elementos culturais indígenas e negros serem validados como emblemas de brasilidade não eximem o fato de que esses grupos humanos são vítimas da violência discriminatória que recai sobre as minorias nacionais. Essa validação não é indício de que não exista racismo e discriminação, mas sim provas

que o racismo assimilacionista existente no Brasil é capaz de produzir desigualdade e hierarquia quando nega a existência da diferença.

A reivindicação da diferença, como base para a experiência da nação, é o ponto central para a relação que o *Hip Hop* estabelece com o Estado. Ele é o elemento inicial de busca pela mudança que se fundamenta na ideia de protagonismo periférico.

A CUFA nasceu com essa ideia de protagonismo, e protagonismo sobretudo de gente de favela em sua maioria de pretos, os nordestinos, gente que não tinha, digamos assim, a cara do poder. Então, ela começou com essa mentalidade de gerar essa identidade, essa ressignificação. Então, [...] o link até então era o Hip Hop, o link inicial (Entrevista realizada em 19 de abril de 2011).

Tendo por base as indicações de Ribeiro e Munanga, o que Freyre indica como sendo um sinal de uma maior tolerância do colonizador ibérico é, na verdade, uma das principais características do sistema discriminatório-assimilacionista. Max Weber (2010) e Marshall Sahlins (1979) ao tratarem da proeminência da economia e da política na produção de significados na vida moderna possibilitam que se reconheça que as especificidades do mundo luso-brasileiro constituído, sobretudo a partir de 1850, não são suficientemente fortes para afirmar que a valorização cultural africana e afro-brasileira nas esferas da estética e do erotismo deslocam a estrutura de poder constituído pela empresa colonial moderna portuguesa como afirmam as teses freyriana e neo-freyrianas. A ideia defendida aqui é a de que a valorização cultural africana não ocorre nas áreas centrais de produção do significado da modernidade brasileira.

Diversos autores²⁵ afirmam que a ideia de nação brasileira é uma construção recente, datando de aproximadamente noventa anos, e representa o intuito de inserir o Brasil no plano da modernidade ocidental enquanto Estado Nacional soberano e possuidor de características que o difere das demais nações do mundo. O Brasil moderno, que emerge desse processo é, antes de tudo, uma país mestiço e de características conciliadoras e assimilacionistas. As manifestações de identidades culturais, bem como seus movimentos políticos reivindicatórios, são entendidas como

²⁵ Oliven, 2000; Cardoso, 1993; Costa, 2006.

um anacronismo social e histórico, resquícios de uma “pré-modernidade” insistente, mas em vias de extinção.

Uma vez que o processo de constituição da identidade nacional pode ser datado no final da década de 1910, a produção de tal imaginário social no campo da teoria social brasileira já existia há mais tempo. Com isso, não quero indicar que os autores tradicionalmente vinculados ao modernismo literário e intelectual da década de 1920 sejam os mentores e criadores da ideia do Brasil como uma nação mestiça e do brasileiro como um povo cordial, mas que a teoria social se coaduna nesse período com um movimento político-social de orientação nacionalista que buscam unificar os regionalismos sob a égide de uma identidade unificada e centralizadora.

Em ensaio sobre o *ethos* da elite brasileira, George Zarur, remontando a Oliveira Vianna, indica que esse *ethos* deriva principalmente da herança histórico-social dos grandes proprietários de terra do Centro-Sul do Brasil, em especial São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro (Zarur, 2000). Sua principal tese é que essa elite, com sua coesão interna, é o grupo que serve de base à consolidação da ideia de nação brasileira em meados da década de 1920.

Nina Rodrigues em *Os Africanos no Brasil* (1977), escrito entre 1890 e 1905, afirmava que a mestiçagem, assim como o clima, inviabilizaria que o Brasil desenvolvesse uma civilização aos moldes dos Estados Unidos da América, outra grande nação e uma ex-colônia como o Brasil. Segundo ele, a mestiçagem teria como resultado uma população degenerada em excessos sensoriais o que a aproxima do estado primitivo. Para ele, toda vez que um valor moral civilizado, representado pela cultura europeia, se encontra com uma população negra, ou mestiça majoritária no Brasil, esse valor sofre uma adaptação aos padrões culturais inferiores o que resultaria inevitavelmente em uma degeneração social e cultural como consequência de uma degeneração genética. Na visão de Nina Rodrigues, os aspectos culturais eram determinados pela genética o que inviabiliza a possibilidade de uma “civilização mestiça nos trópicos”.

No entanto, nem todos os “teóricos da nação brasileira” partilhavam dos pressupostos do autor. Como nos indica Seyferth (1985), a teoria do branqueamento era uma dessas perspectivas teóricas que refutavam a tese de Nina Rodrigues sobre a impossibilidade de se construir uma “civilização brasileira”. Segundo aquela teoria, era

possível produzir uma raça branca a partir da mestiçagem, o que representaria a solução do “problema do negro” no Brasil. A teoria do branqueamento se fundamenta em alguns pressupostos sendo que o principal é de que as raças eram desiguais, o que possibilita que os diferentes grupos humanos pudessem ser hierarquizados em decorrências de suas características genéticas. Desse pressuposto deriva a ideia de que os negros seriam incapazes de gerar civilização cabendo essa tarefa à raça branca, hierarquicamente superior às demais. Outro pressuposto é o de que todos os outros grupos humanos, inclusive os mestiços eram racialmente inferiores à raça branca, que, sendo mais apta, iria sobressair devido ao processo da seleção natural. Nessa teleologia racista, a raça branca seria inevitavelmente o grupo sobrevivente de um processo de interação racial e por consequência resultado final da mestiçagem.

Na teoria do branqueamento, a raça e civilização caminham juntas e o negro representa um entrave à civilização no Brasil, aspecto compartilhado com Nina Rodrigues. No entanto, o debate sobre as raças, ou melhor, sobre o branqueamento da população, era na verdade um debate sobre civilização possível de se constituir no Brasil. Por esse motivo, a tese de João Batista de Lacerda no Congresso Mundial das Raças, em 1911, apresenta a mestiçagem como um etnocídio gradual e pacífico dos grupos raciais indesejáveis, sendo o melhor caminho, a constituição de uma nação branca nas Américas.

Na tentativa de tornar realidade esse ideário do Brasil como uma nação branca, o governo brasileiro cria uma política de incentivo à imigração de europeus, que entre outras finalidades, intentava a acelerar o processo de branqueamento da população. Como nos indica Seyferth,

[a] miscigenação se transformou em assunto privilegiado no discurso nacionalista brasileiro após 1850 – vista como um mecanismo de formação da nação desde os tempos coloniais e base de uma futura raça histórica brasileira, de um *tipo* nacional, resultante de um processo seletivo direcionado para o branqueamento da população (Seyferth, 1996: 43)²⁶.

²⁶

Grifo no original.

Como um dos elementos motivadores da preferência do governo brasileiro pelo europeu, e não por grupos humanos de outras localidades, era o de fomentar o branqueamento da população por intermédio da mestiçagem, esses imigrantes europeus também foram hierarquizados de acordo com o que os governantes brasileiros consideravam como sendo os grupos mais propícios à mestiçagem. Nesse sentido, assimilação e mistura foram palavras-chave dos discursos nacionalistas brasileiros a partir da segunda metade do século XIX, ao passo que se radicaliza a oposição aos grupos considerados “inassimiláveis”, como nos indica Seyferth.

Como o objetivo do fomento à imigração era elevar o percentual de brancos na sociedade brasileira, e assim diluir mais rapidamente o elemento negro, os grupos europeus pouco propícios a mestiçagem devido ao comportamento endogâmico bem como seu apego as tradições linguísticas e religiosas de origem, foram preteridos nas políticas de incentivo, bem como perseguidos pelo seu pertencimento étnico e cultural. Essa informação indica que os processos de incorporação ou não dos grupos humanos à nação brasileira envolvia variáveis para além dos fenótipos raciais.

Conforme Degler (1976), a mestiçagem teria produzido um padrão diferenciado de relações raciais no Brasil. Na sua compreensão, a proximidade sexual entre homens brancos e mulheres negras, ocorrido durante o escravismo, resultou em uma massa de mestiços, mais também no fato do negro ser visto com menos estranhamento. Esse aspecto acabou criando a possibilidade do mestiço ser incorporado à sociedade. Sua perspectiva se aproxima da abordagem de Gilberto Freyre (1983), para quem a homogeneização cultural e racial, proporcionada pela mestiçagem, era o que diferenciava o Brasil na constituição de uma nação moderna.

Essa perspectiva teórica estende a compreensão do Brasil como uma nação mestiça para um tempo constante e imutável. Não se trata de questionar a existência empírica desse “encontro sexual” entre portugueses e outros grupos colonizados e escravizados no Brasil, mas sim de como a mestiçagem é colocada de forma ambígua entre o passado e o futuro, naturalizando o mestiço como categoria humana nacional, ao mesmo tempo em que autoriza a construção de uma narrativa totalizadora que aprisiona as diversas experiências do colonialismo e do escravismo.

O indicado por Degler e Freyre sobre o impacto que a mestiçagem teve no plano das relações raciais no Brasil, não se restringiram apenas a uma “teoria da nação

brasileira”. Essas foram facilmente utilizadas para instrumentalizar uma ideologia nacional que imprimia coerência à construção do Brasil mestiço e cordial como uma “comunidade imaginada” uma vez que se tornaria possível a constituição de um tempo histórico homogêneo que abrigaria esta representação da nação.

Como tínhamos indicado anteriormente, Karl Mannheim (1982) apresenta uma importante crítica do conceito de ideologia, como é tradicionalmente abordado no marxismo. Segundo ele, a ideologia não pode ser compreendida como uma falsificação mais ou menos consciente da realidade, mas como um sistema histórico-social capaz de gerar representação. Sua crítica é importante para não se incorrer no engano de reconhecer a ideologia nacional do Brasil como uma nação mestiça enquanto uma falsificação da realidade, mas na sua capacidade de conformar a realidade social através da representação que gera da mesma.

A cordialidade dos brasileiros é um dos elementos da identidade nacional, que teve um importante debate nas das ciências sociais brasileiras. Sergio Buarque de Holanda, um dos principais críticos à perspectiva teórica freyriana expressa em *Casa Grande & Senzala* afirma que o reconhecimento dessas características no brasileiro não representa uma negação dos efeitos perversos que o patriarcado rural teve na formação do Brasil. Pare ele,

a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência dos padrões do convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante (Holanda, 1982. p. 106).

Holanda considera que o brasileiro se empenha num esforço social de evitar o conflito, e o Brasil não ambiciona tornar-se uma nação conquistadora. Ao mesmo tempo em que repugna o despotismo e a mudança revolucionária, não anula os efeitos negativos do patriarcalismo e do escravismo no Brasil, por incorrer no erro de obscurecer o despotismo e o mandonismo político das elites agrárias como marcas

nefastas da constituição de um pacto social de hierarquia rígida e de baixa mobilidade que não comporta a ideia de mudança drástica e de subversão da ordem social.

Ainda segundo Sergio Buarque de Holanda (2010), existe uma longa tradição de pensamento do Brasil como um paraíso na terra que se enraíza na mentalidade da Europa cristã medieval, que compreende o encontro colonial como a descoberta pelos colonizadores do Éden perdido na terra. Nessa perspectiva, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* expressa essa mentalidade do colonizador e a projeção de sua subjetividade sobre a realidade encontrada nas Américas. A vida dos nativos é compreendida como um dom de Deus, pois eles não vivem do trabalho, o que corrobora a tese que o processo de colonização também representava um dom divino herdado gratuitamente.

Baseando-se na perspectiva de Holanda, tem-se a compreensão de que o descrito por Freyre sobre o processo colonial português se alimenta da tradição do pensamento religioso católico e de sua compreensão do encontro colonial como receber a herança de Deus na terra. Freyre reconhece que o catolicismo é um valor civilizatório fundamental para se entender o Brasil. Assim seu pensamento se alimenta de uma mentalidade eurocêntrica que possui raízes que remontam as teses medievalistas sobre a existência do Éden perdido nos recantos da terra.

Nesse sentido, o que se observa nos anos 1920 no tocante a consolidação da visão do Brasil onde os antagonismos raciais e culturais se resolveriam a partir da ideia de mestiçagem e da harmonia, obstante as enormes desigualdades sociais vividas neste período, remonta a persistência dessa estrutura profunda de compreensão da diferença e da alteridade enraizada no catolicismo medieval.

A visão de que a perspectiva da mestiçagem como solução para as iniquidades raciais na sociedade brasileira é um equívoco que contará com duas contribuições significativas no campo das ciências sociais. A primeira é representada pelos estudos de caso realizados nos anos 1940 e 1950 no contexto do projeto UNESCO e a segunda nos anos de 1970 com o surgimento dos estudos quantitativos sobre a relação entre economia e raça.

Nos anos 1940 e 1950 são realizados no Brasil uma série de estudos sobre relações étnicas e raciais patrocinadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). O Projeto UNESCO, como ficou

conhecido o conjunto destes estudos, tinha como intuito compreender, em um mundo pós-guerra mundial, a “boa solução” brasileira ao problema da raça. Esses estudos não só constataram a existência do “problema racial” no Brasil, mas constataram mecanismos complexos de produção e reprodução do racismo e da discriminação como sistemas complementares na manutenção de privilégios sociais das elites nacionais.

Um dos principais autores do Projeto UNESCO foi Florestan Fernandes que vai apresentar os negros brasileiros como explorados durante e após o regime escravista por uma elite branca que desenvolvia ações paternalistas de transformações cosméticas com o intuito de evitar transformações radicais na estrutura capitalista. Michael George Hanchard (2001) salienta que apesar de ser um modelo crítico, a interpretação do Brasil como uma democracia racial na análise de Fernandes não considera o papel do Estado brasileiro e dos grandes latifundiários no desenvolvimento do capitalismo e do quanto a “raça” foi alvo de políticas públicas na tentativa de impedir que o proletariado nacional em formação naquele período fosse constituído por negros ex-escravizados. A escravidão é apenas um elemento que explica a não incorporação de negros ao mercado de trabalho brasileiro em formação.

Para muitos estudiosos do Projeto UNESCO, o racismo emergia como uma reação emocional de um grupo racial, no caso o grupo branco, que ocupava o topo da hierarquia brasileira, contra outro grupo, no caso o negro composto pelos descendentes dos africanos escravizados, na competição por bens e recursos sociais em uma ordem igualitária preconizada pela democracia liberal. Nessa lógica, o preconceito apenas consolidar-se-ia como uma realidade nas regiões onde o contingente negro representa um perigo real de mobilidade econômica e política²⁷.

Hanchard argumenta que, segundo George Reid Andrews, o mercado de trabalho paulista foi marcado por um grau incomum de intervencionismo estatal, em confluência com os interesses dos grandes proprietários rurais. Ainda segundo Andrews, Hanchard argumenta que negros tinham maior probabilidade de serem suspensos e/ou despedidos sem razão justificada, ao passo que brancos tinham uma maior probabilidade de serem promovidos e com maior rapidez (Andrews *apud*. Hanchard, 2001). Ele conclui que a raça não foi apenas um elemento superestrutural

²⁷ Sobre esse aspecto ver Harris, 1956.

dentro de uma concepção marxista, mas teve uma nítida dimensão material, agindo sobre as possibilidades que os negros tiveram no mercado de trabalho na cidade de São Paulo. Referindo-se a esse contexto, um interlocutor afirma em entrevista que a intelectualidade do *Hip Hop* insere a “*discussão que favela não é apenas casa encima de casa, é todo aquele contexto de desvantagem social, de pessoas em vulnerabilidade social*”. (Entrevista realizada em 19 de abril de 2011).

O termo favela, que é utilizado como sinônimo de periferia, refere-se no contexto do *Hip Hop* goiano a uma situação de desvantagem social. A territorialidade da cidade e sua fragmentação fazem com que o espaço urbano seja ocupado de forma diferenciada pelos diversos segmentos sociais. Nesse contexto, a geografia imaginativa da cidade de Goiânia apresentada pelo *Hip Hop* enfatiza que a favela é um espaço da cidade, ocupado por pessoas em sua maioria pobres, negras e migrantes. Esse é o espaço onde falta acesso aos serviços públicos de educação, saúde e saneamento básico. Por outro lado esse é um espaço que representa uma preocupação constante das políticas de segurança pública.

A partir anos 1970, o debate sobre as desigualdades raciais no Brasil passou a contar com importantes estudos quantitativos a partir dos dados censitários. Esses estudos vão se ocupar da relação entre economia e raça enquanto categorias integradas, e não como elementos opostos como operava o pensamento de Florestan Fernandes, em que o racismo era um arcaísmo persistente do período escravista. Nesses estudos²⁸, as desigualdades raciais são compreendidas como o cerne das relações econômicas. A raça transforma-se assim em um importante indicador das desigualdades econômicas, de avanços educacionais, de empregabilidade, mobilidade social e de escolhas matrimoniais. Com o advento dos estudos quantitativos sobre as desigualdades raciais no Brasil, o “problema da raça” pode ser observado em uma perspectiva crítica tanto do ponto de vista da tese da mestiçagem, como solução para o problema racial brasileiro, quanto do racismo como uma persistência de um passado escravocrata em vias de superação pelo desenvolvimento econômico.

²⁸ Silva & Hasenbalg, 1992; Oliveira, Porcaro & Costa, 1983; Hasenbalg & Silva 1988; Hasenbalg, Silva & Lima, 1999

Obstante às novas variáveis inseridas no debate sobre a raça no Brasil pelos estudos no campo das ciências sociais desde a década de 1940, a ideologia nacional do Brasil enquanto um país mestiço e não violento permaneceu intacta sobre um “paradigma difuso de pós-racialidade”, onde mesmo quando não mais se questiona o antagonismo e a conflitualidade das relações sociais no Brasil, a variável racial não é um elemento considerado para o entendimento do conflito. Nessa perspectiva, a violência que permeia as relações sociais, bem como as enormes desigualdades socioeconômicas, não se relaciona com processos institucionais de discriminação.

As concepções delineadas aqui sobre relação entre economia e raça são formuladas em outros termos pelos meus interlocutores. Em uma das conversas informais que tive com o coordenador de uma das organizações do *Hip Hop* ele me afirmava que quando o cara é negro tudo é mais difícil. É mais difícil arrumar emprego, estudar, é o primeiro a ser parado pela polícia. Ele relata que uma vez indo para uma reunião com a secretaria de segurança pública, para discutir o problema da violência policial, foi parado pela polícia que em um ato de violência quebrou um óculos de sol que estava preso ao seu cinto com uma pancada de cassetete. Em sua fala, o negro é visto como inimigo na sociedade, e antes de qualquer evidência de envolvimento com atividades criminosas. O sistema de segurança pública é acionado para preventivamente controlar essa população.

Sua narrativa é como se Goiânia fosse duas cidades em que a fronteira entre elas fosse demarcada pelas desigualdades econômicas, raciais e sociais vigiada pela polícia, o que me remete a descrição que Frantz Fanon faz da diferença entre a cidade do colonizador e do colonizado. Segundo ele, “a cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes de lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas” (Fanon, 1979. p. 28). Enquanto a cidade do colonizado é descrita por ele como

um lugar de mal afamados, povoado por homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa como. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorçada, uma cidade ajoelhada, uma díade acuada. (*Idem*, p. 29).

O *Hip Hop* por meio da narrativa de uma experiência compartilhada constrói uma representação da sociedade brasileira em que o colonialismo e escravismo perpetuam-se por meio das desigualdades raciais. Para meus interlocutores discutir raça como uma categoria que gera comportamento social só faz sentido na perspectiva dos seus efeitos na limitação de oportunidades sociais.

Cap. 6 – O *Rap* e o discurso sobre a nação e a cidade: Brasil e Goiânia sob o olhar dos grupos subalternos

O *Hip Hop* goiano só faz sentido pensado como parte constitutiva do *Hip Hop* brasileiro. Busca-se aqui abordar a forma como o *Rap*, como a expressão musical do movimento, produz não apenas interpretação, mas principalmente representação da nação, da sociedade goiana e sobre a cidade de Goiânia.

6.1 A nação sob a ótica do *Rap* Brasileiro

O colonialismo português é representado nas letras de *Rap* brasileiro como marcado pela atuação criminosa do colonizador. Na música *Auto-Estima*, do grupo Câmbio Negro do Distrito Federal, esse processo, antes de ser descrito como benevolente e predisposto à mestiçagem, como preconiza a tese freyriana sobre o encontro colonial, é definido pelo conflito e pela violência. A narrativa da letra busca reconstruir a autoestima do povo brasileiro na medida em que rejeita a condição de subalternização persistente do colonialismo.

Em abril de 1.500 eles chegaram ao Brasil,

Putá que pariu,

O país foi invadido por gringos

Estupraram as índias,

Escravizaram e mataram índios,

Fuderam a vida dos negros arrancados

De suas terras, transportados em tumbeiros

Ladrões, assassinos e estupradores, aproveitadores

É o que mandavam pra cá

Pra saquear, roubar, disseminar a desgraça,

Talvez como objetivo homicídio doloso,

Genocídio, extermínio total da nossa raça.

(“Auto-Estima”, Cambio Negro)

A letra enfatiza o processo colonial como uma invasão que se inicia em 1500, e a empresa colonial é uma ruptura de uma “ordem nacional” que já existia. A ideia apresentada aqui é que os indígenas são a nacionalidade mais antiga, e originária do Brasil. O perfil dos colonizadores destacados na narrativa associa-os à figura de criminosos e aproveitadores que chegaram ao país para continuar as suas práticas delituosas que já executavam em Portugal.

“Nossa raça”, indicada na letra da música, remete a ideia de povo brasileiro, uma vez que sob sua ótica “portugueses são gringos”, logo não brasileiros. Essa é uma compreensão comum percebida também entre os meus interlocutores no *Hip Hop* goianiense. A noção de “raça” delineia-se sob a influência desta como uma constituição do grupo de pessoas de pele escura como um grupo sociológico, mas apresenta uma emancipação relativa dessa ideia sendo empregada para designar “povo brasileiro” entendido como tal aqueles que passam pelo processo de exclusão social e experimentaram a “dor do colonialismo e do escravismo”.

A compreensão da raça como povo é recorrente no discurso nacionalista, como apresentamos anteriormente, uma vez que remete à noção de origem em comum. No trecho da letra destacada tem-se essa compreensão, uma vez que enfatiza o fato da existência de uma “nação” anterior a chegada do colonizador português. Africanos são inseridos nesse contexto pela experiência do escravismo e colocados em uma posição antagônica ao colonizador mediante a noção de compartilhamento de uma experiência de dor e sofrimento. A origem em comum para negros e indígenas aqui é a própria experiência do colonialismo. Assim a “nação colonial” representa a continuidade para o português enquanto para negros e indígenas se apresenta como uma supressão de uma ordem social e cultural pré-existente.

Aqui se percebe o processo destacado por Etienne Balibar (1991) sobre a forma como a narrativa nacional cria uma ilusão de eternidade ao se apropriar de elementos históricos e culturais “pré-nacionais” para mobilizar a defesa da nação e a construção do povo como uma etnia fictícia. No entanto, no caso da letra, esses elementos são

utilizados para construir uma narrativa contra hegemônica que faz com que o colonialismo e o escravismo sejam os alienadores dessa “nação originária”.

As teses de Ribeiro (2006; 1997) sobre o efeito positivo da violência na produção do mestiço como a nova etnia nacional é questionado uma vez que a realidade que nasce do encontro colonial é descrita como uma ocupação. O Brasil seria na atualidade a junção de fragmentos de uma unidade perdida com a violência originária da nação que é o colonialismo e o escravismo.

Os problemas raciais brasileiros são decorrentes dessa violação originária, onde o negro africano é retirado, contra sua vontade, de um contexto cultural, e inserido em outro na condição de escravizado enquanto o indígena perde sua “nação” para o colonizador português. A dramaticidade da realidade do negro na atualidade é vinculada a essa ação originária cujo responsável é o colonizador português. Isso atribui às desigualdades raciais e econômicas existentes no Brasil uma historicidade profunda que remonta ao início da colonização. A cultura nacional brasileira nesse contexto emerge como uma alienação das tradições culturais indígenas e africanas em favor dos padrões culturais dos colonizadores. Do encontro entre cultura, tradição e política emerge o *Hip Hop* e sua narrativa de uma “experiência imaginada” que não coincide com a mito fundacional do nacionalismo brasileiro.

Uma representação da sociedade brasileira imersa em uma guerra civil é muito comum na narrativa do *Hip Hop*. Esta referência não traz à baila apenas a violência como tema, mas principalmente a impossibilidade de diálogo com a elite. Na música, *Declaração de Guerra*, do rapper carioca MV Bill, ela é retratada na articulação entre a atuação violenta para a transformação da estrutura da sociedade e a busca de reordenação dos elementos simbólicos e culturais existentes com o intuito de positivar a contribuição negra para a formação da nação.

Eu avisei que a guerra é inevitável

Pra quem tá na condição desfavorável

Subestimaram, pagaram pra ver e tão vendo

Ignoraram nossa coragem e tão morrendo

A violência não fui eu que inventei

Somos condenados a serviço de um rei

Chega de ouvir esse discurso social

Chega de ouvir a lengalenga racial

(“Declaração de Guerra”, MV Bill)

No trecho selecionado emergem as dimensões sociais dessa guerra civil que se aproxima e é resultado da indiferença “*daqueles que estão na condição favorável*”, em oposição aos combatentes, que são aqueles que “*estão na condição desfavorável*”. A violência é reconhecida como um elemento inerente a essa indiferença, o que nos remete a duas possíveis dimensões da violência existente na sociedade brasileira. Uma primeira é reconhecida na negligência que perpassa a estrutura social. Nesta, a omissão é identificada como uma forma de violência. As desigualdades sociais são reforçadas por essa omissão e o ódio, motivadores da guerra civil, seus resultados. Na segunda dimensão, temos a prática de atos que não são identificados como geradores da realidade social existente, mas sim como elemento de sua transformação. Nesses termos, ela é relativa a uma violência anterior. A violência na sociedade brasileira é, portanto, cíclica e expansiva.

MV Bill conclui a sua narrativa sobre a violência identificando como sua origem a atitude de indiferença das elites em relação à realidade de exclusão social e discriminação racial. A ideia sobre a origem da violência é completada com a afirmação de que “somos condenados a serviço de um rei”. O termo “*condenado*” refere-se a diversas dimensões, mas entendo aqui como uma referência à condição daqueles que possuem como alternativa na estrutura de relações sociais apenas a obediência, que se representa pelo uso metafórico do termo “rei”. A situação de guerra civil vivenciada é resultante da atuação das camadas populares que vai de encontro a uma “pedagogia da violação e do terror” à qual a população negra e indígena foi submetida no colonialismo e escravismo. A “elite capitalista” é representada pela figura do “rei”, que referencia a atual realidade a partir do colonialismo que, segundo a narrativa do *Hip Hop*, não teria se extinguido, tal qual preconiza Mignolo (1996) e Quijano (2005). Ele encerra sua apresentação das dimensões sociais da guerra civil com a afirmação de que o tempo de

diálogo terminou ao afirmar que “*chega de ouvir esse discurso social, chega da ouvir a lengalenga racial*”.

Em outro trecho da mesma música o *rapper* apresenta os atores dessa guerra civil. Nesse trecho, ele deixa explícito que se trata de uma guerra racial e social.

Convoquem os índios, convoque os canibais

Convoque os sonhos dos nossos ancestrais

Vou invadir mais um hospício

Vivemos bem no precipício, que que é isso?

Quero mais guerrilheiros pra essa noite

Vida longa para os pretos, fim do açoite

Vou maquinar, mais homicídios pressentia

Fim de vida aos brancos, a covardia

São Benedito, por favor, nos proteja

Traga os fies que estão orando na igreja

Sem-Terra, Sem-Teto, Sem-Nada, distante

Sem-Fama, Sem-Grana, Sem-Luz, Sem-Parente.

(“Declaração de Guerra”, MV Bill).

No trecho, a música apresenta a característica de “convocatória”, forma bastante comum no *Rap* brasileiro, dirigida aos atores desse conflito. Os indígenas e os canibais são colocados do mesmo lado com “os sonhos dos nossos ancestrais”. MV Bill é reconhecido como um dos *rappers* brasileiros que incorpora de forma mais explícita o discurso do ativismo negro. Nesse sentido, a expressão “*sonho dos nossos ancestrais*” enxerta seu discurso na genealogia da rebelião negra brasileira, no entanto, essa informação não é passível de verificação junto ao autor.

Mesmo que o *rapper* tenha incorporado de forma explícita a retórica do discurso do ativismo negro, não significa afirmar que este esteja ligado a militância negra tradicional. Como MV Bill já deixou nítido, em vários momentos existem desacordos

significativos com o movimento negro brasileiro que foram expressos na letra da música “O Preto em Movimento” que se inicia com a afirmação “*Não sou o movimento negro /Sou o preto em movimento*”. No *Hip Hop* goiano apenas o CRJ-Go se define e reivindica o reconhecimento como organização do movimento negro. A maioria das organizações e dos integrantes reconhecem o diálogo com o movimento social negro, mas não se definem e nem reivindicam tal reconhecimento.

Durante o campo em uma conversa informal com um dos meus interlocutores sobre a apresentação do MV Bill em uma boate em Goiânia, este salientava que o “*Bill se vendeu porque fazia show só para playboy. Falava de nosso povo, mas esqueceu a periferia*”. Percebe-se que a ideia de “nosso povo” é bastante variável uma vez que a letra de uma música, assim como qualquer peça artística, possui uma margem considerável de interpretação por parte do seu apreciador. Nesse sentido, a especulação sobre se “*sonho dos nossos ancestrais*” da letra remete, ou não, a uma compreensão da luta do *Hip Hop* como inserida na rebelião negra brasileira torna-se irrelevante uma vez que “*nosso povo*” é uma categoria mais ampla que os definidos pela noção de negritude.

A apresentação de MV Bill, que meu interlocutor se refere, realizou-se na Boate Royal Club²⁹, que durante a realização da pesquisa possuía as noites de sextas-feiras reservadas à *Black Music*, entendido como tal o *Rap* estadunidense e *funk* carioca. A reclamação se fundamenta no fato de as entradas nessa casa noturna serem superiores a R\$ 120,00, preço considerado alto para os padrões goianiense.

A expressão “nosso povo” surge na fala como sinônimo de “povo pobre da periferia” em oposição a “*playboy*”, visto como designação genérica para a elite no contexto do *Hip Hop*. Percebe-se aqui mais uma vez a noção de que as desigualdades socioeconômicas produzem uma linha divisória que faz com a noção de pertencimento a um povo fique comprometida. A fragmentação social vivenciada na sociedade goianiense enfatiza a observação, de Chatterjee (2004), de que a heterogeneidade e a tensão é característica da relação das minorias com narrativas mais englobantes como a da nação.

²⁹ Filial da casa noturna Royal de São Paulo que encerrou suas atividades no final de 2012.

A figura dos “guerrilheiros” vincula-se à destruição da instituição dos castigos corporais, à qual os negros estariam submetidos desde o período escravista, constituindo uma narrativa onde ocorre a transposição de elementos simbólicos de uma realidade escravista para descrição da realidade social atual reforçando o caráter de persistência do escravismo no racismo. A “noite” representa uma “camuflagem” para a pele negra. Nela os “guerreiros dessa revolução” confundem-se com as sombras, e seus planos de rebelião tomam forma. Nesse sentido, a solução para o dilema racial e social brasileiro é pronunciada a partir da margem obscurecida da sociedade. “Obscurecida” pela cor da pele dos revoltosos e pela indiferença da elite na produção do silenciamento sobre a violência e a discriminação inerente a formação da nação.

Nesse trecho da letra temos a constituição sintética de um pensamento em que a violência urbana da atualidade seria resultante de um processo de exclusão racial que se manifesta na forma de exclusão socioeconômica e política. A relação dos “guerrilheiros” e suas “máquinas”, referência às armas de fogo, que resultam em mais homicídios, compõe com a ideia do antagonismo preto *versus* branco, expresso na oposição dos trechos “*vida longa aos pretos, fim do açoite*” e de “*fim de vida aos brancos, a covardia*”. A composição da narrativa da letra nos leva a compreender que sob a ótica do autor a supressão da persistência do colonialismo e escravismo se realizará com a derrocada do poder branco no comando do país.

No caso do Hip Hop goiano parece existir uma compreensão difusa que filia branquidade as noções de privilégios sociais tal qual indica Sovik (2004). Nesses termos, existiria uma filiação eletiva entre brancura da pele e o elitismo classista. Filiação eletiva porque um não se determina pelo outro, mas ambos, ao operarem como elementos em uma dinâmica de interação social, se fortalecem mutuamente. Na fala de meus interlocutores o elitismo classista parece subentender um privilégio racial. Ao se enfatizar que a atuação do *Hip Hop* busca gestar alternativas por “*aqueles que não possuem a cara do poder*” por serem negros e pobres, afirma-se essa correlação entre brancura e elitismo.

Na música *Discurso ou Revólver*, do grupo paulista Facção Central, temos uma formulação parecida com a observada na letra de MV Bill sobre a dificuldade de manutenção do diálogo com a elite que comanda o país.

*Até quando comer resto, lavar banheiro,
 Abrir o boy no meio na ilusão de dinheiro?
 Ser exterminado como judeu em Auschwitz?
 Mostrar pra Globo o que é viver no limite.
 A cruz da Klan tá queimando na sua frente
 A SS agora veste o cinza da PM.*

(“Discurso ou Revólver”, Facção Central)

A expressão “*abrir o boy no meio*” utilizada na letra refere-se ao processo de não apenas cometer um assassinato, mas aniquilar o corpo da vítima. Esse “aniquilamento do corpo” vem ocorrendo nas grandes cidades brasileiras, em decorrência do aumento do poder bélico em posse do crime organizado e da polícia. Percebe-se uma tentativa de constituir um sistema de respeito e lealdade pelo medo, onde a exibição pública de corpos mutilados, desmembrados e dilacerados torna-se um dos principais mecanismos de intimidação.

No trecho, tem-se a construção de uma narrativa onde a atualidade é ilustrada a partir de figuras de outras realidades nacionais, no caso os Estados Unidos da América e a Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Essa operação enfatiza e dramatiza o discurso da existência de graves problemas raciais no Brasil.

A posição de subalternidade do negro é enfatizada pela ocupação de postos de trabalho de baixa remuneração e pelo recurso à vida do crime como alternativa para conseguir dinheiro. O caráter ilusório da vida do crime refere-se ao fato de não ser uma alternativa coletiva e, mesmo quando bem sucedida, não representa uma alteração da posição de subalternidade do negro na sociedade brasileira. Por que compreender o trecho como referindo-se ao negro brasileiro e não ao pobre de uma forma geral? Essa compreensão pode ser construída tendo por base os elementos apresentados posteriormente que indicam para o processo de racialização das diferenças. A condição do negro brasileiro é apresentada em contiguidade à do judeu no campo de concentração de Auschwitz, que ficou conhecido como o principal centro de extermínio do nazismo alemão.

Os autores da letra apresentam uma associação direta entre o racismo brasileiro e a condição racial nos Estados Unidos da América nos anos 1950, ao construir uma narrativa em que a cruz em chamas, símbolo da Ku Klux Klan³⁰, está na frente do negro brasileiro. Para os autores não existe uma diferença ontológica entre o racismo brasileiro e o estadunidense. A associação da Polícia Militar à SS³¹ é utilizada como mais um elemento de racialização da violência existente no Brasil negando a possibilidade de interpretação das relações raciais no campo da harmonia e da predisposição à cordialidade. Outro resultado dessas associações é a de reconhecer que a sociedade brasileira produziria identidades racializadas tão substantivadas quanto outras nações do mundo, negando assim a percepção da mestiçagem ocorrida no Brasil como empecilho a atitudes racistas.

Hitler, FHC, capitão do mato,

Bacharéis em carnificina, mestrado em holocausto.

Chega de bater palma tomando tiro, facada,

De prato vazio, vendo o boy suar na sauna.

O sistema te quer no viaduto com água na boca

Com a garrafa cortada na mão

Esperando a Kombi trazer sopa.

No chiqueiro do navio negreiro consertar na porta,

Morto pelo Senhor do Engenho com farda e pistola,

Que põe em cabeça de pobre descarrega sua munição,

Discurso ou revólver?

³⁰ Organização racista de extrema direita e fundamentalista cristã criada logo após a Guerra de Secessão dos Estados Unidos que tinha como finalidade garantir que a abolição da escravidão não resultasse em um movimento de integração racial.

³¹ Polícia nazista que teve grande importância na repressão dos dissidentes alemães do nacional socialismo durante a Segunda Guerra Mundial.

Ta na hora da revolução.

(“Discurso ou Revólver”, Facção Central)

Nesse trecho da letra, ainda encontramos o paralelo da realidade brasileira com a do nazismo durante a Segunda Guerra Mundial, mas já surgem outras referências à persistência do escravismo e do colonialismo na sociedade brasileira. A figura de Adolf Hitler é colocada ao lado da do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e do capitão do mato³². Uma referência comum, em diversas letras de *Rap*, é a identificação dos governantes brasileiros como genocidas e/ou assassinos em série. Associação que se refere à noção de responsabilidade com os crimes cometidos contra a população negra e pobre.

Temos neste trecho novamente a transposição de elementos do escravismo para descrever a realidade brasileira atual. Ao utilizar a figura do Senhor de Engenho para se referir à Polícia Militar os autores ligam a atuação policial à perpetuação do escravismo. Nesse sentido, o racismo e a pobreza não são uma herança do regime escravista e do colonialismo, mas a comprovação de sua persistência.

Sem teto, sem terra, sem perspectiva,

Sem estudo, sem emprego, sem comida,

O pavio da dinamite ta aceso,

Qual será o preço pra eu ter os meus direitos?

Seqüestrar, atirar, queimar pneu na avenida,

Invadir a fazenda improdutiva.

Só jogamo ovo por isso nada mudou,

quem sabe o presidente na mira do atirador?

(“Discurso ou Revólver”, Facção Central)

³² Encarregado, no período escravista, de rastrear e recapturar negros escravizados que evadiam das fazendas.

Nesse trecho da letra da música, a exemplo da letra *Declaração de Guerra*, de MV Bill, temos a apresentação dos atores envolvidos na guerra civil brasileira. Os movimentos sociais pela conquista da terra e da moradia são alinhados aos sem emprego, sem estudo, sem comida, sem perspectiva que vão compor a metáfora do “pavio da dinamite aceso”. Essa metáfora refere-se à possibilidade de ruptura do sistema social, via uma rebelião. As atividades criminosas são apresentadas em contiguidade com as manifestações de rua e às invasões de terras como alternativas à exclusão, discriminação e exploração. No final do trecho selecionado, os autores apresentam a visão de que a violência seria capaz de mudar a realidade social; “*só jogamo ovo por isso nada mudou / quem sabe o presidente na mira do atirador?*”.

A identidade nacional brasileira como uma nação mestiça e sem conflitos raciais evidentes é questionada pelo *Hip Hop* que apresenta uma narrativa da “experiência imaginada” em que o Brasil é fundado por um ato de violência. A experiência assim, torna-se a base para a articulação da narrativa contra hegemônica que apresenta-se como um processo de resistência a homogeneização da nação.

A construção de hegemonia, como nos indica Said (2001), ocorre no interior da cultura onde as minorias nacionais, como resultado do processo de desagregação das estruturas tradicionais pelo colonialismo, constroem suas narrativas e suas identidades culturais no caso do *Hip Hop* goiano. Essas narrativas provocam uma dissociação entre a unidade nacional, o mito de origem brasileiro e a ideia de coincidência entre o povo e a nação fazendo com que surja um Brasil menos harmonioso, menos sorridente e menos cordial, como indica Herschmann (2000).

A heterotopia, a tensão e a irregularidade são os elementos que caracterizam o tempo-espço do Brasil moderno. Uma nação habitada por diversos “povos”, que possuem suas próprias narrativas da experiência nacional. No caso do *Hip Hop* goiano a narrativa da “experiência compartilhada”, mesmo operando com mecanismos similares ao da produção da narrativa nacional, cria identidade culturais que são base para reivindicações políticas ante ao Estado. Essa “experiência imaginada” necessita de uma base local que sustente a narrativa de pertencimento o que faz com que nação e região surjam como elementos da particularização da narrativa negra atlântica evitando a validação de universais baseados na experiência do nacionalismo negro estadunidense.

6.2 O rap goiano e a narrativa sobre a sociedade

Tem-se neste trecho a forma como a sociedade goiana e a cidade é representada nas letras de *Rap* goiano. A letra a seguir é de uma música que faz parte da coletânea *Anhanguera Rap*, a primeira coletânea de *rap* gravado na cidade de Goiânia, lançada no ano de 2001 que reúne diversos grupos e constitui um marco na história do *Hip Hop* goiano.

Código X,
Aqui na moral
Consciência total,
*Pode crê filha da p******
Paga pau, suas ideias valorizam
O negro do qual você se acha melhor
E que contigo ninguém pode
Mas é engano seu,
Consciência perdeu
Também é de carne e osso
Ou se esqueceu?
(Código X, Racista um alvo fácil)

O trecho selecionado da letra “*Racista um alvo fácil*”, do grupo Código X, inicia-se com uma apresentação do grupo. O nome, assim como diversos grupos brasileiros, traz o “X” como uma referência a luta dos negros estadunidenses na figura de Malcolm X. No Brasil, temos inúmeros grupos e *rappers* que trazem a letra X em seus nomes. O grupo Câmbio Negro, do DF, teve como vocalista o *rapper* X, pronunciado em inglês. Em São Paulo temos outro artista de projeção nacional que

adotou o nome artístico de Xis, enquanto era membro do grupo DMN (Defensores do Movimento Negro) e continuou com o mesmo nome quando inicia carreira solo. Outro grupo também de São Paulo é o Consciência X Atual, com a letra X pronunciada em inglês. Destaca-se no nome do grupo o termo Código, que se refere a um conjunto de regras que delimitam as fronteiras do delito. Nesses termos, o nome do grupo indica para um conjunto de regras que se referem à militância negra, ou em uma noção mais ampla, de consciência racial e conduta antirracista.

Tem-se na letra, a exemplo do observado anteriormente, a constituição de pares de oposição entre os conscientes, no caso os integrantes do grupo, e um interlocutor ausente que se considera melhor que os negros. Esse interlocutor, que perdeu a consciência, segundo a letra, se esquece que ele é de “carne e osso” assim como os que ele discrimina.

Ser de “carne e osso” é comumente utilizado como uma metáfora que enfatiza a vulnerabilidade do indivíduo diante das adversidades no mundo. Um dos meus interlocutores, em uma conversa informal, utilizou essa expressão para se referir aos “deslizes” que tinha cometido em relação a fazer parcerias com “*uns caras sem consciência*”. Ele dizia “às vezes a gente tá com as ideias meio fraca, sei lá... a gente é de carne e osso ai a gente vai lá e depois se arrepende”. O racista, no caso da letra, é tão vulnerável quanto as pessoas que ele discrimina, assim se constitui a narrativa de que o sentimento de superioridade que motiva o comportamento discriminatório na verdade é uma “falsa sensação de superioridade” que ocorre pela falta de consciência.

Eu sou filho da rua

E estou muito satisfeito,

Aprendi a viver

Sem botar defeito e dividir as raças

E eu pergunto pra que?

Você deve ter cuidado ao que vai dizer

Uma simples palavra pode ser o seu fim

Provocando então, atitudes ruins

Eu sou algo além do que pode imaginar
Sou bom, sou ruim, sou o que você pensar
Minha mira é certa é melhor não vacilar
Com o simples dedo posso te derrubar
Se não bota fé,
Então entra em errada e seu sangue vai jorrar.
(Código X, Racista um alvo fácil)

Nesse segundo trecho da letra, expressa-se a ligação com as ruas. A rua ocupa uma posição primordial nas narrativas do *Rap*. Ela é o espaço onde se aprende a viver conforme as regras da “sociedade” em contraposição as regras da “comunidade” que estão ligadas principalmente a esfera das relações de proximidade, do familiar e da afetividade. Como indicado anteriormente, os valores morais associados à “sociedade” são os do individualismo e da competição. Ao afirmar “*eu sou filho das ruas, e estou muito satisfeito*”, o autor se insere na narrativa tendo como referência sua experiência e suas atitudes que apesar de conhecer essas regras não conduz sua atitude conforme estas.

No contexto, tem-se a indicação que é possível construir posturas morais diferenciadas no interior da lógica da “sociedade” que reproduzem valores morais comumente associadas à “comunidade”. Nesses termos, o autor enfatiza a “sobreposição” de “espaços morais” diferenciados e de histórias pessoais entrelaçadas. O antagonismo fundamental existente na narrativa do *Hip Hop* entre “sociedade” ou “sistema” versus “comunidade” ou “periferia”, na letra, remonta à oposição entre o racista e o narrador. Aqui, assim como o apresentado em outras letras, a violência é indicada como um instrumento de transformação e de superação da contradição entre o racista e narrador.

Ao afirmar “*você deve ter cuidado ao que vai dizer / uma simples palavra pode ser o seu fim / provocando então, atitudes ruins*” o narrador enfatiza a fragilidade da estabilidade constituída e a necessidade de observância de uma etiqueta rigorosa para evitar o conflito. O tom autobiográfico assumido pelo narrador, o que não quer dizer

que a letra seja necessariamente biográfica, uma vez que se baseia em uma experiência imaginada, declara que ele pode corresponder a tudo que o racista pensa. Essa correspondência só não ocorre em relação à presumida inferioridade do negro em relação ao branco. O autor enfatiza que não faz diferença entre as raças e complementa afirmando “*minha mira é certa é melhor não vacilar / com o simples dedo posso te derrubar*”, remontando à noção de fragilidade e que a arma de fogo, ao ser acionada por um dedo, pode eliminar o oponente.

Parece existir um contrassenso argumentativo aqui, uma vez que as identidades são racializadas ao mesmo tempo que afirma que não faz diferença entre as raças. Essa é uma argumentação que se reproduz em diversas circunstâncias. As identidades culturais racializadas parecem não ser compreendidas como reconhecimento das diferenças raciais. Aqui a noção de raça parece ser tão imprecisa que se cria a noção de identidades racializadas sem o reconhecimento da existência de raças.

Em outra música da coletânea *Anhanguera Rap*, cujo título é “*Sangue Negro*”, do grupo Julgamento Racial, mais uma vez, tem-se como referência a esfera jurídica no nome do grupo. Nesse caso, o julgamento será racial e não apenas o código, como no nome do grupo cuja parte da letra foi analisada anteriormente. Como se trata da primeira coletânea de *Rap* goiano os grupos iniciam suas músicas se apresentando, assim como o grupo Código X.

Mais uma vez na parada, Julgamento na área

Alertando os manos conscientes

E também os de mente fraca

Eu não sei o porquê pensamentos diferentes

Se somos todos iguais

Em busca de um grande objetivo

Objetivo de paz

Em busca de união.

(Julgamento Racial, Sangue Negro)

Após uma apresentação o narrador diz que pronuncia uma alerta para os “*manos conscientes*”, mas também para os não conscientes, “*os de mente fraca*”. Tem-se aqui uma diferenciação básica do grupo cuja letra foi analisada anteriormente, onde o diálogo se estabelecia entre o narrador, presumidamente negro, e um interlocutor ausente, identificado como racista. Nessa letra os interlocutores são os “*manos*”, integrantes do *Hip Hop*, e o objeto da fala é o racismo, a discriminação e a diferenciação entre as raças.

Em outra parte da letra o narrador afirma que “*porque a cor da minha pele não vai julgar / minha atitude*” e completa enfatizando que “*pilantras preconceituosos / que sempre se iludem / dizendo que o negro é sempre o culpado / mas se esquece que o sistema é safado*”. Novamente, tem-se o “sistema” indicado como o responsável primordial dos problemas raciais. O “sistema” se constitui como uma estrutura amorfa e sem face que se apresenta como onipresente em todas as dimensões da vida social. Tal qual Karl Marx enfatiza, que a “*mão invisível do capital* guia os destinos dos trabalhadores”, diversos integrantes do *Hip Hop* indicam, de forma não declarada, e talvez não consciente, a compreensão de que existe uma “*mão invisível do sistema*” que manipula constantemente os destinos dos segmentos subalternizados na sociedade brasileira. Nesses termos, o grupo Julgamento Racial busca dialogar com os próprios integrantes do movimento uma vez que demonstra que a consciência desse processo de manipulação é necessária para preconizar qualquer transformação na realidade.

Em outro trecho da letra, sendo interpretada por um adolescente, tem-se a compreensão da miscigenação como um elemento necessário à superação do racismo e da discriminação. Segundo a narrativa, “*a miscigenação é necessária no planeta / para que não aconteça o holocausto racial*”. A miscigenação é apresentada como uma forma de eliminação das diferenças raciais e por consequência, a supressão da possibilidade de um “*holocausto racial*”. Na sequência o narrador, ainda no trecho com voz de adolescente, enfatiza que “*não se esqueça que a paz é união / são as armas que nós temos contra a discriminação / a inteligência, a consciência é o combustível / que comanda a reação*”.

Nessa letra, o tema da mestiçagem aparece de forma explícita. Esta é apresentada como uma solução para os problemas raciais, uma vez que suprime as diferenças. Tem-se a utilização da ideia de mestiçagem como elemento de união entre as

raças e de instrumento para a superação da discriminação. Compreensão similar a apresentada por João Batista de Lacerda no Congresso Mundial das Raças, em 1911, desconsiderando o aspecto de que para ele a mestiçagem era o elemento para o branqueamento da população. A mestiçagem representa a supressão da diferença racial, o que é considerado elemento primordial para a eliminação do racismo.

A perspectiva enfatizada aqui é a de que a “afirmação racial” aproxima-se de “práticas racistas” que demonstra a força que a ideologia nacional da mestiçagem tem em produzir interpretação sobre a realidade. Antes de ser uma manifestação isolada, encontrei, durante o trabalho de campo, diversas pessoas afirmando essa correlação entre a existência de identidades racializadas e racismo. As argumentações mais comuns referiam-se ao fato de “todos são seres humanos e quem defende raças é racista” e a de que “todos foram feitos iguais por Deus, por isso não existe raças”. Obstante a tais observações meus interlocutores enfatizam e performatizam identidades culturais racializadas. Em outro trecho da letra, o narrador enfatiza o sonho de superação do racismo, da violência urbana e das desigualdades sociais.

Imagine todo o povo unido

Esquecendo do racismo, dessa vida de drogas

Violência e de gente suicida

Eu queria acreditar

Confesso que cheguei um dia a imaginar

Numa lombra³³ muito louca cheguei a pensar

Que as duas classes sociais

Periferia e burguesia pudessem viver em paz

(Julgamento Racial, Sangue Negro)

³³ Lombra significa viagem no pensamento.

Os principais problemas sociais indicados são o preconceito racial, as drogas e a violência. A violência é compreendida no contexto das letras de *Rap* goiano como uma consequência dos processos de exclusão e discriminação que estruturam a sociedade brasileira, assim é reativa a uma situação de violência anterior.

O mundo desejado é apresentado como um “sonho”, ou nos termos utilizados uma “*lombra muito louca*”, em que periferia e burguesia são nomeadas como “classes sociais” antagônicas. A noção de classe social é utilizada sem referência explícita ao pensamento marxista pelos meus interlocutores. Digo “noção de classe social” e não “conceito de classe social” porque estes compreendem classe social a partir da ideia de conflito de interesses e na contradição das relações sociais, deslocando a centralidade da categoria meios de produção e trabalho comum na abordagem marxista. As lutas sociais neste contexto são compreendidas como busca por justiça social, conquista e consolidação de direitos, inclusão e enfrentamento a discriminação e a segregação. A organização CRJ-Go é a que melhor expressa essa compreensão na atualidade entre as organizações pesquisadas, construindo um plano institucional de diálogo permanente com as instâncias do governo municipal, estadual e federal pela conquista e garantia de direitos.

Nas últimas duas décadas, o *Hip Hop* brasileiro passou por processos de transformação que provocaram mudanças significativas no discurso pronunciado. Ao considerar a inserção de segmentos das classes médias nessa dinâmica não apenas como consumidores, mas também na produção da “arte engajada” as fronteiras entre “sociedade” ou “sistema”, por um lado e “comunidade” e “periferia”, por outro, tornam-se menos nítidas. A mudança mais perceptível é a transformação da forma e da temática abordadas nas letras. Os *Raps* tornam-se mais dançantes sem perder, em muitos casos, seu caráter crítico, assim como antigas temáticas vinculadas a “políticas da raça” passam a ser abordadas de uma nova forma.

Eu tenho a cor do futuro

Isso é a cor do futuro

O dia mostra enquanto a noite cria, cria melodia

Por que se cresce rápido onde o rap trilha

Juntando grana, sonhando alto

Espalhado no mapa meu som ecoa na rua

Tô sem limite meu chapa

Vivendo bem, tô atirando também

Tô protegendo, corro risco também

Se é Deus que olha, amém.

(Com Classe, Gasper)

A música “Com Classe”, do *rapper* Gasper, se inicia com a expressão “*eu tenho a cor do futuro, isso é a cor do futuro*”, fazendo uma alusão ao seu pertencimento racial. No entanto, ao contrário dos dois outros grupos apresentados anteriormente, a temática racial não se torna o principal tema da letra. Assim, temos a perspectiva que o pertencimento racial de um indivíduo não é o elemento central da articulação da narrativa. “Raça” se articula com outros elementos para compor um quadro mais geral onde os processos de interação ocorrem. Em outra letra, narrando sobre sua própria trajetória e as conquistas pessoais ele afirma “*mais um preto no poder, e ai salve Obama*” (Tudo Nosso, Gasper).

A noite é o tempo dos *rappers* e, de certa forma, o da vida na periferia “*o dia mostra enquanto a noite cria, cria melodia / Por que se cresce rápido onde o rap trilha / Juntando grana, sonhando alto / Espalhado no mapa meu som ecoa na rua*” (Com Classe, Gasper). A noite é onde ocorrem os processos de conspiração contra a ordem estabelecida, como indica a letra “Declaração de Guerra”, de MV Bill, mas também é o tempo da diversão onde ocorrem as apresentações e os principais bailes. Um dos meus interlocutores, um *rapper*, se referindo às festas de *break dance*, dizia que “*parece matiné, ai é paia*” pelo fato dos encontros ocorrerem nas tardes de domingo.

Até o fim, é assim, desistir jamais

É pros irmão flutuar, pra pele arrepiar

Norte, sul, leste, oeste onde o Gasper tocar

Pros vacilão desfocar

Pra quem é doido pirar

Ganguero puro na cena

é voz do gueto rapa.

(Com Classe, Gasper)

Sobre a arte, o autor é explícito ao afirmar que ela transcende a dimensão política, ou em outros termos, a política do *Rap* não se adequa a aparelhamentos ideológicos restritos. Ele canta para a diversão, para os que não são “firmeza” e que “vacilam” nas regras das ruas e do *Hip Hop*. Música como diversão não faz do artista um representante menos legítimo do “gueto”, outro nome pelo qual se designa a periferia no *Hip Hop* brasileiro. A oposição entre aqueles que gostam de baile e os que gostam de militância, indicado anteriormente, dilui-se em uma concepção mais ampla de militância. Nesses termos, o autor indica para a superação da dicotomia entre cultura e política e entre diversão e militância.

Em outro trecho da mesma música, o autor descreve o *Hip Hop* com um contexto mais amplo que envolve diversão, prazer, dor e arte.

É a cultura dos grafite nos muros

A voz do gueto, dos escuro

da dança, é vida é tudo

de quem acredita

amanhece pra viver

boca pra gritar, pra sorrir, pra sofrer,

para falar por nois

(Com Classe, Gasper)

A arte é apresentada nesse trecho como uma expressão da vida. Como arte o *Hip Hop* é uma forma de se expressar de um segmento específico da população. Ela é a “voz do gueto, dos escuros”, a arte é a boca que pronuncia a condição de sofrimento e de felicidade. Diversos dos meus interlocutores apresentaram noções muito similares sobre a importância da arte como forma de expressão e, no caso específico do CRJ-Go, que se consolida como uma organização que utiliza o *Hip Hop* como elemento para a realização de projetos educacionais com a juventude, a arte torna-se um elemento primordial para o diálogo com essa juventude.

O movimento social negro brasileiro³⁴, a partir de meados da década de 1970, se articula tendo por base uma juventude negra que está direta ou indiretamente vinculada à universidade. Considerando a realidade da presença da população negra nesse espaço na década de 1970 e 1980, pode-se afirmar que o movimento social negro foi protagonizado por uma “pequena classe média negra” urbana.

O *Hip Hop* se consolida no Brasil no mesmo período de reorganização do movimento social negro, no final da década de 1970 e início de 1980, mas tendo por base a população negra da periferia das grandes cidades, o que faz com que o território adquira uma importância significativa em sua identidade assim como em suas reivindicações. Soma-se à raça, à classe e ao território as clivagens etárias uma vez que este, pelo menos no período de seu surgimento, era protagonizado em sua maioria por jovens.

Sob a ótica do *Hip Hop* goiano, as desigualdades ocorrem em um campo mais amplo de elementos e a raça é compreendida como uma “manifestação semiótica” da desigualdade que assume maior ou menor importância a partir do contexto em que está inserida. Por esse motivo, a raça é um elemento que atua na redução de oportunidades sociais, segundo meus interlocutores. Assim, o desemprego, o analfabetismo, a pobreza, a moradia precária, a geopolítica da cidade, entre outros elementos, são compreendidos como resultado, seja direto ou indireto, dos efeitos do racismo e da discriminação. A política da raça se relaciona a reivindicações que muitas vezes não possuem uma ligação direta com as pautas do antirracismo. A raça, assim como a classe, são pensadas como articuladores de “níveis diferenciados de desigualdade social”. A ideia de

³⁴ Ver Costa, 2006.

interseccionalidade assume uma importância na concepção do discurso do *Hip Hop* goiano.

Nesse sentido, a fala de integrantes não negros do *Hip Hop* sobre sua filiação, via narrativa de uma “experiência imaginada”, se lida e se expressa, em muitos casos, como um discurso de minoria racial. A contingência da raça que se construiu aqui a partir da teorização das ciências sociais apresenta-se no discurso do *Hip Hop* na sua capacidade de produzir uma explicação social sobre a raça que a insere em uma lógica de reprodução de desigualdades que é dinâmica e plural.

O *Hip Hop* força um deslocamento da raça de sua posição essencialista necessária à reprodução da narrativa nacional e insere em seu lugar uma noção plural e dinâmica do papel que a raça desempenha no sistema de interação social. A nação, enquanto narrativa de unidade, só pode existir dentro de um tempo homogêneo vazio, o *Hip Hop*, por meio da arte, possibilita outras formas das minorias experimentarem-se a si próprias (Frith, 2008) para além da narrativa da unidade da nação. Assim, por meio do reconhecimento dessa heterogeneidade necessária à vivência desta experiência estética ele sabota a nação justamente no que é mais imprescindível para sua existência. Nesse sentido, a construção de identidades culturais no *Hip Hop* representam uma ameaça à efetivação da identidade nacional.

6.3 A cidade como campo de possibilidades

A cidade é o espaço de atuação dos integrantes do *Hip Hop*, o que faz dela um campo de possibilidades e não apenas o lugar onde se experimenta as situações de discriminação. O grupo Soldados Suburbanos, na música Gangsta Rap, apresenta a cidade de Goiânia, e em certo sentido Goiás, como um campo de possibilidades.

Se enganou quem falou que em Goiânia não tem rap

Estamos aqui pra provar que em Goiás é o que mais cresce

Diariamente tem um mano fazendo revolução

Cada letra, cada verso buscando evolução

*É sem massagem, mostrando só pros parceiros a verdade
 Que todo dia tem um mano morrendo atrás das grades
 Só que os manos não ficam parados soltam a voz no ar
 Em cada canto do estado tem sempre um louco pra lutar
 Nós é pouco, mas o fome de vencer é maior
 Lutando só por amor e derramando o suor*
 (Gangsta Rap, Soldados Suburbanos)

As noções de caminhada e de evolução que aparecem nas quatro primeiras linhas do trecho selecionado, são noções comuns na narrativa do *Hip Hop* brasileiro, não apenas no goiano. Nas narrativas histórias que meus interlocutores constroem para falar de seu envolvimento e comprometimento com o *Hip Hop* a noção de caminhada aparece, na maioria das vezes, associada à noção de sabedoria onde o aprendizado se constitui a partir da experiência cotidiana. Apenas possui conhecimento, e principalmente autoridade, quem caminhou e “evoluiu” partindo de um ponto onde o comprometimento é parcial ou obscurecido pela falta de conhecimento, para outro ponto onde se consegue ter uma “visão exata” não apenas dos processos de dominação e de seus mecanismos de funcionamento, mas também do papel que cada um possui no enfrentamento e na transformação dessa realidade.

A letra ressalta o comprometimento dos ativistas/artistas do *Hip Hop* com a verdade sob a ótica do movimento ao afirmar “*é sem massagem, mostrando só pros parceiros a verdade / que todo dia tem um mano morrendo atrás das grades*”. A narrativa que se constrói apresenta, em muitos casos, uma característica pendular que vai de um polo, onde a verdade é uma realidade marcada pela violência e pelos processos de exclusão, para o outro ponto onde apesar de toda a adversidade a “resistência continua” retornando em seguida ao ponto anterior. Nesse sentido, “[...] *os manos não ficam parados soltam a voz no ar / em cada canto do estado tem sempre um louco pra lutar / nós é pouco, mas o fome de vencer é maior / lutando só por amor e derramando o suor*” (Gangsta Rap, Soldados Suburbanos).

O nome da música Gangsta Rap, refere-se a um estilo peculiar de *Rap* que surge nos Estados Unidos no final da década de 1980, como indicamos anteriormente. No entanto, em contexto brasileiro a definição de “*gangsta rap*” refere-se a uma politização mais acentuada. O *glamour* da vida do crime que existe em muitas músicas dos *rappers* norte-americanos na atualidade, no Brasil é substituído por uma tonalidade discursiva mais próxima de uma inevitabilidade do confronto com a “sociedade incluída”, representada pela elite que exerce o poder político e econômico. Em outras palavras, o crime e a violência urbana estão associados a uma perspectiva de autodefesa, em alguns casos contra gangues e grupos rivais, e em outros, contra o Estado.

A negação da importância dos benefícios materiais que uma aliança com o sistema poderia trazer aos *rappers* aparece em outro trecho da letra. Onde, ao contrário do que os autores apresentam na primeira parte da letra, o movimento *Hip Hop* é apresentado como fraco. Os autores afirmam na letra que

*Em Goiânia o movimento é fraco, não vai pra frente
 vejo os manos lá no palco, cantando pra pouca gente
 é pro cê vê que nois num para as verdes para nós não importa
 tanto faz se for pra mil ou cem a nossa volta
 o cifrão é consequência dos corres que a gente faz*
 (Gangsta Rap, Soldados Suburbanos).

No entanto, se retoma a dicotomia entre valores morais ao afirmar que muitos se venderam para o sistema, *tem uma pá de mano que abandonaram nosso barco / tão negando as raízes e se migrando para outro lado / na modinha do momento mas por dentro tá sofrendo / rapizinho bem suave fazendo, mas tá vendendo*” (Gangsta Rap, Soldados Suburbanos). E completa em outro trecho, “*não troco minhas origens, sou bem original [...]gangsta rap no ar, sem mudar, sem se vender*” (Gangsta Rap, Soldados Suburbanos), referindo-se ao fato de que é melhor não ganhar dinheiro com o *Rap* do que ter que fazer concessões ao “sistema”.

Simmel (2005) salienta que a cidade com seus excessos sensoriais, formulam novas formas de cognição e de interações sociais. O *Hip Hop* goianiense, expressa uma relação de identificação com a urbanidade e com as possibilidades que a cidade representa. Em Goiás, existe um coletivo de artistas ligados ao *Hip Hop* que se intitulavam *Rimadores Pequizeiros*, que possui a proposta artística da fusão dos ritmos tradicionais da cultura popular goiana com o *Rap*. Dessa fusão surge o *Hip Hop* com características da cultura regional goiana. Em uma das letras o grupo Testemunha Ocular, um dos principais desse coletivo, apresenta a cidade de Goiânia como um campo de possibilidades e de experiências artísticas e sociais. No início da letra os autores afirmam que

*O que acontece aqui, ali eu vi, sou testemunha
A alvorada se despedir ali quando o sol se punha
O fato de eu aqui nascer, crescer e desenvolver
Me coloca no patamar de fazer por merecer
Apiei na ponta de cima, no mais evoluído
Procurei me desprender, encontrar meu equilíbrio
(Nossa Cidade, Testemunha Ocular)*

Nesse trecho da letra, os autores ressaltam a veracidade da narrativa, por serem testemunhas dos ocorridos. Fato reforçado também pela ênfase dada ao elemento de ter nascido, crescido e se desenvolvido o que autoriza, ou em muitos casos legitima, uma fala sobre a realidade. O pertencimento a essa realidade é um elemento importante, mas a originalidade também é reconhecida como fundamental, e, em muitos casos, um desejo. Nesse sentido, não apenas a narrativa indica que o grupo está “*entres os mais evoluídos*”, mas também se desprende dos estilos comumente associados ao *Rap* nacional e busca encontrar sua “*própria fórmula*” de expressão.

Em outro trecho da letra os autores afirmam que “*o timbre do time é firme portanto não subestime / Rimadores Pequizeiros, cabra da peste, os maloqueiros / bota pra urrá os americanizados, os forasteiros*” (Nossa Cidade, Testemunha Ocular).

Torna-se expressiva aqui a relação tensa que a narrativa estabelece entre os *rappers* locais e os americanizados, por um lado, e os forasteiros, por outro. Em diversos momentos durante o campo encontrei interlocutores que enfatizavam o fato de que “não gostavam do *rap* gringo” e que “manos daqui ficarem copiando os caras de São Paulo”. Em outro trecho da letra, os autores afirmam “*a originalidade é sempre vizinha da verdade / Bem vindo a Goiânia, a minha, a sua, a nossa cidade*” (*Nossa Cidade, Testemunha Ocular*).

A letra problematiza um tema caro no estudo do *Hip Hop* merecedor de uma apreciação mais detalhada por parte das etnografias. O que se configura como uma cópia no universo do *Hip Hop*? Como se indicou anteriormente quase tudo é considerado uma manifestação legítima do *Hip Hop*, com elementos culturais apropriados, incorporados e transformados de outros contextos. As bases sonoras constituídas pelos DJs são compostas pela colagem de fragmentos de outras músicas, ou sons não musicais. O *sampler*, como inovação tecnológica, possibilitou o armazenamento de inúmeros fragmentos sonoros e a sua execução em conjunto fazendo com que se ampliasse e tornasse explícita as fusões sonoras, maximizando as possibilidades de diálogos interculturais e translocais.

Ao afirmar a especificidade do local dentro do nacional, os autores da letra enfatizam a experiência como uma variável fundamental do processo de criação artística e intelectual. Um caráter reflexivo do *Rap*, nesse caso, destaca o fato de que se devem observar as narrativas não apenas sob a ótica de suas macro articulações argumentativas, mas voltar a relação que a fala estabelece com os “seres da carne e osso” no plano das micronarrativas. O trecho da letra indicado acima ressalta que uma experiência, seja ela artística, cultural, social ou intelectual, não pode ser transplantada de um grupo a outro ignorando as espacialidades, temporalidades e subjetividades específicas.

O “dilema da cópia” no *Hip Hop* parece inserir-se nesta lógica dos limites e das possibilidades da apropriação de outras experiências. Durante o período da graduação em que iniciei o meu processo de construção do *Hip Hop* como objeto de estudo acadêmico, me fazia a pergunta por que, apesar de determinadas músicas tornarem-se “hinos do movimento”, raramente eram regravadas por outros artistas. Parecia existir

uma resistência em regravar um grande sucesso de *Rap*, indo na contramão da prática comum em outros gêneros musicais brasileiros.

Muitos integrantes do *Hip Hop* enfatizam que algumas músicas viram hinos, que quando são executadas em *shows* e festas todos e todas os/as presentes cantam. Essas músicas têm a capacidade de interromper processos de violência ou tumultos. Em uma das apresentações que assisti do Grupo Racionais MC's, teve um princípio de briga, o que gerou grande tumulto. Um dos integrantes e líder do grupo, Mano Brown, interrompe a execução de uma música e diz “*isso não é coisa de mano, temos que parar com isso*”, faz um sinal com a cabeça para o DJ do grupo, KL Jay, que começa a executar a base sonora da música *Negro Drama*. Durante a música o MC é acompanhado por um coro de vozes executado pelo público do início até o final da música, que tem pouco mais de seis minutos de duração.

Nesses termos, copiar se relaciona principalmente com a tentativa de reproduzir uma experiência do outro como se fosse sua. Apropriar-se dessa narrativa, reformula-la ou citá-la como base para a reflexão de sua própria experiência não são considerados socialmente como cópia. A narrativa do *Hip Hop* realiza com o “*sampler*” uma operação similar ao papel que a citação possui nos textos acadêmicos. A experiência de outros são apropriadas, reelaboradas e reutilizadas, nunca se constituem como uma verdade irrefutável sobre o social, ela é a “teoria social” com a qual os intelectuais do *Hip Hop* operam para construir suas narrativas sobre a sociedade goianiense e sobre o Brasil.

O tema das relações e das trocas culturais é constante no decorrer da letra da música *Nossa Cidade*, do grupo Testemunha Ocular. Cabe ressaltar que a letra é interpretada sobre uma base sonora que utiliza elementos da música e da cultura popular goiana. A moda de viola é perceptível sonoramente assim como o toque da catira e da folia de reis, deixando evidente o encontro de estruturas, conforme Carvalho (2000.) enfatiza. Na narrativa expressa na música, os autores ressaltam a relação com os forasteiros, que “caem de paraquedas” em um realidade que é inédita para eles. “*Só os verdadeiros vão prevalecer / segura que tem Rap com catira pra você / só os verdadeiros vão prevalecer*” (*Nossa Cidade, Testemunha Ocular*).

Na letra, o “forasteiro” refere-se, por um lado, a membros do *Hip Hop* que estão alheios à proposta do coletivo Rimadores Pequizeiros, de propor um Rap regionalizado

ao incorporar elementos da cultura e da musicalidade popular e rural, e por outro aqueles que não são pertencentes ao movimento *Hip Hop*.

Ei forasteiro vê aí meu terreio

Paraquedista no meu terreiro

Eu pelejei, foi Tim Tim por Tim Tim

O que é pra ser, será até o fim

Ei, ei harmonia

Tem euforia

Com energia

Faz a folia

Cria pilha no bom fazedor

Que põe pra urrá o povão e o doutor.

(Nossa Cidade, Testemunha Ocular)

Destaca-se aqui o fato de *Rap* colocar “*para urra o povão e doutor*”. O termo “doutor” é ambíguo nas letras de *Rap* brasileiro; pode referir-se tanto à posição daquele que possui diploma universitário, quanto àquele que possui dinheiro ou autoridade. A expressão sempre denota uma diferenciação de *status*. Nesse sentido, a música tem a capacidade de operar uma horizontalidade entre os segmentos sociais diferenciados e hierarquizados. Eu, enquanto antropólogo realizando pesquisa, sou inevitavelmente vinculado à posição de “doutor”. Nesse processo de troca, o “nativo” outrifica o antropólogo, assim como este o faz com “seu nativo”. A experiência etnográfica nasce desse processo de estranhamento, de aproximação e distanciamento. No caso desta pesquisa, a relativa familiaridade que possuo com o *Hip Hop* goiano não é suficiente para “apagar por completo” o distanciamento e o estranhamento necessário para o surgimento da etnografia. A condição de antropólogo, e o distanciamento que muitos dos meus interlocutores expressaram, teve implicações significativas sobre o realizar da pesquisa, sendo “convidado” corriqueiramente a “me por no meu lugar”, assim como Willian Foote Whyte (2005), em pesquisa entre as gangues de Boston, onde toda a vez

que pretendia se portar e falar como seus nativos era alertado por Doc, seu principal informante, que ele não precisava “fingir se um nativo”.

6.4 Nação e região no Rap

Como indiquei anteriormente a identidade nacional brasileira se desenvolve tendo por base os referenciais das elites do Centro-Sul, principalmente São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Como nos indica Hall (2005), para que um elemento de uma minoria regional torne-se signo de uma identidade nacional é necessário a desvinculação deste com sua regionalidade.

No tocante ao *Hip Hop* brasileiro, em especial o *Rap*, ocorre um processo similar, uma vez que a definição em larga medida de *Rap* nacional é vinculado a música produzida em São Paulo e Rio de Janeiro, incluindo-se aqui Brasília pelos elementos já indicados anteriormente. Em certa medida, quando se refere a *Rap* nacional o “regionalismo” dessas três unidades da federação são universalizados enquanto nacional. O *Rap* que é vinculado à noção de regionalidade é aquele que incorpora em sua produção, seja enquanto temática das letras ou enquanto influência sonora, os elementos da geografia imaginativa que diferenciam os regionalismos brasileiros.

A principal marca do regionalismo no *Rap* brasileiro é a incorporação dos elementos que definem os estados e as cidades em que ocorrem. No caso goiano, a experiência da experimentação artística dos *Rimadores Pequizeiros* ilustra de forma significativa essa regionalização do *Rap*. Como nos indica Garcia (2007), a constituição de um *Rap caipira* em oposição a “cultura sertaneja”, especifica não apenas o *Rap* produzido em Goiás em relação ao *Rap* nacional como estabelece um distanciamento das experiências de incorporação da cultura rural em músicas urbanas, o sertanejo e o *Rap*. Por um lado tem-se a música sertaneja que representa uma eletrificação da música caipira e a incorporação da temática da juventude urbana em substituição a narrativa da vida no campo. Por outro, tem-se o *Rap caipira* como a constituição de uma narrativa da experiência urbana da juventude goianiense da periferia, incorporando uma linguagem estética da cultura caipira como forma de expressão.

Tratando-se do *Hip Hop*, a experiência do regional se desenvolve com o deslocamento da narrativa nacional e com a ênfase de que a experiência do *Hip Hop* em São Paulo não pode ser transplantada para outras regiões.

Cap. 7 – Na fronteira com a política pública: o Estado como interlocutor e parceiro

Não existe uma quantidade significativa de estudos no âmbito das ciências sociais no que se refere ao papel que o Estado brasileiro tem desempenhando como fomentador de demandas nos movimentos sociais. As abordagens mais comuns consideram as políticas públicas como respostas às demandas apresentadas por segmentos da sociedade que encontram acolhida no Estado. No que se refere aos povos e comunidades tradicionais, termo que o governo brasileiro utiliza para referir-se aos povos indígenas e quilombolas entre outros, o primeiro marco legal é a Constituição Federal de 1988 que estabelece, pela primeira vez na história brasileira, políticas de reconhecimento para comunidades negras.

A partir de 1988 inaugura-se um novo campo de políticas comunidades negras rurais com o reconhecimento da responsabilidade do Estado na garantia de direitos culturais desses grupos. Não existe, ou pelo menos não é de meu conhecimento, estudos que abordem o impacto que esse fato teve na conformação da identidade quilombola como o sujeito coletivo que se torna objeto desse reconhecimento de direitos. Utilizo aqui este exemplo para introduzir um esboço de interpretação do impacto que o Estado possui quando se insere como financiador de ações do *Hip Hop*.

7.1 O Estado e as identidades culturais na atualidade

Paul Du Gay (2008) salienta que o governo do Reino Unido tem desempenhado um papel central no processo de definição da cultura como um tema importante da política em 1980. Segundo ele, o Partido Conservador, que assume o poder neste ano, desenvolveu um programa de reformas como um projeto político de reconstrução nacional que assumiu, em larga medida, uma forma de reconstrução cultural. Essas reformas forçaram mudanças na política cultural uma vez que inseriram o princípio que as organizações adequassem suas noções de excelência do atendimento das necessidades dos segmentos que atendia à noção do que é apropriado para o governo.

Com essas mudanças o Estado passa a determinar transformações significativas no processo de formulação de identidades culturais, uma vez que estas são

eminentemente relacionais. A tese apresentada por Du Gay é que como as identidades culturais são constituídas em um ambiente relacional, a desigualdade de poder na relação do Estado com as organizações da sociedade civil força uma mudança nos termos desta fazendo com que se altere as formas de auto definição de tais grupos enquanto coletividades.

Também, referindo-se à realidade do Reino Unido, Julia Sudbury (2003) salienta que o financiamento público figura-se como uma barreira para as organizações de mulheres negras uma vez que a manipulação do subsídio pode representar um empecilho a que essas assumam seu papel político de crítica ao governo. A preocupação de Sudbury é a de que o grau de dependência que as organizações de mulheres possuem do financiamento público interfira na atuação destas organizações.

Durante o período que estive em campo, uma das Organizações do *Hip Hop* pesquisadas, o CRJ-Go, vinha se destacando na cidade com a produção de *shows* com artistas do *Rap* de projeção nacional e com a construção de uma sede de grandes proporções, que posteriormente viria a se tornar um Ponto de Cultura na região leste da cidade e o primeiro do *Hip Hop* em Goiânia. Ponto de Cultura é uma iniciativa do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura do Governo Federal, que objetiva o reconhecimento e fomenta os aparelhos sociais de acesso à cultura e iniciativas educacionais não formais. A seleção dos projetos de Ponto de Cultura se dá por meio de edital público. A constituição do CRJ-Go, como Ponto de Cultura, facilita o acesso a recursos federais, estaduais e municipais para o desenvolvimento de sua atividade junto ao público assistido pela organização.

Em diversas ocasiões, ao dialogar com representantes de outras organizações e com pessoas nas entradas dos eventos, me era ressaltado o perigo que representava estabelecer uma relação de proximidade com o governo, seja ele municipal, estadual ou federal. Na maioria dos casos, meus interlocutores enfatizam o “risco” de ser cooptado pelo poder do Estado, ou ser censurado na crítica da atuação do governo em decorrência da dependência do financiamento. Sudbury, no entanto, salienta que presumir a relação entre o subsídio estatal e uma eventual censura política é um equívoco, uma vez que essa relação não é estática, sempre existindo possibilidades de atuação, desde a recusa aberta em aceitar a gerência do poder público nas organizações até a possibilidade de

constituição do que ela chama de “realidades paralelas” para oferecer aos órgãos públicos controladores dos subsídios algo que esteja de acordo com suas expectativas.

As indicações de Sudbury são de que mesmo aceitando-se os subsídios do governo, as organizações de mulheres negras no Reino Unido desenvolveram estratégias de gestão que fez com que estas apresentassem os requisitos necessários ao recebimento do financiamento público, sem que isso se configure como uma gerência do Estado nas organizações.

Durante o período que trabalhei como consultor para o Poder Executivo Federal em Brasília, percebi o processo de formação de uma “cultura de burocratização” em decorrência das necessidades de procedimentos para se ter acesso ao financiamento público. Paul Du Gay, afirma que a “burocratização do outro” é um dos termos assumidos nessa nova equação social estabelecida pelas organizações sociais com o Estado como distribuidor de recursos e alocação de apoio. No entanto, o ponto central de sua crítica é o desenvolvimento de uma expertise técnica que é usualmente certificada pela fiscalização pública. O ponto central é o caráter racional da burocracia e como este interfere no processo de identificação e na relação dos segmentos sociais com o Estado.

Os dados coletados em campo não são conclusivos para afirmar que no caso do *Hip Hop* goianiense as organizações desenvolveram formas de gerenciamento da interferência do Estado ou do desenvolvimento de “realidades paralelas”, no termo de Sudbury. No entanto, temos indícios o suficiente para afirmar que se desenvolve uma expertise técnica para se relacionar com o Estado dentro do campo da “burocratização do outro”, como indica Du Gay.

7.2 O Hip Hop goianiense e a relação com o poder público

Meus interlocutores enfatizam que o diálogo com o poder público é necessário e, em muitos aspectos, um desejo. No entanto, afirmam que esse diálogo é incipiente no Estado de Goiás. As dificuldades indicadas referem-se à descontinuidade e a falta de preparo dos integrantes do *Hip Hop* em realizar o diálogo de forma qualificada. O *Hip Hop* goiano possui representação nos conselhos estadual e municipal de juventude e nos

conselhos estaduais e municipais de promoção da igualdade racial. Estes são os principais postos de diálogo no que se refere à participação em instâncias consultivas com o poder público. Mas enfatiza-se problemas nessas instâncias de participação.

Começa a ter um avanço e com a mudança de governo volta praticamente à estaca zero dentro da estrutura do governo. Nós tivemos no mandato do ex-governador [Alcides Rodrigues], uma participação dentro da conjuntura de juventude, um trabalho que eu até pensei que ia porque era ligado ao conselho estadual de juventude, que a gente formou um conselho. Só que ai esse governo [Marconi Perillo], disse que não tinha legitimidade. [...] Então é muito complicado pra nós, mas assim dentro do movimento cresceu bastante a discussão com o governo, em todas as camadas, mas ainda é muito pouco porque ainda não temos as nossas pessoas lá dentro do governo. A partir do momento em que nós não temos a representatividade nossa dentro da estrutura do governo [...] nós vamos estar sofrendo essas penalidades (Entrevista realizada em 27 de outubro de 2011).

Em muitos momentos os integrantes do *Hip Hop* enfatizam a necessidade de que deve-se construir uma representatividade do movimento na política. A noção de política aqui é associada ao exercício de mandato, seja no executivo ou no legislativo. No pleito eleitoral de 2012 um dos meus interlocutores concorreu ao cargo de vereador pela cidade de Goiânia, mas não foi eleito. Outro me confessou a intenção em disputar o pleito, mas acabou não saindo candidato naquele ano. Parece que, junto às organizações do *Hip Hop*, cresce a compreensão de que este é um espaço que deve ser ocupado. Este fenômeno é comum em outras cidades brasileiras onde lideranças do movimento conseguiram se eleger para o legislativo municipal e estadual, mas não existe um mapeamento segura sobre o avanço do *Hip Hop* neste campo da política eleitoral e na ocupação de cargos de confiança na administração pública na condição de secretários e assessores do poder executivo.

Percebe-se uma reorientação da noção de participação política. Em 2002, uma das lideranças do *Hip Hop* goiano iniciou o projeto para um CD de *Rap* em apoio à campanha do então candidato à presidência da república Luiz Inácio Lula da Silva. Ele utilizou recursos próprios para ir a São Paulo apresentar a ideia no Comitê Nacional da campanha. O CD foi produzido como uma coletânea de *rappers* com o título *Hip Hop por um Brasil Descente* e foram distribuídas 50 mil cópia em todo o território nacional durante a campanha. Em 2012, essa liderança atua não na busca por financiamento para projetos, mas na concretização da participação política institucionalizada em espaços como conselhos estaduais e municipais de juventude e como legislador.

Se você for avaliar festivais como Vila Sertaneja, ele tem uma parceria com o governo, então porque nós que não temos estrutura não podemos ter? Então a gente trabalha com essa lógica que existe incentivo no Ministério do Turismo, da Cultura, nas Secretarias de Cultura dos estados e do município para eventos como a micareta, etc. Então porque a gente não pode fazer isso para uma cultura que é legítima, feita por essas pessoas e feita sempre na unha, feito muito na marra (Entrevista realizada em 19 de abril de 2011).

A compreensão da dificuldade maior do acesso do *Hip Hop* as verbas para eventos culturais torna-se é perceptível pelos seus integrantes quando relacionam com os eventos de outros gêneros musicais. Goiânia possui tradição com a cena do rock independente nacional. Atualmente a cidade conta com dois festivais internacionais do rock independente o *Goiânia Noise*, que em 2013 realizou sua 19ª edição, e o *Bananada*, que realizou sua 16ª edição no mesmo ano. Na abertura da oficina de capacitação para a construção de projetos para o Prêmio Cultura Hip Hop 2010 – Edição Preto Ghóez, o dirigente do CRJ-Go enfatizou a necessidade da capacitação do movimento para acessar as verbas existentes no Ministério da Cultura assim como nas Secretarias Estadual e Municipal de Cultura.

A cultura Hip Hop é de todos nós, tá ligado. É um barato que é pra nós, e é isso que eu quero falar. E a gente tem que fazer o corre. Porque a gente, as vezes fica questionando que não tem o recurso para o Hip Hop. O recurso tá aqui, as vezes a gente não consegue buscar, não está preparado para buscar e essa é a parceria com o pessoal do Instituto Empreendedor, com o Governo Federal, vem facilitar essa parada. Nos capacitar para buscar o pedaço do nosso bolo. As vezes o Hip Hop não tinha condições técnicas para buscar a fatia do nosso bolo. Ai outros segmento culturais buscaram. O pessoal do Rock and Roll, do Reggae, nós não somos contra, mas nós precisamos aprender a busca a nossa fatia por direito (Fala proferida no dia 1º de julho de 2010).

A fala do dirigente do CRJ-Go enfatiza um dos aspectos ressaltados por Du Gay, que é a necessidade de se desenvolver uma expertise técnica para se relacionarem com o Estado. As falas destacadas até aqui ressaltam aspectos importantes da relação que o Hip Hop tem com o Estado. Por um lado, tem-se enfatizado a necessidade do reconhecimento da ocupação desse espaço como uma estratégia de mudanças sociais. Por outro, tem-se a compreensão de que é necessário se capacitar tecnicamente para captar recursos para viabilizar o desenvolvimento de ações culturais, em larga medida um importante elemento para o fortalecimento das organizações.

7.3 As políticas públicas como signos de reconhecimento pelo Estado

Como indicamos anteriormente, ocorre uma mudança considerável na forma como o *Hip Hop* goiano percebe o Estado do início dos anos 1990 para 2011. No período de duas décadas, o ceticismo com relação aos efeitos positivos de um diálogo com o campo institucional da administração pública perde força possibilitando que, em dez anos, os integrantes do movimento se envolvam em campanhas eleitorais apoiando candidatos e tornando-se eles próprios candidatos no final da década seguinte.

Nesse período de duas décadas, transforma-se também a forma como o Estado brasileiro compreende a sua relação com a sociedade civil e seu impacto sobre as

políticas públicas de enfrentamento ao racismo e a discriminação. Os movimentos sociais tanto o negro quanto o indígena conseguem inserir-se enquanto interlocutores permanentes com a administração pública, mesmo que em muitos casos observa-se retrocessos na garantia de direitos mesmo diante dos protestos desses grupos.

Enquanto se observa avanços significativos no âmbito do governo federal, poucas mudanças ocorreram no contexto goiano. O estado de Goiás é marcado por uma baixa alternância dos grupos no comando da administração pública. O Estado teve um total de dez governadores desde 1983, no entanto, apenas duas plataformas políticas se revezaram no poder. Uma plataforma política era liderada pelo PMDB, que governou o estado de 15 de março de 1983 até 1º de janeiro de 1999, enquanto a outra vem sendo liderada pelo PSDB, que assumiu o governo em 1º de janeiro de 1999 e permanece até o presente momento.

No que se refere à cidade de Goiânia, teve uma alternância maior sendo o cargo de prefeito ocupado por três legendas partidárias PMDB, PT e PSDB. No período de 2002 até 2004, durante a segunda administração do PT, uma das lideranças do movimento *Hip Hop* ocupou o cargo de Assessor da Secretaria de Juventude da Prefeitura. Durante esse período, ele buscou incorporar diversas demandas do *Hip Hop* na formulação de políticas públicas para a juventude. Uma das experiências destacadas por ele foi a realização de um curso de grafite com mais de 200 pichadores segundo suas palavras “*para tentar trazer para o grafite os pichadores*”. Nesse curso, que segundo sua informação foi noticiado nacionalmente em um telejornal da Rede Globo, os professores eram “grafiteiros antigos da cidade”. Os que terminaram o curso saíram com certificado emitido pela Prefeitura de que eram grafiteiros. Indício de tentativa de profissionalização da atividade do grafiteiro na cidade.

A experiência narrada por meu interlocutor remonta ao reconhecimento por parte do poder público da importância que o *Hip Hop* possuía naquele contexto para a formulação de políticas públicas. Como indicamos anteriormente, referindo-se a teoria de Edward W. Said, Homi Bhabha (2009) salienta que a cultura nacional articula zonas de contato que se formam pelas noções de controle ou de renúncia, de recordação ou de esquecimento, de força ou de dependência, de exclusão ou de participação. O discurso que se pronuncia, no caso de Said, sobre o oriente é proferido dessas zonas de contato.

No contexto goiano essas “zonas de contato”, pelo menos no que se refere à temática do enfrentamento ao racismo e discriminação, e da juventude, produzem uma narrativa do reconhecimento por meio da criação de políticas públicas. Dito de outra forma pode-se pensar que as políticas públicas tornam-se signos culturais de reconhecimento pelo Estado da diferença. Assim, as demandas dos movimentos sociais apresentadas ao poder público ao se transformarem em políticas passam a ser elementos de diferenciação social entre os grupos e, principalmente, entre as organizações que conseguem se beneficiar com a implementação destas.

As políticas públicas, com as quais o *Hip Hop* goiano se relaciona de uma forma mais direta em contexto da administração pública estadual e municipal, podem ser divididas em dois grupos. O primeiro compreende aquelas que visam o reconhecimento de direitos culturais e sociais, e aqui se tem principalmente a garantia de participação dos seus representantes nas instâncias consultivas como os conselhos estaduais e municipais de promoção da igualdade racial e de juventude. O segundo grupo refere-se à perspectiva redistributiva que compreende aquelas políticas públicas que objetivam o acesso do movimento aos fundos de financiamento de atividade e a produção de bens culturais.

O contexto do *Hip Hop* goiano enfatiza elementos para além dos indicados por Sudbury e Du Gay. A relação que os grupos estabelecem com o Estado indica processos de transformações na política de auto reconhecimento dos grupos sociais para se adequarem às demandas do poder público. Mesmo os dados coletados não possibilitarem ser assertivo a esse aspecto e parecem existir questões para além da criação de “realidades paralelas” ou de uma expertise técnica para se relacionar com o Estado enquanto estrutura que opera processos de diferenciação e de reconhecimento.

Conclusão

Identidade cultural no caso do *Hip Hop* relaciona-se as demandas por reconhecimento e à política da diferença no interior da nação. Arte e cultura são elementos que articulam a noção de pertencimento, mas não se restringem apenas a ela. O compartilhamento de determinados gostos musicais é uma dimensão importante para os *hiphoppers*, assim como a política associada a noção de militância. Nesses termos, identidade cultural se relaciona com processos reivindicatórios.

Como se demonstrou ao longo da tese a história assume diversas nuances na articulação dos discursos e na produção da autoridade de narrar a experiência no *Hip Hop* goianiense. Em contexto internacional o *Hip Hop* surge ligado às narrativas das experiências das populações negras tendo o Atlântico como espaço de interação e de trocas. Em certa medida, ele figura-se como um espaço de trânsito de pessoas, culturas e, sobretudo de experiências. As narrativas das experiências de dor e sofrimento dos povos africanos tomam forma e compõem a geografia imaginativa do continente americano como uma realidade histórica formada pelo colonialismo e escravismo.

As experiências dos africanos escravizados e seus descendentes remontam as narrativas locais e nas formas com as quais criam densidade e fomentam a constituição de identidades culturais, sejam elas nacionais ou de grupos minoritários dentro da nação. A localidade, experimentada como um elemento de uma historicidade específica delimita a narrativa da dor e do sofrimento forçando uma quebra do essencialismo da raça e o fatalismo da experiência escrava universal. É nesse contexto que a narrativa do *Hip Hop* goianiense emerge como objeto de estudo dessa tese.

Ao elaborar suas narrativas da experiência meus interlocutores enfatizam a dimensão do pertencimento a um grupo que se constitui enquanto sujeito histórico no enfrentamento de uma situação de desvantagem social. Assim, eles se inserem em uma tradição de rebeldia que se faz presente na história da formação do continente americano e do mundo capitalista ocidental moderno por meio da identidade cultural. A raça, a classe e a região se interseccionam produzindo um contexto de desvantagem social que se torna o ambiente em que as experiências sociais são narradas.

O esforço desenvolvido aqui foi o de apresentar uma interpretação da forma pela qual a experiência local do *Hip Hop* desloca os essencialismos que preconizam a constituição de uma identidade política negra internacional. A história do *Hip Hop* nos Estados Unidos da América e no Brasil remetem à história da população negra e à cultura africana em contexto diaspóricos. No entanto, essas mesmas histórias enfatizam que o *Hip Hop* se nutre das experiências e dos processos locais. Assim, ele nunca reproduz integralmente a história e a experiência estadunidense ou de qualquer outro ponto do “Atlântico negro”, seja no Brasil de uma forma geral, ou em Goiás de uma forma específica.

A identidade cultural nesse contexto é resultado do processo de reelaboração dos significados vinculados à experiência de dor e sofrimento, visto que em muitos casos, negros e negras são lidos socialmente sob os signos negativos associados à derrota histórica dos africanos ante os exércitos coloniais e sua escravização. Assim, identidade cultural no contexto do *Hip Hop* goiano busca localizar a experiência local dentro do contexto translocal da geografia imaginativa do continente americano e do mundo atlântico.

Ao se destacar a experiência específica de negros e negras no interior da nação, o *Hip Hop* questiona a narrativa nacional ao enfatizar o papel que a colonização e o escravismo tiveram na produção de uma sociedade marcada por desigualdades e hierarquias sociais mantidas pelo emprego sistemático da violência. Assim a identidade cultural evoca um pertencimento que questiona a ideologia nacional assim como a representação do Brasil como um país harmonioso, bem humorado e não-violento.

A cultura se politiza, no contexto do *Hip Hop*, a partir da resistência de segmentos dos grupos subalternizados à tentativa de se transformar a especificidade dessa experiência negra em uma mercadoria cultural. Assim, a identidade cultural se constitui tendo por base uma ressignificação dos signos negativos associados ao “ser negro”. As noções de resistência e de batalha assumem importância na emergência de uma narrativa insurgente e contra hegemônica no interior da nação.

A chave para se compreender a ligação entre a originalidade do *Hip Hop* goianiense e a história nacional e transnacional do movimento, encontra-se na constituição de uma experiência imaginada que se configura em uma narrativa da memória da dor e do sofrimento como espaço-tempo de sua existência. Como acontece

no caso das narrativas nacionais, aqui os indivíduos acreditam viver nesse espaço-tempo e fazem da narrativa dessa experiência imaginada a base para a constituição de identidades culturais.

Essa narrativa da experiência imaginada realiza dois movimentos distintos. Por um lado cria-se a ilusão da homogeneização da identidade política negra internacional. Digo ilusão porque, tal qual a narrativa nacional, essa homogeneização não é possível de se efetivar na prática, os indivíduos apenas acreditam-se como parte dela, que possam habitá-la literalmente. Por outro lado, essa narrativa também amplia as noções de pertencimento em contexto brasileiro, fazendo com que processos sociais e históricos de exclusão econômica, trajetórias pessoais e afinidades estéticas ou com o código de africanidade, inserissem indivíduos e coletividades não-negras no contexto dessa experiência imaginada. Assim, o colonialismo e o escravismo convertem-se em estruturas de poder persistentes que permeiam as interações sociais na atualidade.

Como indicado anteriormente, os processos de interação são definidos por desigualdades de poder entre os indivíduos e destes em relação às instituições. O encontro etnográfico aqui, se expressa pela interpelação constante dirigida ao antropólogo de “*como o hip hop entrou na minha vida?*”. Essa questão colocou em evidência dois problemas centrais que permearam a pesquisa e a redação da tese.

Em primeiro lugar, a forma como o antropólogo torna-se objeto de análise, e em certa medida de estudo, dos seus “nativos”. A proximidade em termos de características raciais, de classe social e idade não se converteram em uma atenuante da “desconfiança” com a presença de um “estranho”. Tal processo foi essencial para a compreensão de que apesar da raça, enquanto categoria social interna ao *Hip Hop*, ocupar uma posição importante nos processo sociais, ela é constantemente deslocada de sua posição dificultando a sua apreensão teórica e política como central para a constituição de identidades culturais.

Em segundo lugar, a interpelação dos meus interlocutores enfatiza a dimensão que a história possui na constituição das narrativas de pertencimento ao *Hip Hop*. Nesse sentido, afirma-se que a fala dos indivíduos sempre é uma fala historicizada. A história é uma das principais formas que a narrativa da experiência imaginada assume na realidade pesquisada. O indivíduo possui uma história particular que se desenvolve no interior da história do *Hip Hop* e da nação.

A nação é uma categoria de análise fundamental na tese. Ela é compreendida como uma narrativa que produz identidades culturais na modernidade brasileira. A centralidade que a nação assume aqui se refere ao fato desta ser uma categoria que é importante tanto para a incorporação da ideia de raça na experiência brasileira, quanto de ligação do *Hip Hop* com a experiência local dos indivíduos. A nação é central nos processos de subalternização aos quais o *Hip Hop* se refere ao se pronunciar como um movimento de resistência e de emancipação. A narrativa da experiência imaginada que constitui as identidades culturais do *Hip Hop*, enfatiza a fragmentação da nação e questiona a ideologia nacional na sua capacidade de gerar coerência para o mundo social.

Ao representar a nação, assim como a sociedade goianiense, sob a égide da violência a identidade cultural dos grupos minoritários quebra o silenciamento produzido pela narrativa do pertencimento e da integração permanente da nacionalidade. Remete-se aqui ao fato do Estado nacional ser um irradiador de identidades e significados, que possuem uma dimensão política irrefutável que é fundamental tanto para os processos de afirmação da nação e sua narrativa englobante quanto para os grupos minoritários que reivindicam o direito a diferença no interior da nação.

A representação que o *Hip Hop* faz da nação e da sociedade goiana faz surgir um mundo onde a narrativa nacional não coincide com a realidade vivida. A visão essencialista da raça é um dos elementos que confere força e densidade a essa narrativa nacional no caso brasileiro. Assim, ao identificar isso e enfatizar que a experiência de negros e negras no interior da nação não é homogênea e unificada, o *Hip Hop* sabota a auto representação da nação como uma nação bem humorada, alegre e cordial.

A estética é a forma pela qual o indivíduo experimenta a si próprio de uma forma diferente. Assim a arte, antes de ser apenas um instrumento utilitário para a divulgação de uma ideologia contra hegemônica, configura-se como a base sobre a qual as identidades culturais do *Hip Hop* se apresentam ante a narrativa nacional. O *Hip Hop* pode assim ser compreendido como um campo artístico-intelectual e político uma vez que produz, por meio de sua intelectualidade, reflexões sobre a realidade e a forma de modificá-la. Ele também fornece por meio da estética uma nova percepção sensorial ao

indivíduo sobre a raça, a nação e a forma como ambos se articulam na narrativa da experiência.

O ápice dessa batalha discursiva sobre a autoridade e a experiência das minorias nacionais no Brasil está no dilema que se estabelece na reação dos grupos da sociedade civil com o Estado. Aqui, percebem-se dois movimentos distintos. Em primeiro lugar, a formulação e implementação de políticas públicas surge no horizonte das organizações da sociedade civil como a sinalização de que o Estado reconhece direitos específicos e a necessidade de investimento material para a reversão de um quadro de desigualdades. Por outro lado, esse reconhecimento muda os termos da interação em favor dos interesses do Estado reconfigurando a política de identidade na sociedade e, por conseguinte, do *Hip Hop*. O Estado provoca uma diferenciação entre os temas que ele escolhe financiar e aqueles que apenas quer consultar a sociedade, ao mesmo tempo que instaura uma disputa interna entre as organizações da sociedade civil por acesso ao financiamento público e aos espaços de diálogo para a proposição de políticas públicas.

A identidade cultural, no caso do *Hip Hop*, é uma chave para compreender processos de disputa política no interior da nação e a legitimidade atribuída à formulação de narrativas sobre a experiência dos grupos subalternizados. As lutas por reconhecimento existem para além da possibilidade de acessar o Estado como um financiador de ações das organizações. Elas são, em muitos casos, uma dimensão de processos políticos mais amplos que objetivam o exercício do controle sobre a realidade social e sua reelaboração tendo por princípio norteador a superação da desigualdade social.

Referências bibliográficas

AMORIM, Lara. 1997. *Cenas de uma Revolta Urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília*. Brasília. Dissertação de mestrado, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

ANDERSON, Benedict. 1989. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo. Ática.

BALAKRISHNAN, Gopal. 2000. **A Imaginação Nacional**. In. Balakrishnan, G (org.) *Um Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro. Contraponto.

BALIBAR, Etienne. 1991. **The Nation Form: history and ideology**. In. BALIBAR, E e WALLERSTEIN, I. (org) *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*. Londres, Verso.

BATESON, Gregory. 1990. *Naven: estudos de los problemas sugeridos por uma vision compuesta de la cultura de uma tribu de Nueva Guinea obtenida desde tres puntos de vista*. Madri. Ediciones Júcar.

BENEDICT, Ruth. 2000. *Padrões de Cultura*. Lisboa, Livros do Brasil.

BHABHA, Homi K. 2007. **Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna**. In _____. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.

BOURDIEU, Pierre. 1995. *The Logic of Practice*. Book 1: critique of theoretical reason. Stanford University Press.

_____. 2001. **O capital social: notas provisórias**. In. NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.) *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes. 3ª edição.

_____. 2011. *Economia das trocas simbólica*. São Paulo. Perspectiva 7ª Edição.

CARDOSO, Fernando H. 1993. **Livros que Inventaram o Brasil**. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 37, p. 21-32.

CARVALHO, José Jorge. 2000. *Um panorama da Música afro-brasileira: parte 1: Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*. Brasília, Dep. de Antropologia UnB,. (Série Antropologia nº 275).

CHATTERJEE, Partha. 2004. **A Nação em Tempo Heterogêneo**. In _____. *Colonialismo, Modernidade e Política*. Salvador. Ed UFBA.

CLIFFORD, James. 1998. **Sobre a Autoridade Etnográfica**. In GONÇALVES, J. R. (org.) *A Experiência Etnográfica e Literatura no Século XX*. Rio de Janeiro, Ed UFRJ.

COSTA PINTO, L. A. 1999. *O negro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ. 2ª Edição.

COSTA, Sergio. 2006. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.

DAS, Veena. 1996. *Critical events: an anthropological perspective on contemporary India*. Delhi: Oxford University Press.

DEGLER, Carl. 1976. *Nem preto, nem branco*. Rio de Janeiro, Ed. Labor do Brasil.

FANON, Frantz. 1979. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

FRADIQUE, Teresa. 2003 *Fixar o Movimento: representações da Música Rap em Portugal*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

FREYRE, Gilberto. 2010. **Aspectos da Influência da mestiçagem sobre as relações sociais e de cultura entre portugueses e lusodescendentes**. In _____. *O Mundo que o Português criou*. São Paulo. É Realizações Editora.

_____. 1983. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro. José Olímpio Editora. 22.^a Edição.

FRITH, Simon. 2008. **Music and Identity**. HALL, S & Du GAY, P. (org) *Questions of Cultural Identity*. London / California / New Delhi / Singapore. SAGE Publications.

GARCIA, Allysson Fernandes. 2007. *Lutas por Reconhecimento e Ampliação da Esfera Pública Negra: cultura hip-hop em Goiânia – 1983-2006*. Dissertação de Mestrado em História. Departamento de História, Universidade Federal de Goiás.

GEERTZ, Clifford. 2008. **Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro. TLC.

GELLNER, Ernest. 1983. *Nations and Nationalism*. Londres, Blackwell.

GILROY, Paul. 1995. **Roots and Routes: black identity as an Outernational Project**. In GRIFFITH, Ezca, BLUE, Howard & HARRIS, Herbest (ed.). *Racial and Ethnic Identity: psychological development and creative expression*. London / New York. Routledg.

_____. 2001. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo / Rio de Janeiro. Ed. 34 / Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

HALL, Stuart. 2005. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro. PP&A Editora.

HANCHARD, Michael G. 2001. *Orfeu e o Poder: movimento negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro. Ed. UERJ.

HASENBALG, C. e SILVA, N. do Valle e LIMA, Marcia. 1999. *Cor e estratificação social*. Rio de Janeiro, Contracapa.

HASENBALG, C. e SILVA, N. do Valle. 1988 . *Estrutura social, mobilidade e raça*. Rio de Janeiro, Vértice / IUPERJ.

- HERSCHMANN, Micael. 2000. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ.
- HOLANDA, Sérgio B. de. 1982. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro. J. Olimpio Editora. 15ª Edição.
- _____. 2010. *Visões do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras.
- KEIL, Charles. 1969. *Urban blues*. Chicago: Univ. Chicago Press.
- LATOUR, Bruno. 2000. *Jamais Fomos Modernos: ensaio sobre antropologia simétrica*. Rio de Janeiro. Ed. 34.
- LIGHT, Alan. 1992. **Rap and Soul: from the eighties onward**. In. Miller, Jim. (org) *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*. New York, Random House.
- MAGNANI, José Guilherme C. 2000. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In. MAGNANI, J. G. C & TORRES, L. de L. (org.) *Na Metropole: textos de antropologia urbana*. São Paulo, EdUSP / Fapesp.
- MALIK, Kenan. 1996. *The Meaning of Race: race, history and cultural in western society*. Nova York. New York University Press.
- MALINOWISK, Bronislaw. 1978. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo. Abril Cultural.
- MANNHEIM, Karl. 1982. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro. Zahar. 4ª edição.
- MEAD, Margaret. 1979. *Sexo e Temperamento*. São Paulo. Perspectiva, 2ª Edição.
- MIGNOLO, Walter. 1996. *Herancias Coloniales y teorías postconoliales*. (mimeo)
- MUNANGA, Kabengele. 1999. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis, Vozes.
- NOGUEIRA, Oracy. 1985. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem** (sugestão de referência para a interpretação de material sobre relações raciais no Brasil) In_____. *Tanto preto quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo, T. A. Queirós.
- OLIVEN, Ruben G. 2000. **Nação e Região na Identidade Brasileira**. In Zarur, G. de C L. (org) *Região e Nação na América Latina*. Brasília / São Paulo. Ed. da UnB / Imprensa Oficial do Estado.
- PALMIÉ, Stephan. 1995. **A Taste for Human Commodities: experiencing the Atlantic System**. In S. Palmie (org). *Slave Cultures and the Culture of Slavery*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- PIERSON, Donald. 1971. *Branços e pretos na Bahia*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional. 2ª edição.

POLLAK, Michael. 1989. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. In *Estudos Históricos*, vol. 3, Rio de Janeiro.

_____. 1992. **Memória e Identidade Social**. In *Estudos Históricos*, vol. 10, Rio de Janeiro.

QUIJANO, Aníbal. 2005. **Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina** In. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciencias sociais. Perspectivas latino-americanas*. Lander, Edgardo (org)

_____. 2000. **¡Que Tal Raza!** In. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*. Vol. 6 n° 1 (jan-abr).

RIBEIRO, Darcy. 1997. *Mestiço é que é bom*. Rio de Janeiro. Revan.

_____. 2006. *O Povo Brasileiro*. São Paulo. Cia das Letras.

RODRIGUES, Nina. 1977. *Os africanos no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional. 5ª edição.

ROSA, Waldemir. 2006. *Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

SAHLINS, Marshall. 1979. **O Marxismo e os dois Estruturalismo**. In _____. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro, Zahar.

SAID, Edward W. 1999. *Cultura e imperialismo*. São Paulo, Companhia das Letras.

_____. 2001. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras.

SALLES, Ecio. 2007. *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro. Aeroplano. Col. Tramas Urbanas.

SEGATO, Rita L. 2005. *Raça é Signo*. Brasília, Dep. de Antropologia UnB. (Série Antropologia n° 372).

SEYFERTH, Giralda. 1996. **Construindo a nação**: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização. In: MAIO, M. C. e Santos, R. V. (orgs.). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ed. Fiocruz/CCBB.

_____. 1985. **A antropologia e a teoria do branqueamento da raça no Brasil**. In: *Revista do Museu Paulista*, N.S., XXX.

SHAW, Rosalind. 2002. *Memories of the Slave Trade: Ritual and the Historical Imagination in Sierra Leone*. Chicago: University of Chicago Press

SILVA, N. do Valle. & HASENBALG, C. 1992. *Relações Raciais no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed. / IUPERJ

SIMMEL, Georg. 2005. **As grandes cidades e a vida do espírito**. *Mana: estudos de antropologia social*, vol. 11, n. 2, outubro, p. 577-592.

SOVIK, Liv. 2004. **Aqui ninguém é branco**: hegemonia branca e media no Brasil. In. WARE, Vron. *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro, Garamond.

SPIVAK, Gayatri C. 2010. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte, Ed UFMG.

TINHORÃO, José R. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Ed. 34.

TOMICCH, Dale. 2004. **O Atlântico como Espaço Histórico**. In *História Atlântica. Estudos AfroAsiáticos*, 26(2): 221-240.

TROUILLOT, Michel-Rolph. 2002. **North Atlantic Universals**: analytical fictions, 1492-1945. *South Atlantic Quarterly* 101(4):939-858.

VELHO, Gilberto. 2003. *Projeto e Metamorfose*: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro. Zahar. 3ª Edição.

_____. 2008. *Individualismo e cultura*: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro. Zahar. 8ª Edição.

VIANNA, Hermano. 2000. **O Funk como Símbolo da Violência Carioca**. In. VELHO, G. & ALVITO, M. (orgs) *Cidadania e Violência*. Rio de Janeiro. Ed. da UFRJ / ED. FGV. 2ª Edição.

_____. 2002. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro. Zahar / Ed. UFRJ. 4ª Edição

_____. 1997. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro. Zahar. 2ª Edição

WEBER, Max. 2009 **Comunidade Políticas**. In _____. *Economia e Sociedade (2º Volume)*. Brasília. Ed. da UnB.

_____. 2010. Tipologia da Renúncia Religiosa ao Mundo. In _____. *Sociologia das Religiões*. São Paulo. Ícone Editora.

WHYTE, Willian F. 2005. *Sociedade de Esquina*. Rio de Janeiro. Zahar.

ZARUR, George de C. L. 2000. **O Ethos da Elite**: ensaio sobre a unidade nacional. In _____. (org) *Região e Nação na América Latina*. Brasília / São Paulo. Ed. da UnB / Imprensa Oficial do Estado.

Anexos

Anexo - I

The Message³⁵

(Grandmaster Flash)

Broken glass everywhere

People pissing on the stairs, you know they just don't care

I can't take the smell, I can't take the noise

Got no money to move out, I guess I got no choice

Rats in the front room, roaches in the back

Junkie's in the alley with a baseball bat

I tried to get away, but I couldn't get far

Cause the man with the tow-truck repossessed my car

Don't push me, cause I'm close to the edge

I'm trying not to loose my head

It's like a jungle sometimes, it makes me wonder

How I keep from going under

Standing on the front stoop, hangin' out the window

Watching all the cars go by, roaring as the breezes blow

Crazy lady, livin' in a bag

Eating out of garbage piles, used to be a fag-hag

Search and test a tango, skips the life and then go

³⁵ Fonte <http://letras.mus.br/grandmaster-flash/16946/> <Acesso em 29 de dezembro de 2013>.

To search a prince to see the last of senses
Down at the peepshow, watching all the creeps
So she can tell the stories to the girls back home
She went to the city and got so so so ditty
She had to get a pimp, she couldn't make it on her own

It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from goin' under

My brother's doing fast on my mother's T.V.
Says she watches to much, is just not healthy
All my children in the daytime, Dallas at night
Can't even see the game or the Sugar Ray fight
Bill collectors they ring my phone
And scare my wife when I'm not home
Got a bum education, double-digit inflation
Can't take the train to the job, there's a strike at the station
Me on King Kong standin' on my back
Can't stop to turn around, broke my sacroiliac
Midrange, migrained, cancered membrane
Sometimes I think I'm going insane, I swear I might hijack a plane!

My son said daddy I don't wanna go to school
Cause the teacher's a jerk, he must think I'm a fool
And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper
If I just got a job, learned to be a street sweeper

I dance to the beat, shuffle my feet
Wear a shirt and tie and run with the creeps
Cause it's all about money, ain't a damn thing funny
You got to have a con in this land of milk and honey
They push that girl in front of a train
Took her to a doctor, sowed the arm on again
Stabbed that man, right in his heart
Gave him a transplant before a brand new start
I can't walk through the park, cause it's crazy after the dark
Keep my hand on the gun, cause they got me on the run
I feel like an outlaw, broke my last fast jaw
Hear them say you want some more, livin' on a seasaw

A child was born, wih no state of mind
Blind to the ways of mankind
Got a smile on you with these burning tooth
Cause only god knows what you go through
You grow in the ghetto, living second rate
And your eyes will sing a song of deep hate
The places you play and where you stay
Looks like one great big alley way
You'll admire all the numberbook takers
Dogpitchers, pushers and the big money makers
Driving big cars, spending twenties and tens
And you wanna grow up to be just like them

Smuygglers, scrambles, burglars, gamblers
Pickpockets, peddlers and even pan-handlers
You say I'm cool, I'm no fool
But then you wind up dropping out of highschool
Now you're unemployed, all null 'n' void
Walking around like you're pretty boy Floyd
Turned stickup kid, look what you done did
Got send up for a eight year bid
Now your man is took and you're a Maytag
Spend the next two years as an undercover fag
Being used and abused, and served like hell
Till one day you was find hung dead in a cell
It was plain to see that your life was lost
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad sad song
Of how you lived so fast and died so young

Anexo - II

Fuck The Police³⁶

(N.W.A)

Right about now, NWA court is in full effect

Judge Dre presidin'

In the case of NWA versus the police department

The prosecution attorneys are M.C. Ren, Ice Cube, and Eazy

Mothafuckin' E

Order, order order

Ice Cube, take the mothafuckin' stand

Do you swear to tell the truth, the whole truth and nothin' but
the truth, so help yo' black ass?

"You're goddamned right!"

why don't you tell everybody what the fuck you gotta say...

Fuck the police commin' straight from the underground

A young nigger got it bad 'cause I'm brown

And not the other color

Some police think

They have the authority to kill a minority

Fuck that shit 'cause I ain't the one

³⁶ Fonte: <http://letras.mus.br/nwa/28890/> <Acesso em 29 de dezembro de 2013>.

For a punk motherfucker with a badge and a gun
To be beaten on and thrown in jail
We can go toe to toe in the middle of a cell
Fuckin' with me 'cause I'm a teenager
With a little bit of gold and a pager
Searchin' my car, lookin' for the product
Thinkin' every nigger is sellin' narcotics
You'd rather see me in the pen
Than me and Lorenzo rollin' in a Benz-o
Beat up police, out of shape
And when I'm finished, Bring the yellow tape
To tape off the scene of the slaughter
Still gettin' Swoll' off bread and water
I don't know if they fags or what
Search a nigger down and grabbin' his nuts
And on the other hand
Without a gun, they can't get none
But don't let it be a black and white one
'Cause they'll slam ya down to the street top
Black police showin' out for the white cop
Ice Cube will Swarm
On any motherfucker in a blue uniform
Just 'cause I'm from the CPT
Punk police are afraid of me, huh
A young nigger on the warpath
And when I finish, it's gonna be a bloodbath

Of cops dyin' in L.A.

Yo, Dre, I got something to say ...

Fuck the police!

Fuck the police!

Fuck the police!

Fuck the police!

Pull your goddamn ass over right now

Aw, shit, and what the fuck you pullin' me over for?

'Cause I feel like it, just sit your assw on the curb and shutthe
fuck up!

Man, fuck this shit

All right smartass, I'm takin' your black ass to jail

M.C. Ren, will you please give your testimony to the jury about
this fucked up incident?

Fuck the police and Ren said it with authority

Because the niggers on the street is a majority

A gang - that's wit whoever i'm steppin'

And a motherfuckin' weapon is kept in

A stand-by for the so called law

Wishin' Ren was a nigger that they never saw

Lights all flashin' behind me

But they're scared of a nigger so they mace to blind me

But that shit don't work, I just laugh
Because it gives 'em a hint not to step in my path
To police, I'm sayin', "Fuck you punk!"
Readin' my rights and shit - it's all junk
Pullin' out a silly club so you stand
With a fake-assed badge and a gun in your hand
But take off the gun so you can see what's up
And we'll go at it, punk, and I'm a' fuck you up
Make you think I'm a' kick your ass
But drop your gat and Ren's gonna blast
I'm sneaky as fuck when it comes to crime
But I'm a' smoke 'em now and not next time
Smoke any motherfucker that sweats me
Or any asshole that threatens me
I'm a sniper with a hell of a scope
Takin' out a cop or two that can't cope with me
The motherfuckin' villain that's mad
With potential to get bad as fuck
So I'm a' turning around
Put in my clip, yo
And this is the sound
Yeah, Somethin' like that
But it all depends on the side of the gat
Takin' out a police would make my day
But a nigger like Ren don't give a fuck to say...

Fuck the police!

Fuck the police!

Fuck the police!

Fuck the police!

Yo, Man, whatcha need?

Police, open now (oh shit), we have a warrent for Eazy E'sarrest

Oh shit

Get down and put your hands up where I can see 'em!

Man, what did I do?

Just shut the fuck up and get yo' motherfuckin' ass on the floor

But I did'nt do shit

Man, just shut the fuck up

Eazy E, why don't you step up to the stand and tell the jury how
you feel about this bullshit?

I'm tired of the motherfuckin' jackin'

sweatin' my gang while I'm chillin' ub the shack an'

Shinin' the light in my face and for what?

Maybe it's because I kick so much butt

I kick ass, or maybe it's 'cause I blast

Oh a stupid-assed nigger when I'm playing with the trigger

Of an Uzi or an AK

'Cause the police always got somethin' stupid to say

They put up my picture with silence

'Cause my identity by itself causes violence
The E with the criminal behavior
Yeah, I'm a gangster, but still I got flavor
Without a gun and a badge, what do you got?
A sucker in uniform waitin' to get shot
By me or another nigger
And with a gat, it don't matter if he's smaller or bigger
(Size don't mean shit, he's from the old school, fool)
And as you asll know, E's here to rule
Whenever I'm rollin', keep lookin' in the mirror
And ears on cue, yo, so I can hear a
Dumb motherfucker with a gun
and I'm rollin' off the eight, he'll be the one
That I take out and then get away
While I'm driving off laughin', this is what I'll say ...

Fuck the police!

Fuck the police!

Fuck the police!

Fuck the police!

The jury has found you guilty of being a red-neck, white-bread,

Chicken-shit motherfucker

"That's a lie! that's a goddamn lie!"

Get him out of here!

"I want justice!"

Get him the fuck out of my face

"I want justice!"

Out right now!

"Fuck you, you black motherfucker!"

Fuck the police!

Fuck the police!

Fuck the police!

Anexo - III

Express Yourself³⁷

(N.W.A)

I'm expressin' with my full capabilities,
And now I'm livin' in correctional facilities,
Cause some don't agree with how I do this.
I get straight, meditate like a Buddhist
I'm droppin' flava, my behaviour is hereditary,
But my technique is very necessary.
Blame it on Ice Cube... Because he says it gets funky
When you got a subject and a predacit.
Add it on a dope beat
And that'll make you think.
Some suckaz just tickle me pink
To my stomache. 'Cause they don't flow like this one.
You know what? I won't hesitate to dis one
Or two before I'm through.
So don't try to sing this!
Some drop science
While I'm droppin' English.
Even if Yella
Makes it a-capella
I still express, yo, I don't smoke weed or a sess.
Cause its known to give a brother brain damage.
And brain damage on the mic don't manage
Nuthin'

³⁷ Fonte: <http://letras.mus.br/n-a/1202515/> <Acesso em 29 de dezembro de 2013>.

But makin' a sucker and you equal.

Don't be another sequel...

Express Yourself...

Express Yourself...

Come on and do it...

Express Yourself...

Express Yourself...

Come on and do it...

Ice Cube, its not for the pop chart

So where should a brother start expressin yourself

My boy'll show u how

Yo Dre

What Up?

Drop English Right about

Now, gettin' back to the PG.

That's program, and it's easy.

Dre is back. Newjacks, I mean hollow,

Expressin' ain't their subject

Because they like to follow

The words, the style, the trend,

The records I spin.

Again and again and again

Yo, you on the other end.

Whatch a brother playin' dope rhymes with no help.

There's no fessin' and guessin'

While I'm expressin myself.

It's crazy to see people be

What society wants them to be. But not me!

Ruthless...

Is the way to go

They know.

Others say rhymes that fail

To be original.
Or they kill where the hiphop starts,
Forget about the ghetto
And rap for the pop charts.
Some musicians curse at home
But scared to use profanity
When up on the microphone.
Yeah, they want reality.
But you won't hear none.
They rather exaggerate, a little fiction.
Some say no to drugs and take a stand,
But after the show they go lookin' for the dopeman.
Or they ban my group from the radio.
Hear NWA and say "Hell no!".
But you know it ain't all about wealth.
As long as you make a note to...

Express Yourself...
Express Yourself...
Come on and do it...

Express Yourself...
Express Yourself...
Come on and do it...

A lyricist
Yo Dre is the name for that makes sumthin dope on a record
thats wot he came for
Kickin reality understand himself but its important that u keep it in mind to...
Express Yourself...
From the heart.
Cause if you wanna start to move up the chart
Then expression is a big part of it.
You ain't efficient when you flow
You ain't swift, movin' like a tortoise.

Full of rigor mortis.
There's a little bit more to show
I got rhymes in my mind, and better like an embryo.
Or a lesson - all of 'em expression
And if you start fessin' -
I got a Smith and Wessun
For you.
I might ignore your record
Because it has no bottom.
I get loose in the summer. When in spring and autumn
It's Dre on the mic, gettin' physical.
Doin' the job
NWA is the lynch mob!
Yes, I'm a cob?
But you know you need this.
And the knowledge is growin'
Just like a foetus, or a tumor.
But here's the rumor:
Dre is in the neighborhood
And he's up to no good.
When I start expressin' myself,
Yella, slam it!
Cause If I stay funky like this I'm doin' damage.
Or I'mma be too hyped,
And need a straight jacket.
I got knowledge and other suckaers lack it.
So, when you see Dre, a DJ on the mic,
Ask what it's like.
It's like we gettin' hype tonight.
Cause if I strike
It ain't for your good health.
But I won't strike if you just...

Express Yourself...

Express Yourself...

Come on and do it...

Express Yourself...

Express Yourself...

Come on and do it...

Express Yourself...

Come on and do it...

Come on and do it...

Come on and do it...

Come on and do it...

Anexo - VI

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, portador do RG nº. _____ atualmente com _____ anos, após explicação dos termos da pesquisa por meio da CARTA DE INFORMAÇÃO AO PESQUISADO (Anexo I), firmo meu CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO em concordância em participar da pesquisa proposta.

Consinto também a autorização da citação das informações fornecidas para finalidades exclusivamente científicas e não-comerciais, desde que não divulgando minha identidade.

Fui informado, e estou ciente de que todo trabalho realizado torna-se informação confidencial guardada por força do sigilo profissional. Posso, a qualquer momento, solicitar a minha exclusão da pesquisa diretamente ao pesquisador, telefone (62) 9268-6650 ou pelo e-mail waldemir.rosa@gmail.com, sem justificativa prévia ou outra formalidade.

Lembramos também que esta pesquisa não estabelece nenhum vínculo empregatício e que não cabem, por parte dos sujeitos ou de seus responsáveis, quaisquer pedidos de honorários, salários e bonificações de qualquer natureza.

Por estarem entendidos, assinam o presente termo.

Goiânia-Go, _____ de _____ de 2011.

Assinatura do Entrevistado: _____

Waldemir Rosa

(RG 3.485.245 SSP-Go)

Antropólogo/Pesquisador

Anexo - V

CARTA DE INFORMAÇÃO AO PESQUISADO

A presente pesquisa é um dos requisitos para a obtenção do título do doutor em antropologia social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. O pesquisador Waldemir Rosa, portador da RG nº 3.485.245 – SSP-Go, está matriculado no programa acima indicado sob o nº 109114085.

O presente projeto de pesquisa tem como objetivo realizar um estudo sobre o Hip Hop Goiano e as formas de interação que este estabelece com a sociedade goianiense e a sociedade brasileira. O princípio fundamental que orienta esta pesquisa é que o Hip Hop, em suas diversas manifestações e elementos, se constitui como um espaço de crítica social, enquanto reflexão e prática. Neste sentido, buscase com esta pesquisa entender as diferentes dimensões do Hip Hop Goiano como: a) sua história e desenvolvimento; b) o Hip Hop como um espaço de lazer e cultura; c) o Hip Hop e crítica social; d) o Hip Hop como gerador e aglutinador de identidades sociais; e) o Hip Hop enquanto movimento social e político; f) o Hip Hop enquanto movimento artístico-intelectual.

O período inicial de realização da presente pesquisa é de 10 meses divididos em dois períodos: de 1º Dezembro de 2010 a 31 de Maio de 2011, e de 1º Agosto de 2011 a 1º de dezembro de 2011.

Sem mais pelo momento, encontro-me a disposição para mais esclarecimentos sobre a pesquisa.

Waldemir Rosa

(RG 3.485.245 SSP-Go)

Antropólogo/Pesquisador