



Fazendo Arte no Viaduto: Considerações sobre o *Hip Hop* Carioca¹

Douglas Martins Pinheiro²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

O artigo propõe uma descrição e análise das atividades artísticas e esportivas associadas aos eventos *Prêmio Hutuz* e *Liga Brasileira de Basquete de Rua*, organizados pela *Central Única das Favelas* no Viaduto Negrão de Lima em Madureira. Esses acontecimentos constituem-se enquanto estratégias político-artísticas de ocupação de espaços na cidade e desenvolvem formas contra-hegemônicas de criação e identidade artística.

Palavras-chave

Central Única das Favelas; Etnografia urbana; Ocupação urbana; Produção artística contra-hegemônica; Estigmatização territorial.

1. Entrando no problema.

Podemos identificar como característica genérica dos eventos de *hip hop* a multiplicidade de atividades artístico-esportivas associadas e relacionadas, fundamentalmente, a uma centralidade da música de *rap*. Em síntese, nesses acontecimentos, observamos a realização de diversas atividades – *break*, *grafitti*, *basquete de rua*, etc. – autônomas e com sua própria dinâmica interligadas entre si pela música. Essas expressões artístico-esportivas, em termos de origem, não estiveram sempre associadas ao *rap* (Herschmann, 2005, p.22), foi este que desenvolveu características gregárias capazes de incorporar elementos esportivos e artísticos, para além da dança. Genericamente o *hip hop* pode ser considerado um movimento gregário, composto de elementos artístico-esportivos onde a música possui centralidade, tanto no que diz respeito à sua discursividade, quanto a suas propriedades harmônicas e rítmicas, isto é, um produto de experiências coletivas que só tem significado por que expressam relações sociais para além de um padrão estético puro.

¹ Trabalho apresentado aos Grupos de Trabalho, na Divisão Temática de Comunicação, Espaço e Cidadania do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Douglas Martins Pinheiro (cdouglasmartins@gmail.com) é mestrando do programa de Comunicação e Cultura da UFRJ e pesquisador associado ao Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM).



Aqui trabalhamos essa multiplicidade de práticas em movimento, o *hip hop*, a partir da vivência em estudo etnográfico das atividades, *Prêmio Hutuz* e *LIBBRA*, organizadas pela *CUFA* no ano de 2008. Boa parte das atividades acontece em um território específico, o Viaduto Negrão de Lima em Madureira. Exatamente a ocupação artística do *Viaduto* que nos levou a levantar questões a cerca deste movimento.

Nossa intenção em pesquisar, participar e viver essas atividades foi realizar um estudo etnográfico capaz de narrar os tais acontecimentos para melhor perceber as várias formas de expressão artística que ali se apresentavam. Nossa pretensão era de compreender aquilo que se colocava por trás de uma perspectiva estética ou disciplinar pura, aquilo que traria inteligibilidade cultural dessas artes e lazer. Focamos então nossos esforços na descrição e análise das maneiras pelas quais os frequentadores³ constroem estratégias de ocupação dos lugares públicos, constituindo espaços alternativos de socialização e lazer a partir da arte, principalmente da música, e do esporte. Aqui se colocou a imperiosa questão do Viaduto Negrão de Lima, que antes de receber esses eventos foi palco, e ainda o é, de bailes de *charme* e anteriormente de todo movimento da assim chamada *black music*⁴.

Gostaríamos de colocar uma questão de método que nos acompanhou na pesquisa: descrever não significa necessariamente compreender, entendido aqui por levantar as questões a partir de problemas teóricos e conceitos que possam explicar e, ao mesmo tempo, representar aquele evento. A descrição etnográfica, no caso desta pesquisa, significou um ponto de envolvimento e prática capaz de produzir reflexões próximas da maneira como os participantes, artistas ou organizadores desses eventos o percebem. Afinal esse problema, eminentemente político, vem se colocando para os etnógrafos há algum tempo: a que e a quem serve a construção do outro?

³ Entendido de forma ampliada por todo o grupo que ali estabelecia algum vínculo, como organizadores, espectadores, dançarinos, etc.

⁴ Neste caso o que pode ser atestado de pronto é que os ritmos citados têm uma origem nacional comum, os Estados Unidos da América. Alguns autores como **Muniz Sodré** (1998) realizam uma associação genealógica entre os ritmos atuais e suas origens africanas, que nos referimos em nosso trabalho. No entanto, nosso objetivo é demonstrar que independente de suas raízes, ou da discussão sobre a “pureza” ou predominância deste ou daquela forma musical, estes ritmos são identificados como *negros* por apresentarem práticas sociais e discursos que assim o identificam. São produzidos por atores que o apresentam desta maneira, trazendo consigo comportamentos e práticas diversas, como *tática* de identificação positiva e, muitas vezes, de disputa social. São identificados da mesma maneira, de forma particularmente pejorativa, pelas instituições e por grupos que se enxergam como brancos ou “não-negros”, descendentes de portugueses ou ingleses, etc.



Se o texto etnográfico é uma brutal redução das experiências de campo, seja por que é uma representação da realidade descrita ou por que a natureza múltipla da realidade social não é possível de ser representada pela etnografia (SILVA, 2000, p.297-298), a omissão das escolhas e parcialidades representaria uma mutilação da descrição. As abordagens de Silva (2000, p.299) auxiliam a problematizar o tema:

 Ou seja, especular sobre os conhecimentos de qualquer comunidade, sem questionar o próprio modo como se apreende esse conhecimento, é realizar apenas uma parte dos objetivos da etnografia.

Tendo como base essas premissas metodológicas construímos nossas hipóteses, sempre em transito, negociando com o *corpus* teórico da pesquisa e com os colaboradores no campo. A nós a etnografia serve exatamente a construção de uma narração negociada dos fatos e acontecimentos e não ao exercício de construção do outro.

2. A arte como instrumento de disputa territorial.

Em 12 de março de 1993 surgiu sob o Viaduto Negrão de Lima o projeto *Charme na Rua*, que organizava bailes que tinham como principal trilha sonora o *charme*, intercalado por outras variantes da *black music*, como a *dance music*, o *soul* e o *rap*. Congregava moradores principalmente do bairro, além de outros da Zona Norte, Oeste e favelas da cidade.

Posteriormente os bailes no Viaduto foram reconhecidos legitimamente pelo Governo do Estado como uma manifestação popular “essencial à cultura do bairro, tanto quanto as escolas de samba e o jongo” (Campos, 2006, p.39). Sendo promulgada a lei n.º 3087, de autoria da vereadora Jurema Batista, foi criado o *Espaço Cultural Rio Charme*. O espaço é delimitado e institucionalizado, o acesso ao baile deixa de ser livre, passando a apresentar um ingresso pago destinado a sua preservação.

Sua fixação não deixa de ser uma tentativa de restabelecer a ordem do lugar pela sua inscrição em um mapa institucional, processo que se estabeleceu através de operações jurídicas e pela instalação de objetos na estrutura do Viaduto.

O estabelecimento do *hip hop* na cidade ocorreu através de uma pluralidade de ritmos, no qual os bailes sob o Viaduto são exemplares. O ecletismo musical dos jovens cariocas explica por que o *hip hop* não adquiriu imediatamente bailes exclusivos. Em



entrevista a revista *Caros Amigos*, o *rapper MV Bill* (2005, p.31) respondeu o seguinte quando perguntado sobre seu primeiro contato com o *hip hop*:

(...) Nos bailes do Rio, bailes de soul, passaram a tocar Miami Bass, que é uma derivação do hip hop. E eles continuaram a chamar de funk, não modificaram. Tocavam hip hop tipo Run DMC, LL Cool J, Ice T, no meio do baile, mas não diziam ‘isso aqui é rap’, era tudo funk...

No que diz respeito a esses bailes, a mobilização social garantiu grande público por mais de uma década e permitiu o estabelecimento do *Projeto Rio Charme*, agora realizado nos sábados. A fixação de atividades, com determinada frequência e estabilidade, propiciou o estabelecimento do Viaduto e de Madureira como lugar de convivência do público de *hip hop*. Processo de identificação que possibilitou a utilização de outro local sob o mesmo Viaduto para acomodação, a partir de 2006, do *Centro Cultural da CUFA*, que passaria a abrigar o *Prêmio Hutuz* e a *LIBBRA*.

Se no passado associar música e Madureira significava partir do samba e do jongo como universos privilegiados de sociabilidade, a consolidação do *Projeto Rio Charme* e do *Centro Cultural da CUFA* dividiu a audiência daqueles ritmos com o *hip hop* e o *Viaduto*.

No dia 3 de maio de 2008 aconteceu a abertura da *LIBBRA*. O clima de “estréia” provocou grande expectativa. Tínhamos estabelecido um mediador e percebemos que muito da história do evento poderia ser traçada em sua abertura. Chegamos de ônibus e logo que nos aproximamos do *Viaduto* escutamos a música, os gritos da torcida e do *Narrador MC*⁵. Foram abertas as atividades. O acontecimento se irradiava pelo bairro atraindo a atenção dos transeuntes nas proximidades. Ouvimos os comentários de dois rapazes logo na decida do ônibus: “*Que som é esse?*”, respondeu o outro, “*Acho que tem basquete no ‘Viaduto’ hoje*”.

Gostaria de apresentar agora minha hipótese principal: acredito que esses acontecimentos, como o *Prêmio Hutuz* e a *LIBBRA*, constituem estratégias de ocupação artística-política para a promoção de espaços próprios ao convívio, socialização e lazer.

⁵ Referimo-nos a *narrador/MC* pela função diferenciada que o orador estabelece neste caso. Estamos acostumados a ver o *MC* como um cantor de *rap* sem atentar para o fato de que este, em suas origens, tinha a função que traz a sigla, Mestre de Cerimônias, ou seja, antes de ser cantor em sentido estrito era animador das festas de *hip hop*. Pedia a participação do público, comentava fatos ocorridos na festa, gozava uns e exaltava outros, chamava o público a dançar, etc. Aqui, o que chamamos de *narrador/MC*, executa uma função semelhante narrando os jogos, organizando a vibração do público, executando rimas, pedindo músicas ao *DJ* e realizando distribuição de brindes nos intervalos.



Essa ocupação re-significa os lugares públicos da cidade com função urbanística associada a outros fins. E, nesse contexto, a música constitui o instrumento principal de identificação e fixação territorial.

A promoção de bailes no lugar sob o Viaduto Negrão de Lima traz uma indicação de ocupação social e transformação daquele. Citamos aqui nossa aproximação teórica dos conceitos de espaço e lugar na conceituação de Michel de Certeau (2007, p.201-202), que utilizaremos para problematizar a ocupação do Viaduto do ponto de vista da cidade. Segundo o autor, uma distinção entre estes conceitos delimita um campo, onde

lugar é a ordem (seja qual for) segundo a que se distribuem elementos nas relações de coexistência. (...) Aí impera a lei do ‘próprio’: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade

Sobre espaço define que

existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. (...) Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’.

Percebemos que os freqüentadores se utilizavam da expressão “Viaduto” para referir-se a um lugar praticado, ou seja, que adquiriu espacialidade na ocupação dos corpos. Os relatos chamam atenção por trazerem o pronome “no” e não “sob” quando se referem ao Viaduto Negrão de Lima. Diziam: “*Esse sábado tem baile no Viaduto*”. As narrativas de campo levam-nos a concluir que a referência urbana do viaduto esta centrada nas atividades de convívio, no espaço, e não no lugar. Essas narrativas são imprecisas do ponto de vista das disciplinas que constituem os lugares, a saber, a linguagem, o direito, a arquitetura e a geografia, e praticamente não se associam a forma de um mapa. Os relatos, na maioria dos casos, estão referidos a um percurso como forma de narrativa do espaço vivenciado pela experiência individual.

Aqui sua função “oficial” do ponto de vista semântico, jurídico e urbanístico esta completamente invertida. Vejamos: as funções urbanísticas relativas a este lugar, Viaduto, referem-se ao cruzamento de automóveis em sua parte superior, da mesma maneira, em termos semânticos da língua, no Viaduto significa em sua parte superior, acima. Juridicamente esse é um lugar que é regido pelas leis de trânsito, pois seu



estatuto é de via expressa. A formação desses espaços subverte as atribuições de uma racionalidade hegemônica da distribuição e uso dos lugares urbanos. As disciplinas como a arquitetura, a geografia e o direito, que ordenam a cidade, não são capazes de prever as diferentes ocupações que o movimento dos corpos inscreve por conta de que estes não respeitam necessariamente uma distribuição simétrica ou geométrica.

A ausência de políticas de Estado capazes de redistribuir esses fluxos na cidade, permitindo uma apropriação mais democrática de seus lugares, não imobiliza a ação desses grupos. Ao contrário, existe um movimento de ocupação e construção de espaços de visibilidade e audibilidade que possibilitem a realização de práticas artísticas e esportivas, ou de lazer, que muitas vezes produzem um discurso e uma prática crítica. Como nos sugere Micael Herschmann (2005, p.6),

No Brasil, certamente políticas públicas inteligentes deveriam necessariamente contemplar essas experiências culturais que emergem com grande força nos grandes centros e em diversas expressões artísticas como música (...) produzidos por grupos locais. Deveria se (...) privilegiar o potencial educativo, político e estético dessas produções, incrementando iniciativas como, por exemplo, da CUFA, (...) entre outros. Infelizmente, não é essa a postura que, em geral, o Estado, vem adotando, em diferentes localidades. A implementação de políticas repressivas, que prometeram realizar uma “limpeza social” foram desastrosas e, efetivamente, só conseguiram ampliar a exclusão social e reforçar no imaginário urbano o preconceito social.

No caso desses eventos a audibilidade é um nó estratégico, o que significa que a música se constitui como meio fundamental de ocupação deste território, tanto do ponto de vista acústico, quanto do ponto de vista simbólico e discursivo. Reforçamos essa idéia com a afirmação de que

nesse momento, em que a arena política tradicional encontra-se bastante desgastada, em que o sistema de representação político está saturado, dever-se-ia procurar empregar mais do que apenas estratégias tradicionais de mobilização política. A articulação de ações políticas na esfera da cultura pode se constituir numa alternativa bastante efetiva, desde que agenciada de forma criativa pela multidão. (Herschmann, 2005, p.7)

Portanto esse processo é um contra-fluxo em relação a uma hegemonia que cria distinções, horas mais evidentes outras mais sutis, entre os espaços da cidade segundo clivagens específicas de classe e posição social. Queremos dizer que existe uma política deliberada de estigmatização territorial de determinadas áreas da cidade e de sua região metropolitana, fundamentalmente favelas, a Zona Norte, parte da Zona Oeste e Municípios da Baixada Fluminense. Um processo de concentração dos marginalizados



em territórios bem-demarcados e relativamente isolados em alguns casos. Essa estigmatização não é apenas um processo físico, que diz respeito à disciplina urbanística, é também um mecanismo de violência simbólica que está associado a muitas outras instituições e disciplinas.

O estigma territorial se adiciona ao universalizado estigma da pobreza, que associados produzem uma sensação de inferioridade e subordinação. Sobram expressões como: *“Você que mesmo saber onde eu moro? Eu moro mal!”*, frase reveladora de um sentimento misto de culpa e vergonha. Em outra circunstância no campo, em uma conversa casual, um rapaz me revelou em tom de revolta: *“Não me selecionaram na entrevista por que sou favelado, moro na Mangueira. Veja só, por isso mesmo que eles deveriam me selecionar”*. Esta sensação de inferioridade tem como resposta de camuflagem, onde o recalque se torna mecanismo de sobrevivência através de um controle de impressões, muitas vezes radical.

A exemplo disso, em outros lugares da cidade do Rio, como a Zona Sul, o processo de controle social é ainda mais sofisticado e dispõe de mecanismos que estão para além do isolamento territorial. Notoriamente a geografia da cidade e distribuição espacial das favelas não respeita um ordenamento urbano que propicie um grande distanciamento entre as áreas nobres e favelas. As favelas estão espalhadas por todos os bairros da cidade, de forma desordenada, e apresentam um crescimento populacional ascendente. Penso que existe um jogo de posições e capitais que criam um sem número de distinções, que qualificam e hierarquizam inclusive as áreas de favelas, os bairros e municípios adjacentes.

3. Indistinções, hibridizações e contra-fluxos: aconteceu no viaduto.

Partiremos agora para a descrição dos acontecimentos e atividades, problematizando o que estou chamando de indistinção e hibridização. Esses processos dizem respeito à constituição de formas contra-hegemônicas de atividade artística e esportiva, pois desenvolvem formatos alternativos, em certa medida imprevistos, de participação.

Como instrumento metodológico, utilizaremos uma análise clínica do território do evento, abordagem diferente da anterior que problematizou as relações entre os acontecimentos e o mundo exterior, entre os eventos e a cidade. Basta dizer que no micro universo dos acontecimentos as regras de convívio e os fluxos de capitais



simbólicos são distintos. Existe um processo de autonomização que produz um universo de regras próprias, de distribuição espacial e simbólica: essas regras têm mais a ver com a aproximação dos corpos, com a imagem e a música, do que com a política formal.

A primeira questão é a de que nesses acontecimentos ocorre uma indistinção relativa entre público e artista, ou em definição ampla, entre espectador/consumidor e protagonista/produtor. Essa indistinção relativa é compreendida como uma ação deliberada de superação de uma distinção, um movimento horizontalista ou rizomático, que busca mediar ou ligar esses pólos então separados. Por consequência, é relativa exatamente por que não supera essa distinção e sim articula uma mediação. Um exemplo prático da construção dessa indistinção é o ritmo das atividades: todas acontecem ao mesmo tempo e em algum momento o artista-desportista, o protagonista, também é espectador. Todos experimentam certa alteridade entre o papel de espectador e protagonista, a exemplo de que muitas atividades são auferidas pelo público, em outras uma pessoa da platéia é convidada a mostrar suas habilidades, ou, sem convite “rouba a cena”.

Neste caso podemos citar as performances de *break*⁶ que pareciam estar em todos os lugares. Ora estava perto dos banheiros ou próximos a pista de *skate*, ora no corredor próximo da entrada, ora se dividiam e faziam disputas na quadra durante os intervalos dos jogos. A facilidade de mover o único objeto necessário a sua prática, uma esteira, fez com que o grupo explorasse quase todos os territórios disponíveis. Utilizava sua mobilidade como estratégia de aparição, conquistando grande audiência durante a *LIBBRA*. Suas performances na quadra, durante os intervalos, criavam laços de participação com o público das arquibancadas.

Outro exemplo é a *Batalha de MC's*, atividade que consiste em um desafio vocal e discursivo entre dois participantes sobre uma base musical aleatória escolhida pelo *DJ*. Os *MC's* se enfrentavam em uma disputa de rimas improvisadas. O desafio estabelece dois mediadores, o primeiro é a música tocada pelo *DJ*, que é o pano de fundo da competição e o segundo é o público que escolhe por aclamação o melhor rimador. O escolhido pelo público é classificado e outra dupla entra em cena, as disputas ocorrem

⁶ As performances ocorriam por conta de uma disputa de *b-boys* e *b-girls*, assim chamados os dançarinos de *break*. Durante o intervalo dos jogos de *basquete de rua* era estendida uma esteira no centro da quadra, ali se enfrentavam os dançarinos em duplas. Chamados pelo instrutor, cada um na sua vez e intercalando os membros de cada dupla. Em alguns momentos, quando o dançarino errava o movimento o outro invadia a esteira em tom de desafio e executava o mesmo movimento. O instrutor convocava o público a intervir na disputa escolhendo a melhor dupla de dançarinos.



s sucessivamente até se definir um campeão. Os discursos são sobre temas variados, mas tendendo para a auto-afirmação do orador sobre seu oponente. Geralmente consiste na narração de trajetórias individuais relacionadas a questões como modo de vida, posição social e econômica, questões étnicas ou relativas à cor e, principalmente, a exaltação das suas qualidades sobre os oponentes. Outra forma de narrativa muito recorrente é a desqualificação do oponente através de ofensas e gozações.

Citaremos outro exemplo importante: a *gaiola* é um cerco quadrado de metal com uma cesta de basquete em seu interior e foi usada para competições de drible e enterrada. Nas competições se estabelece um árbitro que verifica o cumprimento das normas da competição. Esta se fundamenta no confronto de dois jogadores, o primeiro inicia e tem como objetivo realizar um drible e a encestar a bola, o segundo deve impedi-lo e caso consiga ganha a posse da bola. O jogador que encestar a bola permanece no jogo, sendo substituído seu adversário. O jogo é muito rápido e envolve a participação de diversos jogadores em um curto espaço de tempo. Todos os outros participantes ficam ao lado de fora, em grande número, vibrando e batendo rapidamente nas grades para provocar chiado semelhante a um rufar de tambores. Esse chiado foi utilizado como mecanismo de suspense e para aumentar a “pressão” sobre os competidores.

A segunda diz respeito uma hibridização, já citada acima no texto, entre as atividades esportivas e artísticas, que acaba por produzir identidades mistas como a do *basqueteiro de rua* e do *MC narrador*. Se hegemonicamente esses campos da atividade humana se autonomizaram, constituindo capitais simbólicos específicos, nesses eventos observamos a exploração de intersecções, de nós, que a nosso ver refletem uma transa de capitais. Essa interpretação se apóia na idéia da que existe uma transformação nos valores contemporâneos associados ao esporte, talvez mais próximo do que Dumazedier (1979) chamava de esporte participação, ou o que hoje vem se denominando como esporte de lazer. Uma mudança no sentido da prática do esporte de auto-rendimento para esporte de lazer, modificando as práticas esportivas em diversão e participação e se aproximando, no caso do *basquete de rua*, da arte pela associação com a música e com o *break*.

No caso dos campeonatos de *Basquete de Rua*, a disciplina rígida, baseada em repetições exatas de movimentos e as regras que buscam uma uniformidade da prática se encontram flexibilizadas: os pontos realizados com dribles e movimentos plásticos



têm pontuação diferenciada, vale meio, o jogo é embalado pela música e o ritmo do jogo se associa com elementos retirados da dança, no caso o *break*.

Podemos dizer que a quadra foi, em termos *visuais* e *auditivos*, o espaço de maior importância por possuir certa centralidade na audiência. A quadra também foi o centro de todo registro fotográfico e em vídeo, tanto da *CUFA* quanto da grande mídia, fato que parece “óbvio” por estarmos descrevendo um campeonato de *basquete de rua*. No entanto, não se trata aqui do basquete de modalidade olímpica e outras razões se associam para tornar a quadra o palco principal. O chamado *basquete de rua* tem como base fundamental o *rap*, a música, assim como todas as outras atividades ligadas ao *hip hop*. Possui regras distintas que privilegiam o drible e os movimentos plásticos. O *break* é uma referência corporal presente nos movimentos performáticos do *basquete de rua*. Podemos considerar a quadra como o centro *visual* da audiência pelos seguintes motivos: realização dos jogos de *basquete de rua*; ampliação da capacidade de acomodação do público nas arquibancadas, outras atividades tiveram audiência horizontal; por conta das competições de *break* e da *batalha de MC's*. A centralidade *auditiva* foi obtida pela a presença do *narrador/MC* durante os jogos e nos intervalos.

A *fixação* do público nas arquibancadas, de outras competições na quadra e a interação necessária com o *narrador/MC*, nos parecera fatores mais sólidos que a “obviedade” de ser um campeonato de *basquete de rua*. A música, o *rap*, foi o centro de todas as atenções e se impôs no espaço sobre todas as atividades simultaneamente na duração do acontecimento. A influência do ritmo nos corpos e, conseqüentemente, no andamento dos jogos, indica-nos que os efeitos associados à *audição* adquiriram mais audiência que os efeitos *visuais* fragmentados no espaço.

O *narrador/MC* comprova a centralidade do som. Os dois *narradores/MC's*, *Max DMN* e *Tonny Boss*, se revezaram na quadra narrando os jogos e intervindo em todas as atividades. Por vezes, o *narrador MC* paralisava os jogos de *basquete de rua* e convocava o público a se retirar das arquibancadas para acompanhar outras atividades. Em outros momentos, durante os jogos, conduziu a atenção do público para distribuição de brindes, repetição de rimas e coros. Coube ao *narrador MC*, não apenas narrar os jogos, mas “cantá-lo”, conduzir a vibração do público e constituir o acontecimento



enquanto fato. Toda narração é “fundadora de espaços” e tem como função “criar um teatro de ações” (CERTEAU, 2007, p.209).

Em entrevista formal, perguntamos a *Leandro*, jogador do time da *CUFA*, qual a ligação do *basquete de rua* com o *rap* e se a música influenciava no jogo. Respondeu: “*Com certeza, às vezes toca uma música que o jogador gosta ai ele se empolga e isso pode mudar o jogo. Basquete de Rua não existe sem rap*”. Outro entrevistado, *Sidão*, técnico do time da *CUFA*, nos deu a seguinte resposta: “*O hip hop é o que da homogeneidade e traz harmonia ao grupo. A galera sempre se reúne para freqüentar os bailes e ir aos shows*”. Podemos dizer que o *rap* exerce sobre uma influencia anterior nas relações de sociabilidade, estabelece uma sintonia com suas estruturas sonoras e forma os corpos acostumados a seu ritmo.

4. Conclusão

O trabalho de campo na *LIBBRA* apresentou-se como um conjunto aberto de possibilidades, onde a dimensão criativa e as surpresas reservaram um abrigo parcial aos modelos estabelecidos. Foi exatamente na ocupação dos *lugares* públicos e na constituição de *espaços*, que encontramos grande parte da estratégia de aparição e ação do movimento *hip hop* sobre o território da cidade. Uma política das dimensões, uma disputa de *narração* e protagonismos sobre a história da cidade. Essa política territorial constitui um forte *desejo* de aquisição de *espaços* próprios e visibilidade social. Apresenta-se como verdadeiro contra-poder, invertendo a lógica urbana e re-significando os *lugares* públicos na medida em que estes tendem a produzir, crescentemente, *estigmatização territorial*. Sem dúvida, a ausência de *lugares* públicos que tem como função a prática de esportes, o lazer e as formas de convívio social associadas a um modo de vida das classes populares, não pode ser considerada como despreziosa ou involuntária. Apresentam intenções e projetos internalizados que privilegiam o acesso a possibilidades de vivencia de uns sobre os outros: refletem relações estruturais.

Percebemos o afastamento evidente dos padrões socialmente definidos como legítimos para expressões artísticas como a música, a dança e a pintura: podemos citar a ausência de conteúdo poético “original” e a larga utilização de expressões lingüísticas coloquiais.



Além da clara ausência da figura individualizada do “autor”, do “artista” ou do “esportista”.

No *basquete de rua* a valorização dos dribles e da performance, privilegiando a música e o público, relativiza os valores associados ao esporte: que, geralmente, traz a “vitória” como objetivo pragmático último e privilegiam a figura do “vencedor” sobre os “perdedores”. A ligação entre arte e esportes, que traz a noção de jogo, avessa a modelos hegemônicos ocidentais, quebram as regras que definem e separam estes elementos buscando racionalizar uma estrutura de competição definida. Registramos que durante *LIBBRA* existem vencedores e premiações, que já demonstra uma tensão em relação à oficialidade da atividade enquanto esporte. No entanto, o que para nos teve maior destaque é que os caminhos por onde afluem essas disputas são definidos pelo privilégio da livre expressão, a supremacia da música e do público. Não estão submetidos totalmente a regras técnicas de conduta. Seu ritmo e andamento, assim como em alguns outros esportes, são conduzidos pela música e vibração do público.

A flexibilidade com relação à estrutura hegemônica que separa de um lado produtor de arte, ou protagonista, e outro consumidor, ou espectador, nos levam a concluir que estas formas se contrapõem aos padrões hegemônicos tanto pelo conteúdo quanto pela forma. Aqui não excluimos as evidentes tensões existentes com relação à incorporação do *rap* na indústria cultural, ou até mesmo a exposição de *grafitagens* em museus. Nossa intenção não é demonstrar que o *hip hop* se constitui como uma forma “pura” ou totalmente avessa aos modelos oficiais. Pretendemos sim destacar aquilo que consideramos “diferente” ou criativo nessas expressões. Sem dúvida, estas apresentam formas híbridas referida a diversos padrões culturais e sociais, refletindo relações sociais e posições das mais diversas. Mas, buscamos privilegiar, deliberadamente, o que de certa forma se apresenta como contra-fluxo, aquilo que em nossa opinião reflete uma inserção social subalterna e busca ampliar sua capacidade de intervenção.

Mas foi na *LIBBRA*, naquele pequeno universo de relações que percebemos sua maior inventividade. Ali procuramos associar as relações entre os indivíduos no *espaço*, não necessariamente nos referido a estruturas gerais, e sim percebendo a multiplicidade de relações, influências, identidades e ações. Foi através da observação daquele espaço *em si* que percebemos a pluralidade de possibilidades que se abriam a seus participantes.



Apesar de inseridos em um *movimento* eminentemente crítico, em forma e conteúdo, os indivíduos e grupos não estavam necessariamente “conscientes” destas relações. Seja pela naturalização destas práticas de convívio, pelo apartamento das possibilidades de realizar estas reflexões ou pelo desinteresse pessoal no tema. Ali não encontramos modelos ou estruturas que pudessem explicar completamente todas as ações dos indivíduos, seus interesses ou projetos. Apresentam apenas parcialmente as possibilidades de ação e identificação. Foi no seu *fazer*, na prática e no *percurso* daquele tempo, com aqueles atores, que pudemos significar este acontecimento desta maneira.

Gostaríamos de citar, finalmente, a influência central que o som teve nas relações sociais entre os atores envolvidos. Primeiramente, como já dito, o som foi o unificador de sentido entre todas as atividades da *LIBBRA*. Que influenciou decisivamente no ritmo, no movimento dos corpos e na constituição do *espaço* através da *narração*. Atribuímos também a sua capacidade de propagação proporcional a inferência que exerce sobre os indivíduos localizados espacialmente. Em nossa opinião adquire a capacidade de atrair ou repelir os corpos na medida em que estes são capazes de articular sua mensagem com seus próprios interesses. No caso da *LIBBRA* se apresenta também como estratégia de aparição na cidade, demarcação e expansão de seu *espaço*. Em seu raio de ação, onde a música pode ser ouvida, o acontecimento pode ser vivido simbolicamente por todos ali presentes. O que significa dizer que fragmentos do acontecimento são transferidos sonoramente, incentivando os ouvintes a associar este a suas vivências.

Concluimos que a na hierarquia dos acontecimentos as atividades se apresentavam de forma horizontal. A pluralidade da *LIBBRA* reflete uma possibilidade de congregar diversos indivíduos e grupos que se identificam com uma determinada manifestação artística ou esportiva. Também demonstra uma horizontalidade de forma permitindo que todos os participantes protagonizem o acontecimento. A possibilidade das próprias equipes estabelecerem, a exemplo do *break*, sua estratégia de aparição, na medida em que respeitam as ritualizações específicas, que por sinal são bem flexíveis, indica uma prática horizontal de ação. As tarefas não estão delegadas previamente, nem os *espaços* estão totalmente fixados. A visibilidade das ações esta sempre fragmentada entre os indivíduos, grupos e atividades. Não percebemos uma concentração ou uma centralidade específica em uma atividade, com exceção do som. Mesmo as lideranças da



CUFA quase nunca foram o foco do acontecimento. Citamos o exemplo na *Nega Gizza*, que não vimos discursar sequer uma vez.

Para nos a forma plural apresenta uma estratégia deliberada de distribuição de poderes. Garantindo ao acontecimento a capacidade de dar espaço para que estes jovens, muitas vezes destituídos desta possibilidade, possam demonstrar suas habilidades e potências. Possibilita o exercício livre as vontades e ações, fazendo com que o participante experimente momentos de visibilidade. A forma horizontal permite também o estabelecimento de relações de convívio menos hierarquizadas e com maior simetria. Não percebemos grupos ou indivíduos com prestígio que garanta o privilégio de ação sobre os outros. Os poderes estão sempre afluindo por diversos caminhos sobre o terreno e em certa medida aparecem espalhados pelo acontecimento. Cada participante pode experimentá-lo.

5. Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*, 10 ed., Rio de Janeiro, RJ, Ed. Bertrand Brasil LTDA., 2007.

BILL, Mv. *O Hip Hop é um Instrumento de Transformação*. Caros Amigos, São Paulo, ano ix, n. 99, p. 30-36, 2005.

CAMPOS, Josiane Cardoso. *Hip-hop: Símbolo Negro Global – Um Estudo sobre o Baile do Viaduto Negrão de Lima*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Serviço Social) - Universidade Federal Fluminense, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*, Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2007.

DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia Empírica do Lazer*. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva SA., 1979.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4 ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1984.

HERSCHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena*, Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2005.

_____. *Espetacularização e Alta Visibilidade: A Politização da Cultura Hip Hop no Brasil Contemporâneo*. In: FREIRE, João; HERSCHMANN, Micael (org.).



Comunicação, Cultura e Consumo. A (dês)Construção do Espetáculo Contemporâneo, Rio de Janeiro: E-Papers, 2005, p. 153-168.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Observação Participante e Escrita Etnográfica*. In: Brasil Afro-brasileiro. Maria Nazareth Soares Fonseca (org.). Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Mauad, 1998.

_____. *O Brasil Simulado e o Real: Ensaio Sobre o Quotidiano Nacional*, Rio de Janeiro, RJ: Rio Fundo Ed., 1991.

WACQUANT, Loïc. *Os Condenados da Cidade*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Revan, 2001.