



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

TIAGO DE OLIVEIRA FRAGOSO

**A VITRINE E O LUMPEN:
PRÁTICAS E APROPRIAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO DE COLETIVOS DE
ARTE, POLÍTICA E CULTURA LUMPEN EM FORTALEZA.**

**FORTALEZA
2018**

TIAGO DE OLIVEIRA FRAGOSO

A VITRINE E O LUMPEN:
PRÁTICAS E APROPRIAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO DE COLETIVOS DE ARTE,
POLÍTICA E CULTURA LUMPEN EM FORTALEZA.

Tese apresentada ao programa de doutorado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia. Área de concentração: Sociologia urbana.

Orientadora: Profa. Doutora Glória Maria dos Santos Diógenes.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F874v Fragoso, Tiago de Oliveira.

A vitrine e o lumpen : Práticas e apropriações do espaço público de coletivos de arte, política e cultura lumpen em Fortaleza / Tiago de Oliveira Fragoso. – 2018.
198 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Glória Maria dos Santos Diógenes.

1. Ocupações urbanas. 2. Espaço público. 3. Movimento hip hop. I. Título.

CDD 301

TIAGO DE OLIVEIRA FRAGOSO

A VITRINE E O LUMPEN:
PRÁTICAS E APROPRIAÇÕES DO ESPAÇO PÚBLICO DE COLETIVOS DE ARTE,
POLÍTICA E CULTURA LUMPEN EM FORTALEZA.

Tese apresentada ao programa de doutorado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia. Área de concentração: Sociologia urbana.

Orientadora: Profa. Doutora Glória Maria dos Santos Diógenes.

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes
Universidade Federal do Ceará. (UFC)

Prof. Dra. Virzangela Paula Sandy Mendes
Faculdade Cearense (FAC)

Prof. Dra. Linda Maria de Pontes Gondim
Universidade Federal do Ceará. (UFC)

Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale
Universidade Federal do Ceará. (UFC)

Prof. Dra. Camila Holanda Marinho
Universidade Estadual do Ceará. (UECE)

À Deus, pela força que tem me dado.

À minha família, minha esposa Maria e minha filha
Débora, amores de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho acadêmico nunca é um esforço solitário. Várias pessoas e instituições contribuíram para a sua realização e a quem devo sinceros agradecimentos e isento de quaisquer responsabilidades pela obra aqui apresentada. Gostaria de agradecer à minha família pelo apoio, carinho e compreensão dado ao longo destes quatro anos. Agradeço à minha orientadora, a Prof. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes, pelas preciosas orientações e indicações que possibilitaram que este trabalho fosse feito. Aos meus colegas e professores do programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC, pelas estimulantes discussões no ambiente acadêmico. Agradeço aos membros da Força Hip Hop, Moesio, Cristiano, Jéssica, Ana Jarline, Bruna Késsia, Daniel Vitor e a vários outros que de um modo ou de outro contribuíram para a feitura deste trabalho. Por fim, gostaria de agradecer também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPQ, pelo financiamento desta pesquisa.

“O único conhecimento que vale é o que se nutre da incerteza e que o único pensamento que vive é o que se mantém à temperatura da sua própria destruição”.

Edgar Morin

RESUMO

Este trabalho trata-se de uma pesquisa sobre as práticas de ocupação do espaço público por membros de uma organização política, cultural e lumpen, a Força Hip Hop, em Fortaleza. Busca-se entender a construção dos sentidos que moldam a vivência urbana destes agentes na cidade de Fortaleza, mediada pelas suas atividades artísticas e eventos sociais urbanos. Para estabelecer uma compreensão adequada da forma como o espaço público é ocupado por atividades culturais, será feito neste trabalho uma comparação entre os eventos de hip hop organizados no Dragão do Mar e os eventos culturais organizados pela Força Hip hop em espaços periféricos da cidade. Essa comparação permitiu uma aproximação compreensiva da complexidade que existe entre ocupação do espaço, luta política e cultural e comercialização da cultura. Os encontros dos dançarinos de break que ocorrem no espaço embaixo do planetário Rubens de Azevedo no Centro Cultural Dragão do Mar parecem se constituir na “vitrine” do *break/hip hop* em Fortaleza, na visão dos próprios praticantes. Os dançarinos de break por algumas horas tornam-se um dos produtos culturais dispostos e consumidos pelo público. Essa “vitrine” do *hip hop* pode ser colocada em perspectiva em relação a outras ocupações de dançarinos de *break* na cidade. Do “outro lado” da cidade são organizados em praças de bairro abandonadas pelo poder público, eventos culturais com características semelhantes àqueles realizados no Dragão do Mar. Esses eventos têm como característica distintiva o fato de serem feitos quase que de maneira improvisada, sem grandes recursos, articulados de forma espontânea por meio das redes sociais e vinculados a pautas políticas e culturais da periferia. Esses eventos são chamados de “lumpen” pelos membros dos coletivos culturais associados à Força Hip Hop. Esta pesquisa trata-se então de uma compreensão da maneira pela qual ocorre essa ocupação “lumpen” do espaço da cidade, fora realmente dos circuitos culturais *mainstream* da cidade de Fortaleza.

Palavras-chave: Ocupações urbanas, Espaço público, Movimento hip hop.

ABSTRACT

This work is a research on the practices of occupation of the public space by members of a political, cultural and lumpen organization, the Hip Hop Force, in Fortaleza. It seeks to understand the construction of the meanings that shape the urban experience of these agents in the city of Fortaleza, mediated by their artistic activities and urban social events. In order to establish an adequate understanding of the way public space is occupied by cultural activities, a comparison will be made between the hip hop events organized in Dragão do Mar and the cultural events organized by the Hip Hop Force in peripheral spaces of the city. This comparison allowed a comprehensive approximation of the complexity that exists between occupation of space, political and cultural struggle and commercialization of culture. The meetings of the break dancers that take place in the space below the planetarium Rubens de Azevedo at the Dragão do Mar Cultural Center seem to be the "showcase" of break / hip hop in Fortaleza, in the view of the practitioners themselves. The break dancers for a few hours become one of the cultural products arranged and consumed by the public. This "showcase" of hip hop can be put into perspective in relation to other cultural occupations in the city. From the "other side" of the city are organized in neighborhood squares abandoned by the public power, cultural events with characteristics similar to those made in the Dragon of the Sea. These events have as distinctive characteristic the fact that they are done almost in an improvised way, without great resources, articulated spontaneously through social networks and linked to political and cultural patterns of the periphery. These events are called "lumpen" by members of cultural collectives associated with the Hip Hop Force. This research is, therefore, an understanding of the way in which this "lumpen" occupation of the city space occurs, outside of the mainstream cultural circuits of the city of Fortaleza.

Keywords: Urban occupations, public space, hip hop.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Dois exemplos de eventos de break com propostas diferentes.....	43
Figura 2 –	Cenas da reunião política-cultural da Força Hip Hop em 2016.....	47
Figura 3 –	Cenas do Seminário de break da A.D.I crew.....	68
Figura 4 –	Imagem área do Centro Cultural Dragão do Mar.....	76
Figura 5 –	Espaço ocupado pelos dançarinos de break.....	81
Figura 6 –	<i>Cypher</i> de break no Dragão do Mar.....	89
Figura 7 –	Evento <i>Cypher in the Battle</i>	106
Figura 8 –	Banner do Festival Cearense de Hip Hop.....	118
Figura 9 –	Cenas do Festival Cearense de Hip Hop.....	124
Figura 10 –	Conexão Cultural na praça do Beira Rio.....	141
Figura 11 –	Zona Marginal no polo de lazer da Barra do Ceará.....	147
Figura 12 –	Cenas do Subversão Feminina no Conjunto Ceará.....	155
Figura 13 –	Oficina de Arte Marginal.....	173

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEJA	Centro Educacional de Jovens e Adultos
FAC	Frente Ampla Cultural
FCH2	Festival Cearense de Hip Hop
ENEL	Ente nazionale per l'energia elétrica
IDANCE	Instituto de dança
LAFEME	Luta Feminina da Mulher Explorada
MH2O	Movimento Hip Hop Organizado
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	ASPECTOS METODOLÓGICOS DESTA PESQUISA.....	21
2.1	Ocupações urbanas do espaço público.....	21
2.2	Trajectoria em campo e sujeitos da pesquisa.....	28
2.3	Sociologia e antropologia na cidade: reflexões.....	33
3	O MOVIMENTO HIP HOP: POLÍTICA E/OU CULTURA.....	48
3.1	Movimento Hip hop e ocupação do Espaço público.....	48
3.2	Hip hop: cultura e/ou movimento.....	51
3.3	Política e cultura na Força Hip Hop.....	53
3.4	Seminário de Break: táticas de ocupação do espaço público.....	63
4.	A VITRINE: <i>CYPHER</i> DE BREAK NO DRAGÃO DO MAR.....	74
4.1	O Dragão do Mar e o espaço público em Fortaleza.....	74
4.2	A <i>cypher</i> de break no Dragão do Mar.....	81
4.3	O lugar do break e do hip hop no espaço do Dragão.,.....	89
5	A VITRINE ² : EVENTOS DE BREAK NO DRAGÃO.....	100
5.1	<i>Battle in the Cypher</i> : um torneio de break.....	100
5.2	Corporeidade e eficácia simbólica na dança break.....	110
5.3	Dançarinos de break e uso do espaço público.....	115
5.4	Festival cearense de hip hop: a ocupação oficial.....	117
6	CULTURA E ARTE LUMPEN E OCUPAÇÕES NÃO-OFICIAIS.....	129
6.1	Trajectorias urbanas dos b.boys da ADI Crew.....	129
6.2	Conexões culturais nas ruas e praças: lazer e política.....	138
6.3	Subversão feminina: a reunião entre o político e o cultural.....	149
6.4	A zona imaginária: agência de notícias da periferia.....	159
7	A NOÇÃO DE ARTE E CULTURA LUMPEN.....	164
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
	REFERÊNCIAS.....	183
	GLOSSÁRIO.....	190
	APÊNDICE – ROTEIROS DE ENTREVISTA.....	192

1 INTRODUÇÃO

A presente tese de doutoramento analisa as práticas de ocupação de espaços públicos de Fortaleza por membros de uma organização política, cultural e lumpen¹, a Força Hip Hop. O objetivo é tentar compreender como se constituem essas práticas e de que maneira impactam a efetiva ocupação cultural desses espaços.

Para se proceder à análise, será feito um contraponto entre as atividades político-culturais da Força Hip Hop e de seus diversos coletivos associados, realizadas em pontos periféricos da cidade, e os eventos culturais de hip hop que se dão no Centro Cultural Dragão do Mar, geralmente, no espaço embaixo do Planetário Rubens de Azevedo. O estabelecimento desse contraponto é relevante, porque permite compreender como o espaço público em Fortaleza é apropriado de maneira distinta por diversos grupos com objetivos um tanto diferentes.

Em linhas gerais, esses dois modos de ocupação do espaço público com atividades culturais parecem ensejar uma dupla forma de apropriação: uma marcada pelo aspecto oficial e institucional, esvaziada de conteúdo propriamente político, e outra caracterizada por ser não institucional, ou oficial, e efetivamente voltada para uma atuação cultural com objetivos relacionados ao engajamento político. Essas duas formas de ocupação, apesar de opostas, não são excludentes e, neste trabalho, são sinteticamente nomeadas por “Vitrine” e “Lumpen” respectivamente.

A Força Hip Hop é uma organização política e cultural, representativa de praticantes do estilo cultural juvenil Hip Hop², que nasceu no início da década de 2000, em virtude da “saída”³ de seus principais integrantes do MH20 (Movimento Hip Hop Organizado) por causa de divergências políticas. É um coletivo cultural

1 Lumpen é um termo nativo que os membros desta organização de hip hop utilizam tanto para nomear a si mesmos, enquanto sujeitos que realizam as ocupações político-culturais do espaço urbano, como também para atribuir um sentido político às suas atividades culturais. Em síntese, o lumpen é o sujeito excluído do mercado, sem emprego, nem capital, em geral, morador das favelas e periferias urbanas.

2 O Hip Hop, traduzido por alguns como “mexer os quadris e dançar”, foi um estilo cultural juvenil desenvolvido por imigrantes afrojamaicanos nos guetos das grandes cidades dos Estados Unidos, notadamente, Nova York. É formado basicamente por três manifestações artísticas, o rap (uma forma de canto falado), o break (uma dança de movimentos acrobáticos gingados) e o grafite (uma forma de expressão plástica feita nos muros da cidade).

3 Na realidade, o processo foi um pouco mais complexo do que uma simples separação amigável entre grupos. Conforme os integrantes da Força Hip Hop, eles, na verdade, foram expulsos da organização e sofreram um “golpe”, em virtude das diversas disputas entre algumas das tendências que existiam dentro do movimento entre o grupo do rapper Zezé, o qual depois saiu também para fundar a CUFA (Central única de favelas), o grupo da Serrinha e o grupo do Conjunto Ceará, liderado pelo Poeta Urbano Johnson Sales.

caracterizado pela tentativa de organizar um movimento hip hop engajado politicamente.

Durante muito tempo, o MH2O foi a principal referência do hip hop na cidade de Fortaleza. O movimento em si era formado por jovens da periferia que praticavam os elementos artísticos do hip hop e por jovens oriundos do movimento estudantil. Em sua época, o objetivo do MH2O era fazer um hip hop militante e engajado politicamente, cuja tarefa principal seria a de representar os interesses dos jovens moradores das periferias urbanas. O Movimento surgiu no início da década de 90, mas, ao final dos anos 90 e ao longo dos anos 2000, muitos grupos surgiram e outros saíram do movimento, criando coletivos próprios, rompendo com a hegemonia do MH2O no hip hop de Fortaleza e do Ceará.

A organização política e cultural Força Hip Hop ocupa um antigo prédio de propriedade do Governo do Estado do Ceará, na rua Baixa do Milagre s/n, no bairro Quintino Cunha, na comunidade Conjunto São Francisco, já bem próximo às margens do rio Ceará. Conforme algumas das lideranças, a “posse⁴” em si é mais antiga que o próprio MH20, sendo o hip hop praticado por lá desde, pelo menos, o final da década de 80.

O Conjunto São Francisco é uma comunidade situada no extremo leste da cidade de Fortaleza, à beira do rio Ceará, fazendo fronteira com a cidade de Caucaia, na região metropolitana. Segundo depoimentos dos próprios membros da Força Hip Hop, a comunidade nasceu na década de 80, em virtude da ação da prefeitura de Fortaleza, que incentivou a construção de casas populares pelos próprios moradores. Durante anos, a comunidade foi chamada de “Muriçoca”, mas foi renomeada de São Francisco, por causa das festas que ocorrem na comunidade em homenagem ao santo. Segundo informação verbal de alguns dos membros da Força Hip Hop, havia, no lugar, uma antiga comunidade de pescadores, remanescente de índios tabebas, e essa seria a origem da comunidade. Curiosamente, essa história é usada pelos *hip hoppers* para dar nome à sua posse de hip hop, chamada de Tabeba’s posse.

No local são realizadas, cotidianamente, atividades culturais pelos jovens moradores da localidade, como ensaios de rap, treinos de dança break, atividades

4 A “posse” de hip hop é um espaço da cidade onde eles realizam as manifestações artísticas, fazem reuniões de ação política e organizam eventos culturais. Os *hip hoppers* geralmente ocupam lugares em algumas comunidades periféricas de Fortaleza e transformam esse espaço num ponto de encontro.

de grafite, além de outras atividades culturais não vinculadas ao estilo hip hop, como capoeira, swingueira e ensaios diversos de grupos escolares, cursinhos profissionalizantes etc.

A Força Hip Hop faz parte também de uma rede mais ampla de coletivos culturais que se encarregam de realizar eventos e ocupações na cidade de Fortaleza. A LAFEME (Luta Feminina da Mulher Explorada) é um coletivo de mulheres que organiza eventos de hip hop, geralmente, relacionados à luta feminina, como o campeonato feminino de break “Batalha 8 de Março”, realizado, em geral, no mês de Março.⁵ Associado a esse coletivo, existe também um grupo de rap, “As cumades do rap”, que possuem algumas letras gravadas em estúdio e fazem apresentações em eventos organizados pela LAFEME e por outras organizações.

Também há um coletivo de fotografia chamado “Zona Imaginária” que, por meio de sua página do *facebook*⁶ e de seu canal do *youtube*⁷, encarrega-se de fazer as coberturas dos eventos culturais de vários coletivos ao redor da cidade, não apenas da Força e da LAFEME.

A Frente Ampla Cultural (FAC) é, na verdade, uma rede de grupos e organizações que se associam para fazer eventos culturais na cidade, muitos deles relacionados a outros estilos culturais juvenis, como o rock e o reggae, a exemplo do grupos Encine, Beira roots e Conexão Cultural.

O ponto de partida inicial deste trabalho são as *cyphers*⁸ e eventos culturais de dançarinos de *break*, *b.boys* e *b.girls*,⁹ que ocorrem no espaço embaixo do planetário Rubens de Azevedo, um dos equipamentos públicos dispostos no Centro

5 O primeiro desses campeonatos organizados pela La Femme foi descrito por mim, em minha dissertação de mestrado. Ver na bibliografia (FRAGOSO, 2011).

6 O *Facebook* é uma rede e mídia social e virtual fundada por Mark Zuckerberg. Foi lançada no ano de 2004. Desde 2012, congrega mais de um bilhão de usuários em todo o mundo. O *facebook* foi fundado com o objetivo de ser uma rede de mídia de comunicação de estudantes universitários, mas depois acabou por se expandir e congregar as mais diferentes pessoas. Esta rede social hoje funciona efetivamente como uma grande praça *online*, por meio da qual as pessoas se encontram, se informam, comercializam e também produzem conteúdos diversos.

7 O *youtube* é uma plataforma de compartilhamento de vídeos e rede social criada em fevereiro de 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim. É uma mídia social voltada à produção, divulgação e compartilhamento de vídeos realizados pelos seus próprios usuários.

8 O significado deste termo remete a ideia de uma festa ou baile em que as pessoas estão em círculos, em volta dos dançarinos no centro. Essas são formas de apresentação dos dançarinos. Na “*cypher*”, abre-se um círculo, e cada um mostra para o outro os seus passos e movimentos de dança.

9 *B.boys* (Abreviatura do inglês para *breaker boys*) são os dançarinos de *break*. Para ser um *b.boy* ou *b.girl*, no caso de ser mulher, basta tornar-se um praticante do break, que consiste numa dança de movimentos gingados, acrobáticos e contorcionistas, marcada por uma competitividade entre dançarinos que lutam entre si, como num ringue, seja individualmente ou em “equipes”, na busca por movimentos mais originais e/ou inigualados, que possam demonstrar “estilo”, força e flexibilidade.

Dragão do Mar de Arte e Cultura.¹⁰ O ponto de chegada deste trabalho de pesquisa será a descrição e compreensão das formas de atuação dos coletivos da periferia associados à Força Hip Hop.

As *cyphers* de break do Dragão do Mar e os eventos de hip hop que ali ocorrem parecem ser uma forma de ocupação institucionalizada e, oficialmente, patrocinada por atores públicos ou privados. Desde as primeiras visitas feitas ao Dragão, participando, observando a *cypher*, nota-se que não há realmente um empecilho institucional ou oficial à presença daqueles jovens dançarinos ali. Ao participar de eventos como o *Battle in the cypher* e o Festival Cearense de hip hop ficou mais evidente o caráter institucional e até mesmo comercial das práticas que ali se desenrolam.

A perplexidade inicial, gerada ao constatar uma discrepância entre a institucionalidade dos eventos culturais e a espontaneidade dos dançarinos, muitos deles vindos das regiões metropolitanas ou das periferias de Fortaleza, foi um estopim inicial para se compreender que o espaço público é sim ocupado de maneira complexa e diversa por vários grupos.

A partir do entendimento dessas formas de ocupação do espaço urbano, mediadas pelo mercado e pelo oficial, este trabalho procura estabelecer um marco comparativo para que se possa chegar a uma compreensão da forma “Lumpen” de ocupação do espaço urbano, tal como é pensada e realizada pelos membros da Força Hip hop e de suas organizações aliadas.

Contudo, cabe fazer aqui uma advertência. Neste trabalho, de forma alguma, concebe-se essas duas formas de ocupação cultural do espaço público urbano como duas formas antagônicas e totalmente separadas. Não parece haver, realmente, um mero antagonismo entre essas formas, mas oposição e complementaridade, como se verá ao longo deste trabalho.

Ademais, como assinala Morin (2005), em toda organização viva há uma constante luta entre contrários que também se conciliam. Não há efetivamente oposição sem complementaridade. Uma coisa precisa da outra sem deixar de

10 O Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), localizado na Praia de Iracema, na Rua Dragão do Mar, nº 81, possui um espaço de trinta mil metros quadrados de área, composto por vários equipamentos públicos: Memorial de Cultura Cearense, Museu de Arte Contemporânea, Teatro Dragão do Mar, salas de cinema do Espaço Unibanco Dragão do Mar, Anfiteatro Sérgio Mota, Auditório e o Planetário Rubens de Azevedo.

estarem distintas e opostas, ou seja, ao mesmo tempo se distinguem e se unem para gerar um equilíbrio organizacional complexo¹¹.

De todo modo, como se pretende mostrar, ao longo deste trabalho, essas duas formas de ocupação, “vitrine” e “Lumpen”, estão misturadas com maior ou menor intensidade e pureza na realidade das práticas. Em geral, as ocupações vitrine podem ser definidas como formas de ocupação cultural do espaço público urbano que possuem alguma forma de apoio oficial, público e/ou privado, e que não têm, de forma conjugada, uma pauta política nitidamente expressa. As ocupações tipo “lumpen”, por sua vez, podem ser, primariamente, definidas como aquelas feitas a partir da criação de uma pauta política e realizadas com recursos dos próprios coletivos culturais que as organizam. Essas seriam as duas definições básicas, como ponto de partida. Todavia, existem várias gradações e vários outros aspectos a serem observados entre as diversas formas do fazer no espaço público.

Nesse sentido, busca-se compreender a maneira específica como são construídas essas ocupações e utilizações dos espaços públicos, partindo, inicialmente, das *cyphers* de break que ocorrem no Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura e chegando aos espaços urbanos menos visíveis, situados nos bairros e comunidades periféricas da cidade de Fortaleza.

Além do Dragão do Mar, existem outros lugares onde os dançarinos de break se reúnem para realizar suas performances, como o Centro Urbano de Arte, Cultura e Esporte, mais conhecido como Cuca Che Guevara, localizado na Barra do Ceará, o Centro Cultural Banco do Nordeste, além de outros espaços.

Tomar o Dragão do Mar como exemplo se deveu, na verdade, a uma percepção, notada no campo, da importância do espaço para os próprios *b.boys* e *b.girls* que o frequentam. A *cypher* de *break* no Dragão parece ser a “vitrine”, porque é, na própria visão dos participantes, um lugar, antigo e valorizado, de reunião de dançarinos de *break*, aos sábados à noite.

A pergunta que norteia este estudo é: Como são construídas e que sentido possuem as ocupações urbanas do espaço público em Fortaleza, organizadas pela Força Hip Hop e seus coletivos associados? Dessa indagação inicial, emergem outras subsidiárias, não menos importantes a este trabalho, justamente porque a

11 Conforme (MORIN, 2005, p.406), “antagonismo e complementaridade são duas polaridades num só fenômeno, entre as quais oscilam os processos vivos que se fazem e se desfazem, e os anéis organizacionais ligam as suas oposições sem nunca as anularem. ”

ocupação dos pedaços da cidade envolve, dentre outras coisas, a construção de redes de sociabilidade, a elaboração de sentidos acerca da cidade de Fortaleza, a criação de táticas de uso e apropriação do espaço público, além das relações com o poder público e também as relações com o público em geral. Por isso, cabe também perguntar: Como tais redes de sociabilidade são construídas entre os participantes? Quais sentidos são atribuídos ao espaço e à sua ocupação? Como se deu, ao longo do tempo, a utilização do lugar? E, por fim, qual o impacto causado pelos ocupantes na organização social e espacial do espaço urbano?

O meu interesse pela cultura e pelo movimento *hip hop* emergiu ainda na graduação em Ciências Sociais, na Universidade Estadual do Ceará (UECE)¹². Nessa época, meu projeto de pesquisa de monografia tinha como tema “A representação da violência urbana nas letras de rap do grupo musical Racionais MC’s”¹³. Meu gosto por música *rap* e apreço pelos elementos culturais do estilo *hip hop* (a música *rap*, a dança *break* e a manifestação plástica chamada grafite) foram o ponto de partida para uma reflexão sobre a maneira como um dos grupos mais conhecidos da música rap brasileira representava a violência e a criminalidade urbanas.

No trabalho em questão, realizei uma interpretação sociológica do discurso sobre violência urbana, evidenciado nas letras de rap de referido grupo. Ao realizar esse estudo, percebi que o grupo de rap Racionais MC’s produz um discurso marcado pela necessidade de simbolizar as experiências vividas pelas populações moradoras da periferia de São Paulo. A violência e a criminalidade aparecem nas letras de rap, interpretadas como uma armadilha que ceifa a vida de grande contingente de jovens. Nesse sentido, nas letras, também é possível identificar a construção de um discurso militante a favor da paz, fundado no reconhecimento de uma luta coletiva por ideais de igualdade sociorracial.

Depois de finalizar a monografia, ingressei, no Mestrado acadêmico em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, com um projeto sobre o papel da prática cultural da música rap na socialização de jovens produtores culturais pertencentes ao Movimento Hip Hop Organizado, uma das organizações representativas da cultura *hip hop* na cidade de Fortaleza. O meu intuito nesse

12 Ver Fragoso (2008) na bibliografia.

13 Grupo musical paulista de música rap reconhecido nacionalmente por suas letras de caráter crítico em relação à pobreza e violência das periferias urbanas.

projeto foi averiguar como as práticas da música rap possibilitava aos jovens alternativas diferentes de socialização no espaço da periferia.

A pesquisa evoluiu, ao longo do mestrado, e as premissas do meu projeto foram ampliadas para além da compreensão do papel da prática dos elementos artísticos do *hip hop* na socialização dos jovens. Durante o processo de pesquisa, através do contato com outros grupos de *hip hop*, observei que a prática dos elementos artísticos não apenas abria espaço para outros modos de socialização juvenil, mas também possibilitava a criação de uma intensa experiência coletiva que fundamentava um sentimento de autovalorização pessoal, um ganho de visibilidade social e um alargamento da experiência social urbana para os rapazes e moças que, por meio de sua arte, frequentavam espaços outros para além dos lugares onde moravam.

Desse modo, na dissertação, concentrei-me em etnografar essa sociabilidade, construída e mediada pelas práticas artísticas entre esses jovens, buscando compreender a relação existente entre a expressividade dos elementos artísticos, com ênfase na dança *break*, e a constituição de uma intensa convivialidade estético-social juvenil.

O presente trabalho surgiu como um desdobramento da pesquisa que fiz no mestrado acerca da experiência estético-social juvenil de dançarinos de *break*. Esses jovens, moradores da periferia urbana de Fortaleza, utilizavam a dança como um meio de frequentarem diversos locais da cidade. Dançar *break* e praticar as diversas manifestações artísticas do *hip hop* parecia proporcionar a eles uma forma de modificarem a sua experiência urbana.

Dessa forma, três questões emergiram ao final da dissertação: Como esses jovens constroem essas práticas de ocupação que lhes abrem os caminhos da cidade, alargando suas experiências e vivências urbanas? Dito de outro modo, como a cidade e/ou espaços urbanos são apropriados e ressignificados por esses jovens? E, por fim, quais as condições e limites dessa ocupação simbólica juvenil da cidade?

Ao longo do doutorado, o projeto concebido, no início, sofreu algumas modificações, em virtude das mudanças que presenciei no campo. Talvez as mais importantes dessas alterações foram as que ocorreram nos sentidos que a prática do *break* passou a ter na vida dos *b.boys* e *b.girls* da Força Hip Hop.

O sentido da prática da dança *break*, na vida desses rapazes e moças, se alterou de maneira significativa. Se antes eles viam a prática da dança quase de uma forma profissional e, desse modo, como uma maneira de terem acesso a uma experiência urbana ampliada, agora eles veem a atividade mais como um *hobby*. Muitos deles casaram e tiveram filhos, outros abandonaram a dança para se dedicarem a outras atividades e alguns evoluíram a sua participação de simples dançarinos para articuladores, militantes e organizadores no contexto de um movimento político e cultural.

Por conta disso, a hipótese inicial, montada no contexto do projeto de doutorado, teve que ser modificada e novos elementos tiveram que ser incluídos, para que se pudesse chegar a uma compreensão adequada da forma como o espaço público de Fortaleza é ocupado.

Assim sendo, não pareceu ser possível compreender a atuação dos membros da Força Hip Hop e de seus coletivos culturais associados somente participando de seus eventos. O escopo da pesquisa teve que ser alterado para que fosse possível haver uma reflexão do quadro mais amplo da forma como o espaço público é ocupado na cidade de Fortaleza.

Entretanto, tal forma de abordar gera um problema de delimitação, já que existem inúmeras formas de ocupação cultural do espaço da cidade. Para sanar esse problema, resolvi concentrar-me em entender uma diferença, observada no campo, entre os eventos culturais de hip hop realizados no Dragão do Mar e aqueles realizados nos espaços dos bairros. Mais especificamente, concentrei-me no conteúdo político-cultural, nitidamente expresso nos eventos organizados pela Força Hip Hop e de seus coletivos associados. Essa diferença, a meu modo de ver, parece ser significativa para se compreender adequadamente como são realizados os eventos culturais públicos na cidade.

Esta tese está estruturada em sete capítulos, tendo a introdução como capítulo inicial. O capítulo 2 aborda os principais desafios de ordem metodológica, que dizem respeito à natureza fluída e fugaz das ocupações culturais urbanas do espaço público, ensejadas, em sua maior parte, por jovens. Inicialmente, a pesquisa teve um *locus* delimitado ao espaço do Dragão do Mar, mas depois se expandiu para as “áreas” da cidade sob atuação dos coletivos culturais, sujeitos desta

pesquisa, tornando-se, portanto, imperativo refletir sobre a maneira mais adequada de lidar com essa natureza fluída do trabalho de pesquisa.

O capítulo 3 realizada uma reflexão sobre a natureza complexa do hip hop, como movimento político-identitário e como estilo cultural, inserido nos fluxos de mercado da globalização. Também esboça um entendimento do liame que existe entre a cultura hip hop e a ocupação urbana do espaço público, seguido de um contraponto entre o hip hop, enquanto movimento político-cultural e “porta-voz” das periferias urbanas, e a prática do estilo na cidade de Fortaleza. Neste capítulo, busca-se compreender as relações, imbricações, antagonismos e complementaridades existentes entre uma noção de hip hop como manifestação cultural e como atuação política. A partir desse enfoque, é possível refletir sobre o papel que a cultura, ou movimento hip hop, tem na forma como o espaço público em Fortaleza é ocupado mediante tais práticas culturais. Para encerrar o capítulo, é feita uma reflexão sobre a própria Força Hip Hop, sua história, suas dificuldades e o seu modo de agir no mundo público.

O capítulo 4 empreende, primeiramente, uma reflexão sobre os sentidos do Centro Cultural Dragão do Mar no espaço público da cidade de Fortaleza. Esse complexo arquitetônico tornou-se um lugar atrativo para diferentes grupos sociais, que o frequentam de múltiplas formas, para o consumo de produtos culturais e de lazer, à semelhança de um *shopping*. Dando prosseguimento ao capítulo, procede-se a uma descrição da *cypher* de break, desde a chegada dos *b.boys* e *b.girls* ao espaço do planetário, a montagem dos equipamentos, o aquecimento da dança, as apresentações propriamente ditas, as reações do público e o término da festa. Finalizando o capítulo, são abordados os sentidos que a ocupação do Dragão do Mar e os eventos de *break* e *hip hop* têm para os jovens, mais especificamente, o desvendamento dos significados que os próprios dançarinos dão à sua vivência coletiva urbana no Dragão do Mar.

O capítulo 5 aborda a maneira como os *b.boys* e *b.girls* impõem sua presença corporal no Dragão do Mar a partir da descrição de uma batalha de break. Essa batalha corporal dos dançarinos revela uma maneira muito particular desses jovens ocuparem os lugares públicos. Por meio de uma sociabilidade agonística, os dançarinos encenam um espetáculo de autoafirmação. Ainda neste capítulo, esboça-se uma reflexão sobre as formas de ocupação cultural do espaço público,

mais especificamente, o seu caráter liminoide, ou seja, o fato de o evento ser oficial, mas ainda minoritário e marcado por uma presença performática na cidade. Nisso, efetivamente, não há distinção entre a “vitrine” e a “Lumpen”.

O capítulo 6 empreende uma descrição de outras ocupações urbanas dos dançarinos de break, com o intuito de compreender as diferenças de sentido entre estas e aquelas realizadas no Dragão do Mar. Para isto, analisa-se a maneira como os sujeitos se movem pelos espaços urbanos públicos, identificando o liame que mantém conectado o circuito que eles perfazem. Dentre vários eventos que serão vistos neste capítulo, um deles, em especial, é bastante relevante para se compreender a maneira “Lumpen” de ensejar uma ocupação pública, a saber, o evento Subversão Feminina. O capítulo também aborda os sentidos da cidade que são criados pelos sujeitos por meio de suas ocupações, o que significa para eles cada lugar e cada momento em que fazem e perfazem seus caminhos pela cidade. A parte final do capítulo aborda uma outra forma de ocupação pública, deveras relevante para a atuação dos coletivos associados à Força Hip Hop, a saber, as ocupações virtuais, realizadas por meio do coletivo de fotografia e documentários Zona Imaginária. Por meio da virtualização das práticas urbanas, esses atores conseguem ganhar uma visibilidade que seria impossível sem o impacto da existência das redes sociais virtuais. O virtual produz o real que produz o virtual, num circuito recursivo que produz organização. Esse parece ser o significado das práticas virtuais públicas criadas nos domínios das redes sociais pela Zona Imaginária.

O capítulo 7, por fim, discute o conceito nativo de Lumpen, sua história como categoria nativa, utilizada pelos membros da Força Hip Hop, e também a maneira como esses sujeitos usam essa palavra como uma forma de categorizar tanto os sujeitos que perfazem os eventos nas ruas e praças das periferias de Fortaleza, como o modo característico de realizar tais ocupações, como também seus significados políticos e culturais.

2 ASPECTOS METODOLÓGICOS DESTA PESQUISA

2.1 Ocupações urbanas do espaço público

As *cyphers*, antigamente, chamadas de rodas de break do Dragão do Mar, constituíram o marco final do trabalho que foi realizado, em nível de mestrado, com jovens dançarinos de break pertencentes à Força hip hop. Nesse trabalho foi realizada uma etnografia das práticas desses jovens dançarinos, desde seus locais de treino até as suas incursões no espaço destinado aos *b.boys* e *b.girls* que se localiza embaixo do planetário Rubens de Azevedo.

Os encontros de sábado à noite, sempre a partir das dezenove horas, no planetário do Dragão do Mar, não pareciam apenas causar mudanças na visão que os jovens tinham de si mesmos e de seu lugar no tecido urbano. A própria ocupação dos jovens do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura para a realização de suas “*cyphers de break*”¹⁴ também parecia provocar uma alteração nesse espaço.

Os *b.boys* marcam a sua presença nesse espaço desde o final da década de noventa, quando um dos grupos representativos do *hip hop* fortalezense resolveu criar um lugar para os dançarinos de break¹⁵ no planetário do Dragão do Mar. Estes jovens se reúnem num círculo, garotos e garotas das mais diversas idades (geralmente entre 15 e 30 anos de idade), e dançam ao som de uma música rítmica, sintonizada numa *pick-up*, sob o comando de um Dj.

Uma multidão de jovens, vestidos com calças largas, bonés, tênis, alguns com *piercings* e tatuagens, dançando *break*, *pop* ou *lock*¹⁶, chama muito a atenção dos diversos outros frequentadores daquele local. Algumas pessoas de diversas

14 Como dito anteriormente, a *cypher* é uma festa e, dentro desse baile, acontecem as Rodas e Rachas de break. Essas são formas de apresentação dos dançarinos. Na “roda”, abre-se um círculo e cada um mostra seus passos e movimentos de dança para o outro. No racha, eles competem entre si para saber quem seria melhor em sua dança. Tanto pode ser individualmente como em “equipe ou crew”.

15 Esse grupo era originalmente o MH2O – Movimento Hip Hop Organizado. Com a emergência de outros grupos, a *cypher* do planetário ficou sob o comando de outras organizações e hoje está com sob a responsabilidade do Planeta Hip Hop. Na verdade, essa é apenas uma marca criada pelos dois Djs Flip Jay e William, que se revezam no comando do espetáculo. Nos últimos dois anos, apesar dos organizadores ainda serem os mesmos, a marca que organiza os eventos de hip hop no Dragão do Mar é uma academia de dança chamada Idance. Desse modo, fica patente a “evolução” dos eventos de hip hop no Dragão de uma ocupação política ensejada pelo MH2O em sua origem para uma ocupação cultural realizada por uma academia de dança.

16 Esses três estilos fazem parte da dança *de rua*, que é um termo que procura descrever todos os estilos da dança que são englobados pela cultura hip hop. São danças grupais, coreografadas e executadas ao som de uma música rítmica.

idades assistem às apresentações dos dançarinos, intrigadas, por vezes, chocadas com as particularidades daqueles meninos e meninas, com sua linguagem própria e seus movimentos corporais impressionantes.

Cabe lembrar que as apresentações de break acontecem sempre nos finais de semana à noite, momento em que o Dragão do Mar, como um ponto de encontro, tem um maior influxo de pessoas de distintas origens sociais que frequentam, em geral, os espaços dedicados às atividades de lazer e consumo; enquanto os *b.boys*, ficam mais restritos ao espaço do Planetário. Após as apresentações, conforme algumas entrevistas realizadas, eles passam um tempo na praça, conversando com amigos, e depois se dirigem para suas casas ou para outros lugares, como a praia de Iracema.

Tiago: Você costuma frequentar o Dragão do Mar aos sábados, se sim, aí descreva o que você faz lá e quais os momentos mais legais?

b.boy Nemo: Cara, os momentos do Dragão do Mar, o que eu acho mais show, é que lá é um ponto turístico, sabe, aí tira totalmente a imagem de que Fortaleza é uma coisa, porque tipo assim muita gente tem que Fortaleza é pô prostituição, tá ligado, esse tipo de coisa, é litoral, mas, tira totalmente essa imagem, vê uma galera dançando, tem uma galera em Fortaleza que dança break, tem galera diferente lá que dança, a parte legal é isso aí que a gente dança, conhece gente nova, é show de bola.¹⁷

Os jovens dançarinos frequentam o espaço do Dragão do Mar e trazem consigo a sua maneira de ser, agir e viver. Fazem isto juntos e parecem ampliar a sua experiência urbana por meio de suas trajetórias pelos lugares da cidade. Como me falou uma vez o *b.boy* Nemo, um dos integrantes da Força Hip Hop, a presença deles ali naquele espaço mostra que Fortaleza não é apenas uma cidade que se encontra nos circuitos de turismo sexual, mas que, por causa dos *b.boys* e *b.girls*, Fortaleza é também uma cidade que possui uma intensa vida cultural urbana. No entender do *b.boy* Nemo, o *break* modifica os sentidos do espaço do Dragão, cria uma nova imagem da cidade, isto é, uma nova vitrine.

Contudo, o espaço da cidade lhes resiste, impõe limites, condiciona modelos de conduta e modula seus modos de ser. Talvez seja possível dizer que as maneiras como estes rapazes e moças se movimentam, pelos entremeios dos locais públicos da cidade, acaba sendo uma fonte de sentidos para compreender como eles constroem suas vidas, as imagens que eles têm acerca de si mesmos e as imagens que os outros fazem deles enquanto grupo juvenil.

17 B.boy Nemo. Entrevista. Realizada em 12 de Abril de 2010.

Naquele momento, ainda no mestrado, interessava-me por compreender as formas de sociabilidade, instituídas por meio das práticas dos *b.boys* e *b.girls* da Força Hip Hop. Naquele momento, o *break* emergia como um elemento estético, aglutinador de uma intensa convivialidade juvenil, que possibilitava aos jovens a criação de referenciais identitários que demarcavam o seu modo de ser juvenil e a maneira como cada um via a si mesmo e sua relação com os outros, tanto aqueles com os quais tinham convívio no hip hop, como também aqueles outros em sua comunidade e em outros espaços.

Além disso, já naquele trabalho, ficava claro que as práticas culturais destes jovens pareciam alargar seus horizontes urbanos e, como eles mesmos citavam, abriam-lhes as portas para visitar lugares e conhecer pessoas nunca antes vistas e ter experiências nunca antes imaginadas.

Essas vivências anteriores com os *b.boys* e *b.girls* da Força Hip Hop, dadas entre os anos de 2010 e 2011, foram fundantes para a elaboração do projeto de pesquisa para o doutorado a ser iniciado no ano de 2014. Nesse momento, o objetivo era compreender, então, como se dava a construção das ocupações urbanas desses sujeitos e como isso modificava/ampliava ou recriava sua experiência urbana juvenil.

No entanto, no espaço de apenas alguns anos, muitas coisas aconteceram e alteraram de maneira relevante os significados e as próprias práticas destes jovens com os quais convivi para a realização do mestrado em Sociologia.

Em primeiro lugar, é necessário dizer que as atividades de *break* que ocorriam na sede da Força Hip Hop, no Conjunto São Francisco, no bairro do Antônio Bezerra, pararam quase que completamente nos anos de 2013 e 2014, por uma infinidade de motivos. Alguns deles foram-me confidenciados em conversas informais que tive com os membros da Força Hip Hop, nos momentos em que estive com eles para a realização desse trabalho.

Um dos motivos principais para o interregno nas atividades, principalmente relacionadas aos treinos de *break* ocorridos na sede da Força Hip Hop, diz respeito à mudança de interesses dos dançarinos. Muitos deles acabaram por perder a vontade de treinar e dançar e se envolveram em outras atividades. Alguns deles, pelo menos aqueles que acompanhei mais de perto durante no mestrado, tiveram uma trajetória difícil ao longo daqueles anos.

Um dos *b.boys* com os quais tive mais contato durante o mestrado foi assassinado no ano de 2012, conforme me disseram, por causa de rixas de gangues rivais. Outros dois dançarinos acabaram por serem presos por envolvimento no tráfico de drogas no local. Um deles, hoje, é um ator importante na mobilização e organização dos eventos da Força Hip Hop nos espaços públicos. Um outro rapaz teve um breve momento de participação nas atividades, mas hoje encontra-se novamente preso. Muitos deles casaram e tiveram filhos, começaram a trabalhar e, durante algum tempo, deixaram o *break* de lado.

O curioso é que aconteceu justamente o contrário do que me diziam, pois afirmavam que nunca deixariam de treinar e dançar. Na realidade, os sentidos associados à prática da dança se transformaram ao longo do tempo, em virtude das vicissitudes da vida e das necessidades cotidianas. Se, para eles, o break, inicialmente, tinha um sentido de ampliação da experiência juvenil urbana, realizado quase que com objetivos profissionais, hoje, para muitos deles, a prática tem mais o sentido de um *hobby* eventual.

A Força Hip Hop também passou por transformações nesse meio tempo. No período em que acompanhei, ainda no mestrado, a sede da organização era cotidianamente ocupada por jovens dançarinos, mas agora as atividades acontecem apenas em alguns dias, durante a semana, e nos finais de semana. A organização em si também amadureceu, ao tomar para si a função de mobilizar e organizar eventos culturais, em vez de simplesmente funcionar como sede para as práticas dos dançarinos. Uma grande transformação ocorreu graças à necessidade do estabelecimento de alianças e conexões em rede com outros coletivos culturais, muitos dos quais representantes de outras correntes culturais, tais como o rock e o reggae¹⁸.

Latour (2013, p.24, grifo do autor) assinala, ainda, que “a noção de rede é útil sempre que a ação seja redistributiva”. Isto é, talvez, para que se possa compreender as atividades urbanas da Força Hip hop e de seus coletivos culturais

¹⁸ Nessa perspectiva, é interessante pensar com Latour (2013), para quem a ideia de rede é uma revolução nas ciências sociais, porque permite superar a dicotomia existente entre o todo e as partes, quer dizer, entre o indivíduo e a sociedade. A problemática teórica das ciências sociais sempre foi a de relacionar duas substâncias autorreferentes, cujas características eram determinadas de forma distintiva e essencial. A teoria do ator-rede introduz a ideia de duplicidade, na qual o ator não é mais uma substância autorreferente, mas um conjunto de atributos, definidos em relação a outros atores em rede. Nesse sentido, o ator é uma rede, e uma rede é também um conjunto de atores. A ação dos atores é, então, redistribuída e realocada a partir das ações de outros atores.

associados, seja necessário admitir que esses grupos não seriam entidades propriamente fechadas em si, “autorreferentes”, mas se constituem a partir de um conjunto de relacionamentos, trocas, compartilhamentos, como também rupturas, vazios e rearranjos. Essas organizações poderiam, então, ser, ao mesmo tempo, “atores”, com características e atributos definidos, mas também poderiam ser “rede”, na medida em que se constituem também a partir dos atributos e das características dos outros grupos com os quais estão envolvidos em suas práticas urbanas. Como se verá mais à frente, neste trabalho, a sobreposição e a contiguidade entre/inter grupos é uma das características centrais do modo de ser/fazer no espaço público.

Essa forma de articulação em rede com outros grupos constitui atualmente a forma principal de atuação da Força Hip Hop na organização/mobilização para a criação de eventos nos espaços públicos, pois, como se verá mais à frente, muitas vezes uma ação (ocupação do espaço público) não é executada por um ator em particular, mas por todos eles ao mesmo tempo. Em muitas ocupações que presenciei, há nitidamente uma sobreposição de práticas, organizações e temáticas de diferentes grupos. É interessante notar que o modo de agir em redes, atualmente mais visível, muito por causa do impacto das redes virtuais na vida desses agentes, na verdade parecia já existir antes. Quer dizer, esses grupos já atuavam em redes, mas não eram assim percebidos porque suas interações não estavam sendo continuamente recriadas nos espaços virtuais das redes sociais e da internet em geral.

A bem da verdade, já no mestrado, tinha observado que havia duas organizações em uma, uma delas era a La FEME (Luta feminina pela mulher emancipada) e a própria Força Hip Hop. As duas eram em si uma só, dois nomes com dois propósitos distintos, mas funcionando conjuntamente e formadas pelas mesmas pessoas.

A La FEME organizava e ainda organiza eventos relacionados aos direitos femininos, majoritariamente, à luta contra a violência doméstica e aos direitos reprodutivos. Essa organização era também o braço político organizacional do grupo musical feminino de rap “Cumades do rap”, que teve várias formações diferentes ao longo do tempo, mas que hoje conta com as *rappers* femininas Nega Ana, Késsia e Jéssica. Já a Força hip hop se vinculava diretamente aos eventos de hip hop e à

mobilização dos jovens em torno da prática dos elementos artísticos, *break*, rap e grafite.

Logo depois do meu retorno ao grupo, para fazer a pesquisa de campo do doutorado em Sociologia, percebi que mais outras organizações e/ou coletivos culturais haviam se “aliado” à Força Hip Hop/La FEME, sendo eles o Encine, o coletivo de fotografia Zona Imaginária, o coletivo cultural Beira roots e vários outros, todos eles compondo a chamada FAC (Frente Ampla Cultural), hoje coordenada pelo fotógrafo e cinegrafista Cristiano. Essa “frente ampla” é uma rede de coletivos culturais que é responsável justamente por organizar os eventos de ocupação do espaço público. Parece não haver uma composição fechada de coletivos funcionando justamente em rede, sendo tecida e re-tecida ao longo do tempo e em virtude das necessidades do momento.

Outra grande mudança ocorrida ao longo desses anos foi a virtualização¹⁹ dos coletivos e das organizações. A internet e as redes sociais hoje cumprem uma função muito mais relevante do que realmente cumpriam em 2010. Todos os coletivos de que participei na pesquisa de campo detinham espaços virtuais nas redes (*facebook*, *youtube*, *blogger*, etc) que serviam, sobretudo, à divulgação e visibilização das atividades organizadas no espaço público. Algo que observei é que há uma recursividade²⁰ entre o virtual e o real, pois tudo que é realizado nos espaços físicos reverbera nos espaços virtuais e tudo que é feito nestes retroage nos espaços físicos. Essa circularidade é, talvez, um dos principais elementos da ocupação dos espaços públicos, algo que já vem sendo apontado por diversos autores, dentre eles Diógenes (2015), no estudo que fez das intervenções urbanas dos grafiteiros em Lisboa.

19 Para Levy (2009), a virtualização difere da simples atualização. Não é simplesmente uma passagem de uma realidade para outra, do real para o virtual, para a transformação irreversível ou criação de uma outra realidade. Na virtualização o que era solucionado torna-se problemático e o que era estável passa a ser dinâmico. Não é uma desrealização, mas a realização em um nível mais elevado. Nesse sentido, pode-se dizer que os coletivos culturais virtualizados criam uma nova realidade no espaço virtual que segue uma dinâmica própria e diferente. A virtualização desses grupos não é simplesmente sua divulgação nos espaços virtuais, mas sua própria existência em si mesma nesses espaços.

20 “ Eu defino como recursivo todo processo pelo qual uma organização ativa produz os elementos e efeitos que são necessários à sua própria geração ou existência, processo circuitário pelo qual o produto ou o efeito final se torna o elemento primeiro ou causa primeira. Percebe-se então que a noção de circuito é muito mais do que retroativa: ela é recursiva” (MORIN, 2013, p.231). A recursividade para o autor é característica de uma totalidade ativa que se regenera e que se produz a si mesma. No caso da Força Hip hop e dos coletivos em rede é a virtualização das atividades que permite a própria reorganização.

Uma última mudança relevante, talvez não uma mudança em si, mas uma intensificação de um processo que já estava latente no campo, foi a tendência cada vez maior dos produtores culturais do meio *hip hopper* de ver a dança *break* como esporte competitivo. Quando eu cheguei ao São Francisco, no início de 2010, já havia essa percepção de que a dança *break* poderia ser um esporte, que pudesse trazer algum tipo de remuneração a seus praticantes. Essa visão, entretanto, era rechaçada dentro da Força Hip Hop, sob a alegação de que poderia criar, dentro da organização, uma série de problemas.

Um desses problemas seria a rivalidade, já característica do universo dos *b.boys*, que poderia ser acentuada em virtude da competição por remuneração. O segundo entrave a essa perspectiva profissional do *break* dizia respeito à dificuldade de manter um sentido político-cultural engajado numa atividade desportiva e sujeita aos ditames do mercado, do patrocínio privado e talvez até do estrelato. Em suma, havia o temor que o lado mercadológico e desportivo da dança *break* pudesse desvincular os praticantes das lutas políticas e culturais, assumidas pelo próprio coletivo.

Fato é que esse processo de profissionalização e desportivização da dança *break* tornou-se muito mais intenso de uns anos para cá. Isto porque cada vez mais os eventos, batalhas e campeonatos de dança são organizados com objetivos claramente comerciais e desportivos, sem qualquer vinculação com pautas políticas. Nessa perspectiva, os eventos de hip hop que presenciei no Dragão do Mar são bastante emblemáticos, como se verá mais à frente.

Essas mudanças que ocorreram no meu campo de estudo nesses últimos três anos requeriam uma reorientação dos objetivos iniciais e dos pressupostos do trabalho, concebidos, inicialmente, a partir das percepções finais da pesquisa ainda no mestrado. Em primeiro lugar, não haveria como deixar de fora a relevante diferença entre ocupações urbanas feitas com objetivos comerciais e outras realizadas com um claro sentido de engajamento político. De outro modo, não haveria como realmente conceber essas duas formas de ocupação como totalmente separadas e opostas, pois elas se complementam muitas vezes e se inter-relacionam. Uma outra questão diz respeito propriamente à sociabilidade juvenil, já que o foco não é mais a ampliação social dos horizontes dessa sociabilidade, mas a

forma como se dá a ocupação urbana dos espaços públicos e quais os seus significados e limites.

Na realidade, o debate acerca do significado político-cultural ou comercial do hip hop não é algo recente. Desde os primeiros estudos mais clássicos do movimento hip hop em Fortaleza, empreendidos por Damasceno (1997) e Bezerra (1999), é apontada essa posição dúbia do hip hop, como uma estética global, disseminada pelos meios de comunicação, e como uma forma de identidade cultural juvenil periférica, vinculada a movimentos sociais.

Entretanto, o que se pretende aqui não é simplesmente revisitar um velho tema e nem muito menos cair na armadilha de separar, de forma absoluta, o lado cultural-comercial do hip hop de seu lado político-identitário-engajado. O que se pretende, neste trabalho, é compreender como acontece a ocupação urbana dos espaços públicos por diferentes coletivos culturais de hip hop e entender como se imbricam e como se afastam um do outro no que diz respeito à forma, objetivos, limites e características dessas ocupações.

2.2 Trajetória em campo e sujeitos da pesquisa

A pesquisa que ora aqui se apresenta foi realizada desde o primeiro semestre de 2015, momento em que fiz algumas observações exploratórias e tive conversas com alguns atores envolvidos que pudessem esclarecer melhor os caminhos a serem tomados.

No mês de Janeiro de 2016 e nos meses seguintes, retomei as visitas ao Dragão do Mar, simultaneamente, com participações em eventos de *hip hop*, visitas aos grupos e reuniões com os dançarinos de *break da* Força Hip Hop, em sua “posse”, situada no bairro Quintino Cunha, na comunidade Conjunto São Francisco. No final de 2016 participei do Festival Cearense de Hip Hop realizado no Centro Cultural Dragão do Mar e no Cuca da Barra do Ceará, organizado pelos Djs Flip e William.

Desde o começo de 2017, tenho participado mais ativamente de eventos culturais nas comunidades e bairros mais afastados dos centros culturais da cidade, organizados pela Força Hip Hop, Frente Ampla Cultural e La Femme, tais como o Seminário de Break, realizado na sede da Força Hip Hop, na comunidade Conjunto São Francisco; o evento de reggae/hip hop Beira Roots, realizado na praça da

comunidade Beira Rio, no bairro vila velha; o evento Conexão Cultural do Conjunto Ceará, também realizado no polo de lazer da Barra do Ceará, e o Subversão Feminina, realizado na praça de skate do polo de lazer do Conjunto Ceará.

Além desses eventos, realizei, desde 2016, diversas visitas de campo na sede da Força Hip Hop do Conjunto São Francisco, com vista a participar e presenciar encontros, reuniões e discussões, além de treinos de break, ensaios de rap e oficinas de arte e grafite, os quais geralmente aconteciam aos sábados e domingos. Em boa parte dessas reuniões e encontros, a temática principal era a organização de eventos nas praças dos bairros próximos e a formação de alianças com diversos outros atores e organizações culturais.

Os sujeitos com os quais dialoguei para a realização deste trabalho foram os membros da organização política e cultural Força Hip Hop, dentre os quais, o rappers e ativista político Moesio Castro, antiga liderança do MH2O, mas que desde pelo menos 2010, lidera as atividades públicas, políticas e culturais deste coletivo.

Também tive bastante contato com o fotógrafo, cineasta e ativista político, Cristiano Magalhães, que, além de ser uma das lideranças políticas da Força Hip Hop, também é o maior responsável pela criação e manutenção do coletivo midiático Zona Imaginária, que tem por principal função fazer a cobertura dos eventos culturais periféricos pela cidade.

Outro importante interlocutor da minha pesquisa foi o *b.boy*, grafiteiro e também ativista político, Daniel A.D.I, líder e organizador da *crew* de break A.D.I (Ato de Impacto), ligada à Força Hip Hop.

Na LAFEME, tive também interlocuções importantes com a rappers e ativista Nega Ana, que lidera desde 2010 o grupo de rap musical feminino Cumades do Rap, que é um dos principais grupos de rap da cidade de Fortaleza, apenas formados por mulheres.

Esses foram os atores com os quais estabeleci maior contato na feitura da pesquisa, contudo, isso não significa que sejam os únicos sujeitos com quem convivi ao longo desses anos, desde fevereiro de 2010, para a realização deste trabalho. Muitos outros também fazem parte deste coletivo, alguns se distanciaram e voltaram, outros partiram e muitos outros continuam numa luta cotidiana de sobrevivência cultural e política na cidade de Fortaleza.

A estrutura organizacional da Força Hip é bastante informal, não tendo, até o momento, uma divisão clara de cargos ou tarefas a serem executadas. Em geral, os eventos são organizados com a cooperação de todos, sem uma definição estritamente rígida de responsabilidades e tarefas. Como eles têm poucos recursos e muitos deles trabalham e/ou têm família, cada um ajuda na medida do que pode. Quando um evento é marcado, é feito uma “*check list*” de tarefas ou coisas necessárias, eles se reúnem e se dividem para a execução dos trabalhos. Eu, inclusive, contribuí em algumas ocasiões, embora nunca tivesse assumido uma responsabilidade significativa na realização dos eventos. No mais das vezes, ajudei no transporte dos materiais, cabos, caixas e amplificadores de som e outros equipamentos usados nos eventos.

No que diz respeito a recursos materiais disponíveis para a realização das atividades, o acesso deles é mínimo ou precário. A Força Hip Hop e suas associadas possuem apenas algumas caixas e amplificadores de som, além de algumas câmeras fotográficas. O que for necessário além disso é obtido por meio de empréstimos ou alugueis baratos, negociados com diversos outros atores ou organizações. Raras vezes, presenciei algum apoio político-institucional, em geral, por meio de partidos e políticos, para a realização dos eventos, mas algumas vezes acontece, não para organização de atividades culturais em si, mas, sobretudo, para reuniões políticas.

O coletivo com o qual mantive um contato mais próximo foi a Força Hip Hop, que é uma das organizações representativas do movimento político e cultural hip hop em Fortaleza. A “Força”, como é chamada por seus membros, tem quase onze anos de atuação política e cultural nas periferias urbanas. O principal propósito desse coletivo é a organização de atividades culturais e a formação política da juventude moradora das periferias urbanas de Fortaleza. Ultimamente, a organização criou o nome “Lumpen” para essa classe de pessoas que a Força Hip Hop pretende mobilizar de um ponto de vista político e cultural. Falaremos mais desse conceito nativo mais à frente neste trabalho.

A LAFEME²¹ é um coletivo de mulheres associado à Hip Hop. É possível dizer que, na realidade, não há qualquer separação entre as duas organizações, sendo a LAFEME responsável por articular eventos e pautas políticas ligadas aos direitos

21 <https://www.facebook.com/ongmovimentolafeme/>

das mulheres. É interessante notar que, precisamente, por causa da existência da LAFEME, as questões relacionadas às diferenças de gênero são bastante relevantes entre os membros da Força Hip Hop. Aliás, não é por demais lembrar que existem muitos trabalhos que apontam as dificuldades das mulheres dentro do meio predominantemente masculino da cultura hip hop, entretanto, no contexto da Força Hip Hop/LAFEME, percebo um avanço significativo no que diz respeito a essa temática, em relação a outros grupos de hip hop²².

A Zona Imaginária²³ é um coletivo de fotografia associado também à Força e à LAFEME. O objetivo principal desse coletivo é ser uma agência de comunicação da periferia, fazendo cobertura jornalística e midiática dos diversos eventos políticos e culturais, não somente da Força Hip hop e da LAFEME. A Zona Imaginária é um importante instrumento, tanto de formação artística como também, um meio eficaz dos membros da Força Hip hop e LAFEME de estabelecerem contatos e alianças com diversos outros coletivos ao redor de Fortaleza. A atuação deste coletivo é basicamente a internet, em páginas no *facebook* e com um canal do *youtube*.

Além desses coletivos, existe também um grupo de rap feminino chamado “Cumades do rap,”²⁴ cuja formação atual é composta por Nega Ana, Bruna Jéssia e Jéssica. Em geral, as letras do grupo versam sobre o cotidiano da mulher negra e pobre, moradora das periferias urbanas, sobre as questões relacionadas ao ativismo pelos direitos reprodutivos das mulheres e sobre a discriminação da mulher no hip hop. “As cumades do rap” foram o primeiro grupo de rap feminino do Ceará e já conta com, pelo menos, dez anos de atividade.

“Vou chegando /Vou rimando /Sai da frente/ RAP consciente/ Invadindo sua mente/ Mulher tomando espaço/ Rapa, não es quente/ Chega de ver, bunda balançando/ Eu quero ver a mulherada com as suas ideias cantando/ É, tamo aí, tamo tudo unida/ RAP Feminino pra cada rima/ Pare e reflita/ Reflita na história/ Cantada pela cumade/ Que diante dos problemas não se abate/ Chega, invade/ Não pede passagem/ Microfone na mão tá aí a irmandade / Demarcando território no Hip Hop pela igualdade./ Então vejam só/ Nos muros da cidade têm Grafite Feminino/ Com toda intensidade/

22 Nesse sentido remeto ao trabalho de Simões (2013), que aponta para a natureza transétnica e transclassista do hip hop, além de suas assimetrias no que diz respeito às questões de gênero. O hip hop é uma linguagem comum utilizada globalmente por diversos grupos ao redor do globo, mas não linearmente assumida pelos diversos grupos, mesmo que haja uma clara vinculação do hip hop com as populações migrantes e marginais de negros e latinos em sua origem, como manifestação cultural nos grandes centros urbanos estadunidenses. No caso, a pouca presença feminina é um ingrediente a mais no caldo complexo de desigualdades e assimetrias na forma como a linguagem cultural do estilo se insere em diferentes grupos ao redor do globo.

23 <https://pt-br.facebook.com/zonaimaginariace/>

24 <https://pt-br.facebook.com/ascumadesdorap>

Traços, cores, arte, no muro/ Rabiscos em papéis/ Virou desenho lúcido, lúdico em fim/ Tá conscientizado, tá aí na ativa/ Tamo pronta pro arregaço/ Grafiteira passa a mensagem sem nenhum embaço/ Se liga no som, tá no ritmo da dança/ Passadas no chão/ B.Girls não se cansam/ Dançam, alcançam/ Tem perseverança/ Sexo frágil que nada traz consigo a mudança/ A mudança pra acabar/ Com a desigualdade/ Mulheres do Hip-Hop vamos juntas pro embate!!! A dona risca o disco, viaja no vinil/ Scratches, mixagens/ Dispara o seu fuzil/ Pick-ups equipadas/ Mente turbinada/ Bomba aparada/ DJ é feminina, militante articulada/ Se garante, não se arrega/ Faz a coisa proceder e sua arte explosiva / Confrontando o poder/ O poder!!!/ Pule, dance/ Pense com a gente/ Mulher no Hip Hop é pura arte consciente/ Pule, dance/ Pense com a gente/ Mulher no Hip Hop é militante coerente/ Ocupe seu espaço/ Não peça permissão/ Mulheres lumpezinas/ Da classe é fração/ Prostituta tiazinha que vende doce no cambão/ Piranguieira da esquina formada em avião/ A mãe desesperada buscando o feijão/ Que trampa na bocada por falta de opção/ Aquela esquecida, abandonada, violada, / Excluída e jogada, atirada e trancada/ No mofo da prisão/ Tem sangue no olho/ Tem disposição/ Mulher lumpezina não tem nada não!/E quem não tem nada/ Não tem nada a perder, não.../ Agora é instrumento/ Pronta para o arrebento/ Efeito colateral/ É bomba explosiva/ Combustível que alimenta a Luta Pró-Revolução Social/ Sinta a fúria, sinta a dor da mulher marginal/ A burguesia, coitada/ Na nossa mão, passa é mal/ Passa é mal!!!²⁵

Essa é uma das canções do grupo que fala diretamente do engajamento das mulheres “lumpenzinas” na luta por direitos e igualdade. De início, a letra já começa afirmando que não é mais uma música que vai falar de sexualidade, mas justamente da mulher “consciente”. Em vez de formar a imagem da submissão feminina, o rap já mostra que a mulher não deve pedir “permissão”. A letra também fala do engajamento feminino numa forma de arte que é também um combate político e revolucionário pelos direitos das mulheres, negras e moradoras da favela. Unifica, numa só classe, as “lumpenzinas” tanto a trabalhadora pobre e dona de casa, como também a prostituta, a mulher que se envolve no tráfico para conseguir dinheiro para a própria sobrevivência e a mulher presidiária. É a imagem da mulher “marginal” consciente e engajada politicamente.

Além do rap, também há uma *crew* de break chamada de Ato de Impacto (A.D.I). Essa *crew* foi fundada, oito anos atrás, pelos *b.boys* da Força Hip Hop. O objetivo da *crew* era criar um grupo de jovens dançarinos que pudessem se utilizar da dança break como uma forma de intervenção comunitária. Como eles mesmos dizem, o “break não é só bolar no chão, mas transmitir informação”.

25 Letra de música: Intensidade. Cumades do rap.

2.3 Sociologia e antropologia na cidade: reflexões

Esta pesquisa trata de compreender como são construídas as práticas de ocupação do espaço público urbano, realizadas por coletivos culturais de periferia, notadamente, a Força Hip Hop e organizações aliadas a esta. Os espaços públicos de Fortaleza, ocupados por essas organizações, foram a pista de skate do polo de lazer do conjunto Ceará, a praça da comunidade Beira Rio no bairro Antônio Bezerra, a sede da Força Hip Hop na comunidade São Francisco, no bairro Quintino Cunha, e o polo de Lazer da Barra do Ceará.

A ideia é fazer um contraponto entre as formas de ocupação cultural do espaço público urbano de hip hop, realizadas no Dragão do Mar, as quais são pautadas pelo apoio institucional e/ou oficial ou, ainda, patrocínio de mercado, e outras formas de ocupação, realizadas em espaços de bairros das periferias de Fortaleza, que não sejam oficiais ou de mercado, mas que também tenham um conteúdo político. A partir desse contraponto, pretende-se compreender quais os sentidos políticos e culturais dessas formas de atuação no espaço público e também como a natureza do espaço público da cidade poderia se alterar em virtude de tais atos.

De início, foi efetuada uma descrição das atividades culturais ligadas ao break e à cultura hip hop por jovens frequentadores do espaço do Centro Cultural Dragão do Mar, a saber, os *b.boys*, *b.grils* e todas as pessoas envolvidas na viabilização do uso que esses agentes fazem do local. O interesse, contudo, é compreender as características centrais das práticas de espaço e de ocupação desse lugar.

Depois de participar das atividades de hip hop e break no Dragão do Mar, o interesse desta pesquisa volta-se a descrição dos eventos minoritários, organizados pela Força Hip Hop e suas organizações aliadas, nas periferias de Fortaleza, em geral nas comunidades São Francisco e Beira rio, localizadas no do Quintino Cunha, mas também eventos que aconteceram na Barra do Ceará e no polo de lazer do Conjunto Ceará.

Nesse sentido, o intuito é descrever, pormenorizadamente, os aspectos relacionados a esse uso ou utilização, desde os espaços frequentados por esses rapazes e moças, as trajetórias que eles perfazem no tecido urbano, as redes de

sociabilidades construídas e os significados que eles constroem acerca dos lugares por eles ocupados²⁶.

Desse modo, pode-se pensar com Argan (1998), que toma como problema o valor estético da cidade, ou seja, a cidade como uma obra de arte. Nessa perspectiva, a cidade deve ser concebida também como espaço visual, tornando-se necessário dissociar a função de um prédio, monumento ou lugar da cidade, do seu significado. O significado de um lugar é uma referência social no espaço da cidade, e o seu valor estético precede a funcionalidade técnica, como um “tesouro interior” de significados que, no final, são atribuídos pelos próprios habitantes.

É, nesse sentido, que uma “cidade não se funda, se forma” (ARGAN, 1998, p.234). É por meio da atribuição de sentidos que cada um dos habitantes dá aos espaços urbanos que se constitui o caráter de uma cidade, bem como os valores simbólicos advindos das experiências dos diversos indivíduos. A cidade-função vem depois da cidade onírica, presente nos sonhos dos seus habitantes.

Nessa perspectiva, não é possível deixar de lembrar os sentidos evocados por um simples passeio pela cidade. Eu cresci numa cidade do interior do Ceará, no sopé de uma serra, e lembro bem das explorações urbanas que fazia montado em uma bicicleta. Percorria, sobre duas rodas, a pequena cidade quase que por inteiro. Ia de uma ponta à outra, subindo e descendo ladeiras, em algumas horas e, mesmo assim, nem cansava. Aquele lugar foi o espaço da minha infância, era familiar, acolhedor. De certa maneira, ali naquela pequena cidade, eu realmente habitava e, nesse sentido, posso dizer que aquele espaço era minha casa, pois como dizia Bachelard (1993, p.200) “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”.

26 No entanto, pode-se dizer que fazer uma etnografia das práticas de espaço dos b.boys, na cena pública urbana, requer uma reflexão sobre os dilemas que cercam o campo dos estudos antropológicos sobre a cidade. Para Frúguli (2005), a antropologia urbana surgiu inicialmente tendo como objeto as áreas periféricas e as populações segregadas da cidade, com o objetivo de compreender a criação de redes sociais de parentesco, política comunitária, sociabilidade cotidiana e representações simbólicas. A ideia central era compreender a lógica social interna nas comunidades urbanas segregadas. Nesses estudos, o enfoque estava basicamente voltado para a compreensão da sobrevivência de vivências comunitárias tradicionais e suas transformações internas num contexto urbano. As cidades contemporâneas acabaram por exigir um descentramento da abordagem especificamente antropológica. As metrópoles são permeadas de sobreposições e fluxos diversos de pessoas, culturas, modos de viver e fazer. Em vez de uma lógica binária simples que preze por dicotomias analíticas de campo/cidade, comunidade/sociedade e centro/periferia, talvez seja necessário misturar as tintas e ver o tecido urbano permeado de hibridez, dinamismo, disputas e convívios.

Quando fiz 14 anos, eu e minha família mudamos para Fortaleza. De uma cidade pequena fomos morar na periferia da cidade grande, num bairro chamado Conjunto Esperança. De certa maneira, tínhamos mesmo esperança de que a vida melhorasse, contudo, poucas lembranças boas tenho de lá, salvo as viagens de trem que fazia todos os dias ao voltar da escola em que estudava no centro de Fortaleza.

Na verdade, fiz de caso pensado, nunca quis estudar numa escola próxima, no meu bairro. Eu era um jovem adolescente do interior e tinha curiosidade sobre o que existia na cidade. A vontade de saber, então, me levou a estudar distante de casa e, na verdade, não teria feito uma escolha menos acertada. Sempre que terminava a aula, eu e alguns colegas rumávamos à estação de trem do centro da cidade, próxima à escola. Era uma época boa, era uma aventura urbana cruzar a cidade no trem e observar o que tinha no caminho. Claro que, para ver melhor, nós tínhamos que ficar segurando a porta do trem, impedindo que ela se fechasse e encobrisse a nossa visão, a minha e a dos meus companheiros. Era perigoso sim, mas era emocionante.

Se, quando eu morava no interior, tudo me era familiar e eu me sentia protegido, agora eu estava numa situação como daqueles jovens que adentram confiantes numa floresta, e o espírito de aventura é mais forte do que a prudência. Incontáveis vezes me perdi nesses primeiros anos de cidade grande. A pequena *urbis* era minha casa, mas, quando me mudei, senti um grande estranhamento, não era mais aconchegante, familiar, era desafiador, misterioso e, por vezes até, um pouco selvagem. A minha casa era uma pequena cidade simples e familiar, mas agora eu vivia numa cidade difícil de habitar, cheia de descaminhos e desvios.

Alguns anos depois, eu já estava acostumado com a cidade grande, a casa dos vinte foi um tempo de intensas andanças e de experiências significativas pela cidade. Naquela época, gostava de *rock* e perambulava sempre pelos bairros e, tempos depois, pelo Dragão do Mar, sempre em busca do próximo “festival”, que era como chamávamos. E aqui, comecei a vivenciar um pouco mais claramente aquilo que hoje considero como ocupação do espaço público da cidade.

Éramos todos de camisas pretas de bandas, eu tinha cabelos longos e barba rala, vivíamos nas praças e calçadas, conversando, tocando violão, geralmente, legião urbana, compartilhando cigarros entre copos descartáveis de vinho barato.

Éramos roqueiros, punks, grunges e/ou metaleiros, divididos pela música e unidos por uma necessidade comum de vivenciar coletivamente um estilo de vida urbano.

Naquela época, não percebia, mas, dentre várias outras coisas, participar e vivenciar uma cultura juvenil abria, para mim, as portas para a criação daquele sentido que tinha antes de mudar para a cidade grande, realmente habitar a cidade, claro que de uma maneira um tanto diferente de antes.

Quando entrei no mestrado em Sociologia, minha vida de jovem *punk* tinha terminado já fazia um tempo. No entanto, parecia que a cidade não queria me deixar, parecia querer que eu tentasse desvendar seus mistérios, dessa vez, por intermédio da experiência de outras pessoas, no caso, os dançarinos de break. Foi um ano inteiro (durante todo o ano de 2010) com eles. Indo e vindo da minha casa até a casa deles, separados apenas por quase meia cidade. Os *b.boys* e *b.girls* da Força Hip Hop me ensinaram muita coisa, pelo que sou grato, mesmo que tenha ainda muito mais a aprender com eles, dada a riqueza da experiência urbana destes jovens. Penso que tenha visto nos jovens dançarinos de break da Força Hip Hop, justamente, aquele sentimento juvenil que eu tinha quando vivenciava uma cultura juvenil.

Nessa perspectiva, tentar compreender as práticas culturais de ocupação do espaço de jovens, no tecido urbano da cidade de Fortaleza, pode requerer a assunção de uma prática etnográfica de “perto e de dentro”, tal como foi descrita por Magnani (2002). Isto é, observar, da perspectiva particular desses grupos juvenis, a maneira como eles constroem seus lugares de frequência, ocupam os espaços públicos visíveis da cidade, movimentam-se neles ou entre eles e constituem uma rede de sociabilidade mais ampla que sustenta a sua vivência cultural especificamente urbana.

Com efeito, pode-se pensar com Pais (2003, p.16) para quem “...necessário se tornava penetrar nos meandros da vida cotidiana dos jovens, na compreensão dos seus modos de vida, das suas sociabilidades...”. Os modos de ser específicos dos jovens não poderiam ser compreendidos sem uma visão de “dentro”, que possa acompanhar os meandros da construção cotidiana de laços e redes de sociabilidade juvenil. E, para fazer isso, é preciso se desvencilhar de amarras teóricas e metodológicas, configuradas nas grandes teorias, e procurar conviver com os jovens de maneira a se aproximar de seus universos sociais e culturais. Para adentrar aos

mundos juvenis, torna-se necessário percorrer as vielas do saber e fluir nas “pequenas artérias do conhecimento”. (PAIS, 2003, p.17)

No início do trabalho de campo, no mês de agosto de 2015, novamente fiz uma visita ao Conjunto São Francisco para tentar retomar o trabalho que tinha realizado junto com os *b.boys* e *b.girls* de lá. Ao conversar com o Moesio, que é uma das lideranças do *hip hop* em Fortaleza, fiquei sabendo que já estava, há muitos meses, sem dançarinos de break ali. O motivo teria sido, dentre outras coisas, uma série de acontecimentos envolvendo os *b.boys*. Alguns morreram por causa de rixa de gangues, outros tiveram que se mudar da comunidade, alguns foram presos e outros, simplesmente, deixaram de treinar por uma infinidade de motivos. Se existe uma vantagem ou uma desvantagem em estudar a experiência cultural juvenil é essa. Os grupos existem e depois logo se desfazem. A vida é mudança, a vida juvenil é uma mudança *express*.

Como capturar algo que é, por sua própria natureza, marcado pela fluidez? Essas redes juvenis parecem ser tudo, menos duradouras. E isso não significa que sejam desinteressantes de um ponto de vista analítico e/ou interpretativo. A fluidez parece se relacionar justamente ao caráter liminar da condição juvenil. Só que é justamente nessas situações de suspensão que a criatividade dos agentes sociais parece emergir, seja por meio das performances juvenis e/ou da criação de grupos e coletivos em torno dessas formas de expressão.

Em virtude desse breve revés, tive de reavaliar os caminhos da pesquisa. Teria que partir para outras possibilidades. De início, minhas preocupações estavam em descrever o que eles pensavam acerca da cidade que habitavam e ocupavam por meio de sua arte. Agora, a coisa teria mudado de figura, e enveredei por uma compreensão sobre as práticas de espaço dos dançarinos frequentadores da *cypher* de break no Dragão do Mar.

No mês de janeiro de 2016 e nos meses seguintes, passei a frequentar assiduamente a *cypher* de break daquele lugar, a qual ocorre sempre aos sábados a partir das dezenove horas. Participei também de uma batalha de *b.boys* que ocorreu no sábado e no domingo, dias 27 e 28 de fevereiro. Nesses dois dias, acompanhei, observei e documentei, em vídeo e fotos, os debates e *workshops* que foram realizados por eles; estive presente também na festa (*cypher* livre) que ocorreu antes dos confrontos e, por fim, acompanhei e documentei todo o campeonato.

Durante esse período (de janeiro até o presente momento), mantive contatos com os Djs que organizam as atividades no planetário, Dj Williams e Dj Flip Jay, conversei, e eles me passaram algumas informações, mas foram reticentes em conceder qualquer entrevista. Também mantive contatos com alguns dos *b.boys* frequentadores do lugar, no entanto, sentia que o campo ainda não estava estabelecido e começava a me perguntar sobre a viabilidade de continuar insistindo no Dragão do Mar.

Em meados de maio, tive, porém, uma surpresa. Fui informado pelo Moesio que as atividades políticas e culturais da Força Hip Hop iriam ser retomadas. Desde então, venho frequentando o Dragão, acompanhando a *cypher*, sempre aos sábados, e também a sede da Força Hip Hop, observando os treinos de break e reuniões políticas que ocorrem, na maioria das vezes, aos domingos, mas também em alguns dias da semana, sempre à noite.

No dia 14 de maio, saí de casa, a reunião fora marcada para acontecer às 15 horas, e, como eu moro bem distante do Conjunto São Francisco, teria que sair, pelo menos, às 13 horas, se quisesse chegar no horário marcado. Mas, como acontece sempre no hip hop, e quanto a isso já estou acostumado, os horários nunca são cumpridos à risca.

Resolvi ir de ônibus nesse primeiro dia, pois não estava muito seguro do caminho de carro até a sede no Conjunto. Chegar de ônibus na comunidade é demorado. Peguei o ônibus e fui olhando a paisagem. Há cinco anos, estava eu quase todos os dias indo e vindo da comunidade para participar e observar os treinos de *break*. Pouca coisa mudou, na verdade. Houve apenas uma remodelação da avenida Bezerra de Menezes, com a inclusão de faixas exclusivas de ônibus, estações e faixas exclusivas para ciclistas.

A dificuldade de chegar ao conjunto São Francisco pode ser explicada, justamente, pelo fato de esta ser uma comunidade urbana separada do restante da cidade. Com o aumento dos transportes, principalmente, das linhas de ônibus e do sistema dos terminais, ela se torna mais “próxima”, porém não menos distante do ponto de vista dos serviços públicos.

Existe uma diferença grande na dinâmica da vida social dessas comunidades urbanas em comparação com as regiões mais centrais da cidade. Ficando lá até o anoitecer, nota-se logo que as pessoas não ficam trancadas nas suas casas, mas a

vida social, os encontros são bem mais vivos. O burburinho das crianças, brincando e correndo de lá para cá; o som dos bares, abertos desde a tarde; as pessoas sentadas na calçada, conversando, essas são coisas que não se notam em bairros mais centrais da cidade. Na vizinhança onde moro, por exemplo, o silêncio impera à noite, sendo quebrado, muito raramente, por alguma família ou grupos de jovens que se sentam nas calçadas para conversar, por um ou outro transeunte que passa, ou pelo breve som de uma música, vinda de alguma residência.

No bairro, especificamente, pouca mudança pode ser notada nesse tempo de meia década. A paisagem continua a mesma, apenas a quantidade de comércios, na região central, parece ter diminuído e, com isto, também a quantidade de pessoas circulando. No entanto, isto é apenas uma impressão e pode estar errada.

A sede da Força Hip Hop está diferente. Antes havia um pequeno terreno aberto, que dava na entrada lateral da sede, mas foi erguido um muro ao redor desse terreno, impedindo a visão e a entrada pela lateral. A sede da Força Hip Hop é, na verdade, um prédio pertencente ao Estado, que é utilizado para a realização de várias atividades comunitárias, não apenas relacionadas ao hip hop.

Ao chegar à sede, fui recebido pelo *b.boy* Daniel ADI (ele também é grafiteiro e usa o codinome Born). O local estava com algumas pessoas, alguns *b.boys* que costumavam treinar todos os dias na sede e que, há tempos, não apareciam por lá. Entre eles, o B.boys Adriano, o Roger, o Mike, o Daniel ADI, o Lucas e outros que conheço de vista, mas sem muito contato ao ponto de saber o nome. Havia muitas crianças pequenas, algumas delas filhos e filhas dos jovens que estavam por lá. Interessante notar como as coisas mudam. Conheci todos eles, quando ainda eram adolescentes, treinando todos os dias. Hoje, boa parte deles já tem filhos (*b.boy* Daniel ADI já tem dois), estão com mais idade, mas ainda são bem jovens.

Eles começaram, então, a treinar, fazer e perfazer a dança e os movimentos acrobáticos que caracterizam o break. Assim sendo, era perceptível, entre eles, a ferrugem nos músculos e nas articulações, a ausência de fôlego e as reclamações quando não conseguiam executar algo que alguns anos atrás corriqueiramente faziam. Mas estavam alegres, brincavam como garotos que são, adultos jovens, cheios de responsabilidade (muitos deles pais), mas também eivados do espírito aventureiro da juventude. Passei um tempo observando e tirei também algumas fotos.

É interessante notar a relevância que tem para eles tirar uma fotografia de um movimento. Em máxima extensão, o *freeze*²⁷, como eles chamam, é um ícone da expressividade da dança break. Nesse sentido, é interessante pensar com Campos (2011, p.27) sobre “o papel crucial da cidade como espaço público de comunicação”. A imagem é algo presente na vida cotidiana dos indivíduos, e cada vez mais a construção identitária, os estilos de vida, as trajetórias pessoais e o próprio corpo são tomados pela imagem. É um processo de “visualização da existência” que impregna a vida de muitos.

Para os *b.boys*, o simples aparecer numa câmera é um momento singular. Ter a amplitude de seus movimentos acrobáticos eternizados numa fotografia parece evocar, para eles, a sensação de produtores, de serem vistos e de causar um efeito estético naquele que o observa, em suma, impressioná-lo.

Depois dos treinos de *break*, fizeram uma reunião. A pauta girava em torno, principalmente, da retomada das atividades da Força Hip Hop, da reorganização dos treinos de break, das articulações com o MH2O e com o Fórum Cearense de Hip Hop para alavancar eventos e reorganizar o lado político do *hip hop*.

O primeiro a falar foi justamente o *b.boy* Daniel ADI, que pontuou que o objetivo central daquele momento era fortalecer a vontade de recriar os treinos de *break* na sede. Relembrou os velhos tempos em que eles treinavam todos os dias, mas enfatizou que, mesmo com menos tempo, poderiam fazer os treinos aos domingos. Ele também falou que o importante era reativar a rede de contatos com outros *b.boys* e informar para a comunidade de dançarinos que o São Francisco havia retornado como lugar de prática da dança. Lembrou também que, antes, eles tinham “nome” entre os dançarinos de break, que várias equipes haviam passado por lá e que deveriam novamente recuperar essa posição.

A busca pelo “nome” ou por resgatar o “nome”, que tinham antes de pararem com os treinos, parece envolver uma construção identitária de dançarinos e *hip hoppers*. Em minha dissertação de mestrado, Frágoso (2011), analisei a questão do “nome” como uma busca por reconhecimento e status no universo dos dançarinos. Os *b.boys* buscam construir um nome por meio da criação de redes de contatos com diferentes grupos, participação em treinos e campeonatos e também por meio da

27 Freeze ou freezar, como eles dizem, refere-se a uma parada no ar, por alguns segundos, de um determinado passo ou movimento de break. O freeze é geralmente utilizado como demonstração de força do dançarino que visa ou impressionar a plateia ou então intimidar o seu adversário.

cypher do Dragão do Mar. Nesse sentido, ganhar “nome” parece ser uma construção identitária.

Entretanto, é preciso enfatizar a existência, conforme Lages e Silva (2008), do perigo da “identidade”. Conforme os autores, que fizeram um levantamento bibliográfico da produção acadêmica sobre o *hip hop*, existe um risco de se absolutizar a categoria identidade ao tentar compreender esse modo de ser juvenil. Nessa perspectiva, os autores apontam sobre o problema de ver a vinculação identitária dos jovens das periferias urbanas à cultura hip hop como um remédio para sua inerente potencialidade violenta e/ou criminal. As abordagens identitárias correriam, então, o risco de associar o pertencimento ao *hip hop* com uma domesticação da violência juvenil urbana.

É preciso dizer que as abordagens identitárias foram, durante algum tempo, um possível escape da antropologia urbana para lidar com a perda de seu objeto tradicional de estudo. No início, estudavam-se as comunidades urbanas segregadas; depois, percebeu-se que não há mais razão em ver tais comunidades como isoladas, diante do avanço das intercomunicações globais e dos fluxos nacionais, regionais e transnacionais. Para escapar dessa dissolvência, o foco passou a ser a identidade de grupos que, só de maneira transversal ou ideológica (caso do hip hop), se relacionavam com comunidades fechadas. Entretanto, as abordagens identitárias, com o tempo, também sofreram com a dissolvência a partir da constatação de que não existe identidade, mas identificações ou processos identificatórios, que o sujeito é múltiplo, diversificado e em fluxo²⁸.

Dessa forma, pode-se pensar que a busca por “nome”, além de ser uma construção identitária ou, no caso deles, um resgate, também pode ser relacionada com a maneira como eles constroem as suas próprias experiências urbanas. Isto porque, para ganhar um nome, os *b.boys* e *b.girls* têm que se movimentar pela cidade e construir laços de sociabilidade.

28 Nesse trabalho, pretende-se um afastamento das abordagens identitárias ou identificatórias sem deixar de considerar, claro, sua importância. Em vez de identidade, a ideia é pensar o espaço e como os agentes sociais o constroem, modelam e performatizam. Nesse sentido, se pudermos pensar com Barbero (2006), pode-se dizer que a dificuldade do pensamento filosófico e social do ocidente, no que concerne à questão do espaço, é pensar o entremeio, o limítrofe, distanciado do ideal de equidistância e equilíbrio. No entanto, há justamente uma necessidade premente na contemporaneidade de pensar esse espaço do entre, indeterminado, no início e no fim. Mas não é apenas a dificuldade de delimitar fronteiras, mas também a multiespacialidade que caracteriza a sociedade global. O espaço virtual instantâneo da mídia e da internet se sobrepõe ao espaço físico dos tecidos urbanos e também ao espaço-corpo dos indivíduos e grupos.

O próximo a falar foi o *b.boy* Nemo. Ele começou lembrando que antes eles tinham apenas um CD com cinco músicas de *break* e que passaram meses treinando a dança com apenas e tão somente essas músicas. Surgiram risadas das outras pessoas, e eles disseram que já não aguentavam mais escutar as tais músicas. Essa história acabou por ser um mote para ele colocar a mais nova polêmica que paira sobre a comunidade dos dançarinos: a chamada *new school* de *break*. Para o *b.boy* Nemo, o *break* está sendo cada vez mais praticado por “*playboys*” que, além de possuírem mais recursos e melhor infraestrutura de treinos, sempre andam vestidos com tênis de marca e roupas de grife, além de usarem palavras em inglês de forma demasiada. Ele, inclusive, falou da roda de *break* no Dragão do Mar e disse que nenhum *b.boy* por lá fala “roda”; agora, é “*cypher*” e quem falar roda sofre discriminação por meio de chacotas.

Em outros momentos, perguntei a eles o que era *new school* e *old school*. Em conversas que tive, nos dias 19 e 22 de maio, eles me disseram que existe hoje uma divisão no *hip hop/break* na cidade de Fortaleza entre aqueles que se inclinam mais para o lado cultural e grupos que assumem uma atuação política.

Esse dilema, na verdade, é bastante antigo no *hip hop*, como mostram os trabalhos de Damasceno (1997), Bezerra (1999) e Fragoso (2011). No entanto, essa divisão, atualmente, assume um caráter um tanto diferente dada à pulverização de organizações de *hip hop* e também de certa profissionalização do *break*, em virtude do cada vez maior envolvimento de grandes marcas transnacionais na organização de campeonatos de dança.

O *Red Bull BC One*²⁹ é um desses campeonatos “mundiais” de *b.boys*, organizados pela marca transnacional de bebidas. De acordo com o que eles me disseram, os *b.boys* Daniel ADI, Nemo e Moesio (liderança da Força Hip Hop) a profissionalização da dança *break* e de outros estilos *street dance* tem levado cada vez mais a ênfase para os aspectos culturais, competitivos e desportivos, deixando de lado o engajamento político dos jovens.

29 *Red Bull BC One* é uma competição internacional de *b.boys*, anualmente organizada pela transnacional de bebidas energéticas Red Bull. O evento principal é um torneio eliminatório, em que os dançarinos competem em batalhas individuais, que são decididas por um painel de cinco juízes. Competições classificatórias regionais são realizadas na América do Norte, Europa Oriental, Europa Ocidental, América Latina, Ásia-Pacífico e Oriente Médio e África. Os vencedores de cada região passam em frente para participar das Finais Mundiais. O evento inaugural do BC One teve lugar em Biel, Suíça, em 2004.

Interessante ver dois exemplos emblemáticos de eventos de *break*, organizados a partir de dois pressupostos bem diferentes. Um deles foi a Batalha 8 de março, realizada no Dragão do Mar, no dia 04 de Abril. O outro é um campeonato realizado no Cuca Che Guevara da Barra do Ceará, no dia 25 de junho.

A Batalha 8 de Março é realizada pelo Força Hip Hop e pela organização de mulheres do hip hop La Femme desde 2010. Todos os anos, é feito um evento como esse com o intuito de dar visibilidade política para as mulheres da periferia e do *hip hop*. O *Battle Trio Masters* foi uma batalha de *break*, organizada pela CUFA, com o patrocínio de do setor privado e também do setor público. Esses podem ser considerados dois exemplos do *hip hop* que é produzido na cidade de Fortaleza.

Entretanto, é preciso ressaltar que essas duas formas de fazer *hip hop*, na cidade, não são excludentes e nem necessariamente antagônicas entre si. Mesmo na fala dos *b.boys*, percebe-se que, apesar das críticas que eles fazem, o *hip hop new school* faz parte da “cultura”, só não tem aquilo que, para eles, se constitui na essência desse estilo cultural, representar os anseios dos jovens moradores das periferias urbanas.



Figura 01 - Dois exemplos de eventos de break com propostas diferentes, um *old school* (político-cultural) e outro *new school* (Cultural).

Fonte: Acervo Pessoal.

O restante da reunião foi todo dedicado às falas que pontuavam a necessidade de transição geracional do break do São Francisco. Em suma, trazer mais pessoas, principalmente, trazer mais adolescentes e jovens para que eles mesmos possam continuar e recriar o *break* durante a semana.

Outra reunião foi marcada para o dia 22 de maio, desta vez para articular uma agenda de eventos a serem organizados pela Força Hip Hop. Ao chegar, presenciei o *b.boy* e grafiteiro Daniel ADI e o Moesio fazendo um grafite na parede da sede. Fiquei, por alguns momentos, observando o Moesio misturar as tintas para colocar no compressor. O grafite em si foi realizado com *spray* e compressor. A Força Hip Hop tem poucos recursos e eles se viram com o que têm.

Depois, fiquei ajudando e observando a realização do grafite pelo *b.boy* Daniel ADI. Nada demais, na verdade, apenas ajudava a pegar as tintas, segurar o banco e ajustar a válvula do compressor. Nesse meio tempo, o *b.boy* e grafiteiro me falava das diferenças entre o grafite tradicional, feito com totalmente com *spray*, e o feito com compressor, que, segundo ele, muitos nem consideravam como grafite. Óbvio que ele não concordava com essa visão.

Logo depois, começaram a chegar mais pessoas, Cristiano, Marcos Aurélio, Ana (todas lideranças da Força Hip Hop). Também começaram a chegar *b.boys* e *b.girls* que ficaram sabendo do retorno dos treinos no São Francisco.

O treino de break começa. Alguns dos *b.boys* vão ao centro da sala e começam a executar alguns passos e acrobacias da dança. Estava bem mais movimentado do que da última vez. É contagiante ver a alegria dos *b.boys* e das *b.girls* no treino de break. Quando é movimentado assim, sempre se torna uma festa.

Interessante foi ver que, dessa vez, não havia apenas os dançarinos de tempos antigos. Alguns meninos da comunidade apareceram por lá para aprender o break, e presenciei o primeiro treino deles. Quem os estava ensinando era o *b.boy* Daniel ADI. A primeira coisa que ele ensinou para os meninos foi a base inicial do *top rock*. Fazia e pedia para que os meninos repetissem. Falava também para eles tentarem fazer os passos, acompanhando o ritmo da música. O *b.boy* mais velho fazia, e os mais novos tentavam repetir. Depois, passou outro passo para os meninos e, mais uma vez, incentivava-os a realizarem, acompanhando o ritmo da música.

Os garotos, no entanto, estavam apressados para tentar realizar as acrobacias, que é o que impressiona de verdade. Então o Daniel ADI explicou-lhes as semelhanças e diferenças entre o *break* e a capoeira. Depois, Perguntou-lhes quem já havia praticado capoeira, e dois deles responderam que sim, então ele falou

que o *break* é bem semelhante a capoeira, a diferença está no ritmo, em ter sincronia com a música, cada passo, inclusive, as acrobacias (*powermoves*³⁰) devem ser executados, harmonicamente, com a música tocada.

Ao final, o *b.boy* mais velho chamou cada um deles e falou, em baixo tom, que, se quisessem aprender mesmo, deveriam ir falar com os outros *b.boys* que estavam dançando. Falou que eles podiam perguntar como se faz isso ou aquilo, e que eles não iriam se incomodar em ensinar. Ademais, essa é a maneira dos *b.boys* aprenderem, compartilhando experiências entre si.

Uma coisa que percebi, junto aos dançarinos, observando seus treinos e eventos, é que a maior parte da comunicação entre eles não é por meio da fala, mas do que eles fazem e falam. Desse modo, conviver com eles não quer dizer, simplesmente, observar visualmente. De certa maneira, é preciso compreender os gestos, acompanhar o ritmo e sentir a energia coletiva.

Com efeito, é possível pensar, com Laplantine (2004), para quem o olhar antropológico não é uma simples atividade visual. O etnógrafo deve estar atento às sensações não visuais, quer dizer, a uma visibilidade também corporal. Nesse sentido, olhar carnal é o olhar que implica o corpo inteiro.

Se pudermos dizer que esse "olhar carnal" pode estar bem próximo de um modo de olhar nômade, então é possível também acoplar-se no agenciamento teórico-turbilhonar de Deleuze (1997, p.180) quando ele afirma que:

"[...] várias noções, práticas e teóricas, são apropriadas para definir uma arte nômade e seus prolongamentos (bárbaros, góticos e modernos). Primeiramente, trata-se de uma 'visão aproximada', por oposição à visão distanciada; é também o "espaço tátil", ou antes o "espaço háptico", por diferença ao espaço óptico. Háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica".

Nesse sentido, talvez se possa pensar que os *breakers* quebram barreiras simbólicas e sociais ao dançarem. Todos esses artistas da prática perfazem e incentivam esse olhar háptico que mistura os sentidos corporais, tanto neles mesmos, quanto naqueles que os seguem, no nosso caso, os etnógrafos urbanos.

Após o treino, aconteceu mais uma reunião com todas as pessoas que estavam ali presentes. Foram discutidos três tópicos principais. O primeiro deles

³⁰ *Powermoves* são as acrobacias e saltos mortais executados pelos dançarinos. O *powermove* mais tradicional é o *windmild*, também conhecido como moinho de vento, que consiste em realizar um movimento giratório com as pernas no ar, apoiado pelas costas e dando impulso com as mãos.

dizia respeito a participação da Força Hip Hop no Fórum Cearense de Hip Hop,³¹ que voltou a ter reuniões rotineiras. A intenção dos membros da Força seria a realização de microeventos de break nas praças e nas ruas de Fortaleza, onde fosse possível, para a ocupação do espaço público. O segundo tópico discutido foi sobre a reativação da campanha contra a redução da maioridade penal. A ideia seria que, ao realizar os microeventos de break, também seriam confeccionadas faixas e camisas com palavras de ordem contra a redução. Aliás, eles comentaram muito sobre as dificuldades de se conseguir levantar uma bandeira de luta como essa, inclusive, dentro do próprio movimento *hip hop*, já que parece existir, na sociedade, uma maioria de pessoas que estaria convictamente a favor da redução da idade penal. Conforme os *b.boys* e até algumas *b.girls* relataram, eles chegaram a sofrer ofensas em locais públicos por usarem camisas contra a redução.

Por fim, foi também articulado a participação da Força Hip hop na Marcha pela Legalização da Maconha a ser realizada no dia 29 de maio. A ideia era participar da marcha e dançar *break* por lá, corroborando, justamente, a ideia da realização dos microeventos de *break/hip hop*.

Essas foram algumas das observações de campo, feitas ao longo desse momento de retomada das atividades da Força Hip Hop. E foi a partir do acompanhamento dessas e de outras atividades que a pesquisa de campo foi realizada.

Parece ser inegável a resiliência desses jovens diante da falta de recursos e apoio para fazer o que gostam. Talvez venha justamente daí a natureza fluída dessa experiência juvenil, minoritária, intersticial, mas emergente.

Desse modo, tenta-se aqui uma etnografia que possa perseguir singularidades coletivas, nos espaços interstícios da urbanidade. No entanto, seguir singularidades, não ficar à margem do fluxo, mas engajar-se no turbilhão, exige um olhar etnográfico nômade, descentrado, não especializado simplesmente em ver, mas que seja capaz de trans-ver-ouvir-tatear-afetar³².

31 O Fórum Cearense de Hip Hop congrega diferentes organizações de hip hop da cidade de Fortaleza e serve como um lugar de debates sobre os caminhos a serem tomados no que diz respeito a eventos e ações.

³² Esse trans-olhar é mais amplo e engloba também aquilo que Cardoso de Oliveira (2000, p.19) qualificou como a primeira experiência do pesquisador que é a “domesticação teórica do seu olhar”. Mas não fica nisso apenas. Na realidade, pode-se dizer que é um olhar desterritorializado que se serve das lentes conceituais como passagens, aberturas, intermezzo, de uma experiência de pesquisa acerca de uma singularidade.



Figura 02 - Cenas da reunião da Força Hip Hop.
Fonte: Acervo Pessoal e Zona Imaginária, maio de 2016.

3 O MOVIMENTO HIP HOP: POLÍTICA E/OU CULTURA

3.1 Movimento Hip hop e ocupação do Espaço público

É relevante pontuar que o hip hop possui, desde seus primórdios, nos guetos de imigrantes afrojamaicanos na cidade de Nova Yorque, uma natureza ambígua e polissêmica. Também não seria despropositado afirmar, com base na literatura existente, que a estética hip hop nasceu precisamente como forma de ocupação urbana dos espaços públicos³³.

O *hip hop* surgiu nos EUA ao final da década de 60. A expressão *hip hop*, em inglês, significa literalmente “mexer os quadris e dançar”. É formado basicamente por três elementos ou manifestações artísticas: a música *rap*, que é uma poesia cantada sobre uma base sonora rítmica; a expressão plástica, chamada grafite, a qual corresponde aos desenhos e pinturas, geralmente, feitos em paredes e muros da cidade; e a dança break.

O *break*, especificamente, consiste numa dança, executada ao som de uma musicalidade rítmica, com movimentos acrobáticos e contorcionistas. Os praticantes são chamados de *b.boys* (*breaker boys*) ou *b.girls* (*breaker girls*). A dança *Break* tem um forte aspecto competitivo e desportivo. Diferentes dançarinos, solo ou em equipe, competem entre si pela consecução de movimentos mais originais. A dança *break* é executada basicamente em dois contextos, em apresentações livres e lúdicas, nas festas, ou em campeonatos chamados de “batalhas”, com organização formal, sistema de classificação e corpo de jurados.

O *hip hop* é um movimento artístico-cultural afro-americano, surgido na cidade de Nova Yorque, mais especificamente, no bairro do Bronx, no final da década de 70. Numa paisagem urbana degradada, corroída pelo processo de reestruturação produtiva, marcada pela segregação racial, pelo desemprego e violência, jovens negros, imigrantes jamaicanos e latinos, sem muitos recursos, criaram um conjunto de manifestações artísticas pautadas na mistura de referências culturais, na

33 Interessante citar aqui o estudo de Menezes (2010), ao pontuar os “ganhos simbólicos” dos jovens praticantes dos elementos artísticos de hip hop nos espaços das cidades, pois em geral, o jovem encontra na linguagem do hip hop um meio de expressão de seus dilemas e angústias. O hip hop pode servir como uma arte de luta política contra a desigualdade social e a segregação urbana sofrida cotidianamente pelos jovens moradores das periferias urbanas. Nesse sentido, ocupar o espaço público, algo que está na origem da própria cultura hip hop, acaba por também assumir um significado político.

utilização do espaço público como *locus* para atividades de lazer e arte e na criação de um modo de ser juvenil específico (ANDRADE, 2007)³⁴.

Conforme Lima (2006), o *hip hop* nasceu como manifestações de rua, organizadas pelos primeiros Djs³⁵, dentre os quais se destacam Africa Bambata, Kool Herc e Grand Master Flash. Esses pioneiros criaram os principais elementos da sonoridade do *hip hop* e instituíram o hábito de falar por cima da música, algo que culminou na criação dos MC's³⁶ e depois dos *rappers*. Eles organizavam as assim chamadas *block parties*, que nada mais eram que bailes de rua de baixo custo e com material de som improvisado. Os dançarinos dessas festas eram chamados de *b.boys* e foi desse contexto que emergiu o que se conhece atualmente como *break*, que é um dos elementos da cultura *hip hop*.

Inclusive, é possível dizer, ainda conforme Lima (2006), que a dança de rua *break* nasceu num contexto de intensas disputas juvenis pelo controle dos espaços da cidade. Desse modo, a dança *break* teria sido uma forma, criada pelos Djs fundadores do *hip hop*, de amenizar as brigas de gangues, fazendo com que as rixas fossem resolvidas por meio do confronto entre dançarinos. Dessa forma, o aspecto inerentemente competitivo do *break* derivaria dos confrontos entre gangues juvenis³⁷.

O *hip hop* chegou ao Brasil no início da década de 80 e, desde então, tem presença em todas as capitais do país, sendo geralmente praticando por jovens das periferias urbanas. Em São Paulo, os primeiros praticantes ocupavam a praça da rua 24 de maio e o Largo São Bento da estação de Metrô, no centro da capital paulista, mas, gradualmente, passaram a se inserir no contexto dos bailes *black* que ocorriam nas periferias. O *break* era, em geral, praticado por jovens da periferia que se empregavam na região e aproveitavam as folgas do trabalho para se reunirem e

34 Conforme Simões (2013), o *hip hop* é também uma linguagem cultural diversa e complexamente apropriada por diferentes grupos em variados centros urbanos ao redor do globo. O *hip hop* é, literalmente, “transétnico” e “transclassista”, mesmo que persista entre seus praticantes uma percepção sobre a origem marginal, migrante, negra e latina de suas manifestações culturais.

35 Abreviatura de Disc Jockey. O Dj é o responsável pela sonoridade do *hip hop*.

36 Abreviatura de Master of Ceremony. O MC era o responsável por animar o público nas festas, com suas falas, rimas e poesias. É da figura do MC que posteriormente que emerge o cantor de música rap.

37 Entretanto, é preciso pôr uma dose de relativização dessa relação *break*/violência de gangues. Atualmente, pode-se perceber que a dança *break*, bem como outros estilos de dança urbana, derivados da cultura *hip hop*, não tem mais propriamente esse significado de sublimação de disputas violentas. O *break*, especificamente, é tratado hoje pelos dançarinos como um tipo de dança desportiva e profissional, aliás, significado bem distante do efeito sublimador que essa forma de dança tinha em seu início.

dançarem. Nessa época, meados da década de 80, parece ter havido um espraiamento do *hip hop* pelas principais cidades do país, sendo, principalmente, incorporado e praticado pelas juventudes moradoras das periferias urbanas.³⁸ (ANDRADE, 2007).

Em Fortaleza, o *hip hop* existe desde, pelo menos, o início da década de 80, tendo surgido especificamente nos bailes *funk*, realizados nas periferias da cidade. Nesse sentido, é relevante citar a criação do Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), que foi talvez a primeira organização de praticantes de hip hop na cidade de Fortaleza. Conforme Damasceno (1997), esta organização foi criada a partir de uma aliança entre jovens ligados ao movimento estudantil e jovens da periferia que frequentavam os bailes. Foi, a partir dessa união, que o estilo cultural e as manifestações artísticas do *hip hop* ganharam a conotação de ser também um movimento político juvenil.

Aliás, isso não é surpreendente haja vista que, desde o nascimento do *hip hop* nos bairros periféricos da cidade de Nova York, existia uma vinculação entre as práticas artísticas e o movimento de contestação cultural e política dos direitos civis. Conforme Lima (2006), foi no contexto das festas, organizadas para a prática dos elementos do estilo, que emergiram as mensagens de conscientização dos problemas sofridos no cotidiano da juventude negra e latina norte-americana³⁹.

De acordo com Bezerra (1999), o movimento político e cultural *hip hop* possui uma dupla inscrição, ao mesmo tempo global e local. Tanto é um movimento artístico e cultural, disseminado pelos fluxos da globalização, como também é um meio através do qual a vivência cotidiana e o ponto de vista político de jovens moradores das periferias urbanas são expressos.

38 Nesse sentido, é interessante comparar as narrativas de Lima (2006) e Damasceno (1997) sobre o início do hip hop, respectivamente, em Fortaleza e São Paulo. Praticamente na mesma época que os primeiros *b.boys* e rappers ensaiavam suas manifestações, principalmente, na estação do metrô São Bento em São Paulo, também, em Fortaleza, eram organizados os primeiros bailes funk, locais que possibilitaram o surgimento dos primeiros dançarinos e cantores de rap da cidade.

39 Antes, na década de 60, a sociedade norte-americana tinha visto emergir grandes líderes negros que atuavam na linha de frente na luta pelos direitos civis, dos quais se destacaram: Malcom X, Martin Luther King, Huey Newton, Bobby Seal (estes dois últimos foram os fundadores dos Panteras Negras). Foi, nessa época, que surgiram os principais movimentos negros pelos direitos civis, os Panteras Negras e o Black Power; os quais foram fortemente reprimidos pelo governo norte-americano. A morte dos principais líderes do movimento negro Malcom X em 1965 e Marthin Luther King em 1968 não diminuiu as tensões raciais e sociais na cidade de Nova York. Já no início da década de 70, com o quadro social agravado em virtude da reestruturação produtiva e da crise econômica, esta metrópole viu ascender às lutas entre as "ganguês juvenis". (LIMA, 2006).

Nesse sentido, pode-se entender a vinculação que se faz entre os jovens praticantes da cultura hip hop e a visão de mundo dos moradores das periferias urbanas, sendo que os praticantes do *hip hop* se entendem e também são, por vezes, tomados como “porta-vozes” da periferia. Nessa perspectiva, o movimento *hip hop* torna-se uma “novidade” no cenário público brasileiro, porque é um movimento social, organizado por jovens moradores das periferias que têm, nesses espaços da cidade, a inspiração e o material para a elaboração de seus discursos políticos e de suas expressões artísticas. (BEZERRA, 1999)

Os *happenings*, festas e bailes de rua, organizados pelos primeiros *hop hoppers* nos guetos das metrópoles estadunidenses, passando pelas ocupações de praticantes na rua 24 de maio e na estação do Metrô São Bento, em São Paulo, até os primeiros bailes em Fortaleza, as rodas de dança na praça José de Alencar e, atualmente, no Centro Cultural Dragão do Mar, todos esses momentos e muitos outros parecem formar uma linha histórica de ação específica dos praticantes de *hip hop*: ocupar com suas expressões artísticas o espaço público das cidades.

3.2 Hip Hop: cultura e/ou movimento

A cultura hip hop é um produto dos fluxos globais mercadológicos de cultura, intensificados por meio dos desenvolvimentos tecnológicos das comunicações. Essa cultura, surgida nas metrópoles da costa leste dos Estados Unidos, se espalhou pelo mundo inteiro, notadamente, nos grandes centros urbanos e conseguiu aglutinar, em torno de si, jovens praticantes que se utilizaram das linguagens artísticas do estilo para representarem seus dilemas e modos de vida.

Em Fortaleza, a cultura hip hop, como produto cultural a ser consumido, também se transformou em movimento social que se utilizava dos elementos culturais do estilo como forma de luta política e identitária de jovens moradores das periferias da cidade. Isso não é algo específico de Fortaleza haja vista que, em muitas outras cidades, a cultura hip hop também teve um desenvolvimento parecido.

Se é possível concordar com Simões (2013) que o hip hop é uma linguagem complexamente apropriada por grupos diferentes ao redor do globo, também se poderia acrescentar que o hip hop, além de ser efetivamente diverso, ele também contém em si um antagonismo difícil de conciliar, aliás, talvez seja isso que o torne atrativo de um ponto de vista analítico.

O hip hop é uma cultura e também um movimento político-social. Em muitos casos, essas duas dimensões estão tão imbricadas uma na outra, que até pode parecer que seja essencial, em qualquer manifestação ou evento de hip hop no espaço público, a existência dessa “dupla inscrição”, política e cultural. Entretanto, muitas vezes a política e a cultura andam bem distantes uma da outra. A verdade é que sempre dependerá dos grupos locais de participantes e da ênfase local que tais grupos possam dar às suas atividades.

Em geral, os estudos acadêmicos sobre o tema tendem, de uma maneira ou de outra, a abordar dois aspectos: a vinculação dos praticantes dos elementos artísticos às periferias das grandes cidades e, assim sendo, a relação que suas práticas possuem com um significado de luta política juvenil por melhores condições de vida urbana.

Por exemplo, o estudo feito por Tijoux, Facuse e Urrutia (2012) sobre o hip hop no Chile. Nesse caso, os autores enfatizam o hip hop como uma cultura popular juvenil que se faz resistente ante os processos de marginalização da juventude chilena.

Outro estudo digno de nota que vai na mesma consideração sobre o aspecto intrinsecamente político do hip hop é o de Echavarria, Linares e Rincon (2011), que aborda as práticas estéticas dos praticantes do hip hop como uma reivindicação cidadã para melhores condições de vida dos jovens da cidade de Bogotá, na Colômbia.

Em outra pesquisa, já falando sobre a cidade de Guarulhos, em São Paulo, Stoppa e Marcelino (2009) pontuam diversos aspectos simbólicos e sociais das festas e eventos de dança e música, realizados pelos jovens na cidade, mas também acentuam que o lazer deles somente é possível por meio da participação destes jovens em coletivos e associações, as quais tornam possíveis os seus eventos e bailes. O lazer é o objetivo, mas as associações para a criação dos lugares de lazer possibilitam a construção de uma vivência cidadã na cidade.

De fato, em maior ou menor grau, o aspecto político e cultural do hip hop é algo quase sempre enfatizado, entretanto, é possível perguntar: Será que qualquer evento ou baile de hip hop tem necessariamente algum significado político? O fato de os praticantes do estilo, em geral, serem jovens moradores das periferias urbanas torna político todo e qualquer evento ou atividade urbana de hip hop? De

outro modo, é a identificação de um sujeito praticante que torna, inevitavelmente, a cultura hip hop política?

Em outro estudo, focado especificamente em compreender como os jovens entram para a militância política, Moreno e Almeida (2009) pontuam que o engajamento político dos jovens no hip hop pode se dar, na medida em que se encontram a linguagem de protesto da cultura hip hop, a participação desses jovens em coletivos artísticos, a experiência social de privação e racismo sofridas pelos jovens moradores das periferias e a deficiência da escola em produzir uma perspectiva de ascensão social.

De fato, o hip hop enseja, em muitos aspectos, a participação e o engajamento político juvenil, entretanto, essencializar a vinculação entre cultura e movimento político no hip hop parece ser muito mais um preconceito acadêmico de classe média em relação ao que esses jovens especificamente vivenciam.

Como se verá mais à frente, neste trabalho, a política e a cultura, muitas vezes, se separam no meio hip hopper, outras vezes, se unem, em alguns casos, o protesto político em si pode até se tornar um estorvo para os praticantes que apenas querem se divertir e consumir uma cultura, ou quem sabe, fazer algum acordo comercial com patrocinadores e entes públicos. Ainda assim, em alguns casos, os próprios praticantes e produtores culturais são “forçados” a desenvolverem ações políticas, mesmo a contragosto, em virtude de condições específicas.

Dessa forma, pode-se dizer que a vinculação entre a cultura hip hop e a política não é de natureza essencial, ela faz parte do dinamismo social dos grupos de produtores e praticantes do estilo e, muitas vezes, ela pode ser incidental ou, em outras vezes, pode ser de fato proposital. Essa compreensão é relevante para que se tenha uma visão mais clara de quais sentidos têm cada ocupação pública de hip hop na cidade.

3.3 Política e cultura na Força Hip Hop

A vinculação entre cultura e política, entre os membros praticantes do estilo na cidade de Fortaleza, é algo que foi desenvolvido, desde muito cedo, já no contexto do MH2O, o qual foi o primeiro coletivo de praticantes do estilo na cidade,

que se esforçava para, além de engajar os jovens nas práticas dos elementos artísticos, também incentivar a criação de uma atuação e “consciência política”.

Era a já antiga discussão, presente no contexto do MH2O, entre um hip hop militante e um hip hop mercado. No dizer de um dos fundadores do MH2O e hoje uma das principais lideranças da Força Hip hop, o que diferencia um e outro é que um usa o hip hop como marketing, e o outro faz o hip hop acontecer no cotidiano, nos fóruns, nos encontros, nas oficinas e eventos.

Eu, praticamente, coloco como o hip hop mercado e tem o hip hop militante, eu acredito que, assim, tem o hip hop militante, é esse que tá aí no cotidiano, é os caras que faz mas não desfruta do mercado, o movimento hip hop na minha visão é isso, são os cara que faz acontecer, é cara que dá oficina, que faz as oficina, que ensina, (?) que tá na periferia, que distribui o sopão, que vai pros fóruns, pros encontros, essa galera faz o movimento hip hop e aí tem uma galera que muitas vez inclusive fica satirizando, desdenhando dessa galera que faz movimento hip hop e se diz movimento hip hop, mas que só dá atenção a essa questão mercadológica, aí eu não gosto nem de citar nomes, porque você nunca sabe direito o que a galera tá fazendo, se isso não é uma tática, óh vou fazer mercado e vou derramar o dinheiro todim em programas sociais, em organização, isso é inclusive, porque é difícil, é de certa forma o que não falta é gente muito rica pra se justificar pra sociedade e pra se livrar, se justificar não na verdade, é como marketing social né, a galera acaba criando uma fundação, e também pra se livrar de uma porrada de imposto, então tem uma porrada de playboy aí, artistas normalmente que criam fundações e mais fundações, pra abater do imposto de renda dele, pra ele poder fazer um marketing social, essas coisas, mas tem uma galera comprometida mesmo.⁴⁰

Na verdade, as coisas tendem a se misturar na realidade. Mesmo o próprio MH2O passou um tempo querendo se utilizar do mercado para subsidiar a luta política, como foi me falado pelo próprio Moesio, acerca do projeto de criação de um “mercado alternativo” de cultura hip hop. Essa dubiedade acompanha sempre os coletivos do hip hop e acaba por ser, muitas vezes, difícil separar um coletivo político de um coletivo cultural (de mercado) de hip hop.

Aliás, é necessário clarificar um pouco as palavras. Em geral, quando escutava em campo os praticantes falarem de “cultura” hip hop, eles estavam querendo enfatizar o lado artístico ou estilístico, que também evoca certo aspecto comercial. Já, quando se escutava a palavra “movimento”, a ênfase maior era no caráter político.

Fato é que o hip hop parece ser sim uma cultura política, produzida e consumida por diversos atores, institucionais ou não, mercadológicos ou não, mas

40 Moesio. Entrevista. Realizada em 19 de março de 2010.

que, a depender desses mesmos atores, essa “cultura” tende a se adequar em seus objetivos e interesses, os quais, por vezes, chegam a ser antagônicos. Claro está que a cultura aqui é tomada não apenas como um texto, no entender de Geertz (1989), mas também como um instrumento de luta política e identidade.

Cultura é uma noção que envolve muita disputa acerca de sua pluralidade de significados. Para Cevalco (2003) analisando a evolução do conceito na perspectiva dos estudos culturais, a palavra cultura expressava, originalmente, a atividade de cultivar o espírito e as faculdades mentais. Somente ao longo da emergência do mundo industrial moderno, essa palavra passou, ao lado da palavra civilização, a designar um certo nível do progresso intelectual⁴¹.

Os debates que provocaram o nascimento da perspectiva dos estudos culturais realinharam as bases da compreensão da cultura que antes se encontrava descolada das condições sociais, políticas e econômicas da sociedade. O nascimento daquilo que Raymond Williams denominava a “era da cultura”⁴², manifestada na massificação cultural, provocada pelos meios de comunicação, possibilitava uma crítica dessa forma desassociada de entender a cultura e provocava um novo modo de entendimento que relaciona a produção cultural com as condições históricas, sociais, políticas e econômicas⁴³.

A ideia de uma “cultura em comum” permitiu, então, realinhar todas os debates que dividiam a cultura entre alta cultura, cultura popular e cultura de massas. Para Cevalco (2003, p.20), Raymond Williams propôs que a cultura seria comum a todos os indivíduos e grupos sociais, isso “em oposição à ideia de uma minoria que decide o que é cultura e depois a difunde entre as massas. Williams

41 No período cultural que caracterizou o romantismo europeu, a noção de cultura passou a simbolizar uma certa crítica ao processo civilizatório de modernização, evocando a cultura das nações e os bens da arte como contrapontos à desumanização provocada pelo avanço da indústria e do progresso. Cultura, nesse sentido, era encarada como algo próprio de certas pessoas ou classes distintas que, por causa de sua formação específica, tornavam-se como que guardiões das verdadeiras criações da humanidade. (CEVASCO, 2003).

42 “Estas são as proposições que Williams tem de deslocar para poder dar um passo adiante em relação à tradição de cultura e sociedade. Sua proposição é de uma cultura em comum. Essa concepção depende de uma visão que ele não inclui na tradição, a de que a cultura é de todos, que não existe uma classe especial, ou um grupo de pessoas, cuja tarefa seja a criação de significados e valores, seja em sentido geral, seja no sentido específico das artes e do conhecimento; estes seriam uma codificação de uma posse comum.” (CEVASCO, 2003, p.19-20).

43 A emergência do conceito antropológico de cultura, na passagem do século XX ao XIX, como modo de ser específico de um dado povo, possibilitou, então, o início de uma virada na percepção desse debate e culminou na caracterização de uma “cultura em comum”, profundamente enraizada nas relações sociais, políticas e econômicas de uma sociedade. (CEVASCO, 2003).

propõe a comunidade de cultura em que a questão central é facilitar o acesso de todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural”⁴⁴.

Esse debate parece ser relevante para compreender a duplicidade do hip hop enquanto cultura e também movimento político. Se a cultura está enraizada no contexto social, econômico e político, então, não há como dissociar os produtores culturais do contexto mais amplo de relações políticas, sociais e econômicas em que estão inseridos. Desse modo, pode-se compreender que a cultura é produzida em comum e, por esse motivo, pode ser também um instrumento de luta política e identitária de sujeitos que compartilham uma mesma condição social.

Contudo, falar de comunidade e, de maneira correlata, de identidade é por demais problemático, pois, como afirma Bauman (2003), numa era de extrema individualização e hegemonia do consumo como motor da construção de comunidades e identidades, essas noções se tornam voláteis.

A ideia de uma cultura em comum, enraizada nas lutas sociais e políticas dos grupos e das classes sociais parece ser uma pista importante para compreender as práticas culturais urbanas da Força Hip Hop, entretanto, é necessário entender, de maneira crítica, a própria noção de comunidade. Essa é uma noção clássica das ciências sociais e, em muitos sentidos, a ideia de comunidade está em oposição à ideia de sociedade. Isto porque a primeira evoca unidade, e a segunda traz à baila o fato da diferenciação social e do conflito⁴⁵.

A diferença entre a comunidade antiga e a sociedade moderna em ascensão era um entendimento compartilhado por todos os membros. No entanto, esse entendimento era tácito, não construído, espontâneo, evidente e natural. Tal entendimento estava na base de todos os acordos, era o “ponto de partida” de qualquer união, era inquestionável porque comum e óbvio para todos. Na versão

44 A chamada cultura de massas seria produto da degradação da alta cultura, submetida aos processos de massificação e produção em série da era moderna. Dessa forma, a cultura não poderia ser encarada antes como um campo de disputas políticas em que diversos agentes sociais, produtores e consumidores, lutam para definir ou legitimar suas próprias formas de produção cultural.

45 Pode-se dizer de início que os significados atrelados à palavra “comunidade” sempre remetem a alguma coisa boa. Um lugar seguro, quente e aconchegante. A sociedade pode ser má, mas a comunidade não. Viver em comunidade possibilita a experimentação de prazeres que não se encontram mais acessíveis. Todos estão seguros e têm a certeza de que estão livres de perigos ocultos. Todos se entendem bem, não há a preocupação decorrente da falta de confiança ou da surpresa. Na comunidade pode-se contar com a ajuda alheia sempre que for necessário. A única obrigação na vida comunitária é ajudar uns aos outros. Por fim, a comunidade é o tipo de mundo altamente desejável, mas que não se encontra mais ao alcance, “paraíso perdido ou paraíso ainda esperado” (BAUMAN, 2003).

antiga da comunidade, as lealdades não eram dadas por uma relação de cálculo, mas por uma lógica social interna de compartilhamento⁴⁶.

Essa forma característica de relações sociais, num espaço comunitário, evoca uma certa homogeneidade, pois todos compartilham porque são semelhantes e é esse sentimento comum de irmandade que fundamenta a existência de uma comunidade ideal. No entanto, a mesmidade da comunidade entra em desequilíbrio quando a comunicação entre os de dentro e os de fora se avoluma, diminuindo a distinção entre o “nós” e “eles”.

“De agora em diante, toda homogeneidade deve ser “pinçada” de uma massa confusa e variada por via de seleção, separação e exclusão; toda unidade precisa ser construída; o acordo “artificialmente produzido” é a única forma disponível de unidade. O entendimento comum só pode ser uma realização, alcançada (se for) ao fim de longa e tortuosa argumentação e persuasão, e em competição com um número indefinido de outras potencialidades – todas atraindo a atenção e cada uma delas prometendo uma variedade melhor (mais correta, mais eficaz ou mais agradável) de tarefas e soluções para os problemas da vida. E, se alcançado, o acordo comum nunca estará livre da memória dessas lutas passadas e das escolhas feitas no curso delas”. (BAUMAN, 2003, p. 19).

Para Bauman (2003), a comunidade líquida está sempre em contínuo processo de se refazer, pois vive em constante assédio diante da extrema dissolução de referenciais estáveis, em virtude da individualização mediada pelo consumo. Essa realidade de sítio e defesa permanente é a realidade atual de toda e qualquer comunidade realmente existente.

Mas, justamente, quando a comunidade é eclipsada, entra em cena a noção de identidade. A identidade é a substituta da comunidade. Apesar de que nenhuma das duas está disponível no mundo da individualização e privatização, que transcende as fronteiras do localizado. Mas exatamente pelo fato de que estão distantes de serem concretizadas é que a comunidade e a identidade podem ser livremente imaginadas como um antídoto passageiro contra o terror da insegurança pessoal e social. Mas, para servir a esse propósito, a identidade deve deixar de

46 Na comunidade verdadeira não existe espaço para a crítica e experimentação, mas isso acontece porque ela somente existe se for distinta (quer dizer separada entre os de dentro e os de fora) de outros agrupamentos humanos, pequena (comunicação densa entre os indivíduos numa relação face-to-face) e autossuficiente (possibilitando todas as atividades para toda a vida dos indivíduos, sem a necessidade deles saírem). (BAUMAN, 2003).

aparecer como substituta e mostrar-se como a saída diante da decadência da comunidade.⁴⁷

No entanto, a construção identitária, na era líquida, é extremamente problemática, porque se constitui numa luta perene contra as forças da individualização e da dissolvência de referentes culturais⁴⁸.

De acordo com Bauman (2003, p.21), “uma vida dedicada à procura da identidade é cheia de som e de fúria”, porque é em si mesma intensamente contraditória. A construção identitária se faz pelo sujeito com o objetivo de estabelecer uma diferença perante os outros, no entanto, para a maioria dos indivíduos, ser diferente, ou, pelo menos, aparecer diferente, custa mais do que eles realmente podem pagar, por isso, apelam para a vida comunitária e, segundo o autor, erguem verdadeiras “comunidades-cabide” para dar suporte, mesmo que mínimo, à construção de uma identidade individual.

Não é sem razão que Bauman (2003) vê a “comunidade” em um tom que evoca certo desalento, já que não há garantia nenhuma de que um mero “cabide”, ou uma mera “trincheira”, possa dar suporte aos indivíduos. Entretanto, no contexto social dos coletivos culturais de periferia que são sujeitos desta pesquisa, é preciso considerar que essa natureza volátil da comunidade no mundo hiperindividualizado e mercantilizado não constitui propriamente uma fraqueza, mas uma estratégia dos indivíduos para sobreviverem num contexto social cada vez mais atomizado.

Quando conheci os membros da Força Hip Hop, eles eram apenas jovens dançarinos que só pensavam em fazer acrobacias e manter o seu *style*. De fato, como dito anteriormente, por uns tempos, a própria comunidade se dissolveu, mas depois renasceu das cinzas da mesma forma que o pássaro mitológico. A incerteza da vida comunitária líquida talvez não seja algo do que se lamentar, mas pode ser sim entendida como sua própria maneira de ser.

⁴⁷ Como assevera Bauman (2003, p.20): “a identidade, assim, brota do túmulo das comunidades e floresce pela promessa de ressurreição dos mortos”.

⁴⁸ Identidade significa aparecer: ser diferente, por essa diferença, singular – e assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e separar. E, no entanto, a vulnerabilidade das identidades individuais e a precariedade da solitária construção da identidade levam os construtores da identidade a procurar cabides que possam, em conjunto, pendurar seus medos e ansiedades individualmente experimentados e, depois disso, realizar os ritos de exorcismo em companhia de outros indivíduos também assustados e ansiosos. É discutível se essas “comunidades-cabide” oferecem o que se espera que ofereçam – um seguro coletivo contra incertezas individualmente enfrentadas; mas, sem dúvida, marchar ombro a ombro ao longo de uma ou duas ruas, montar barricadas na companhia de outros ou roçar os cotovelos em trincheiras lotadas, isso pode fornecer um momento de alívio da solidão (BAUMAN, 2003, p. 21).

De certa forma, pelo que tenho observado, nesses anos em que convivi com eles, a vida destes sujeitos parece ser difícil, corrida, muitas vezes frustrante, sem dúvida. A falta material é uma sombra desalentadora permanente, mas, como sobreviventes, eles tendem a se adaptar, até porque, se não fizerem isso, deixam de existir. Um exemplo disso é a própria Zona Imaginária, que, ao longo do tempo, tornou-se uma comunidade virtual relevante para diversos grupos de produtores culturais da periferia e é mantida por um grupo de pessoas que nem ao menos possuem um computador para fazer atualizações diárias na rede. Mesmo assim, ainda é atualizada, de uma maneira ou de outra, por meio de empréstimos e partilhas. Como é possível manter viva uma comunidade virtual de notícias culturais de periferia que possui cerca de dois mil e quinhentos seguidores no *facebook* sem ter um computador com conexão à internet? Numa palavra: compartilhamento.

Nesse sentido, sobre essa obrigação fraterna de compartilhar, Bauman (2003) argumenta que, se todos os pontos de referência e estabilidade desapareceram com a decadência das instituições modernas que exerciam a regulação e o controle social, o que fica é a necessidade de compartilhar para sobreviver à solidão radical que afeta os perseguidores da identidade líquida. Se a comunidade dos indivíduos de fato⁴⁹ é um cabide que, temporariamente, sustenta suas identificações que logo mudam, a comunidade dos indivíduos de jure⁵⁰ deve tornar-se uma trincheira, estes devem ficar lado a lado, de ombros colados, para poderem sobreviver a uma época de insegurança individual e coletiva e incertezas quanto ao futuro. Mas, para que haja sucesso na tarefa de sobrevivência, os indivíduos de jure devem compartilhar⁵¹.

49 Conforme Bauman (2003), para a elite global extraterritorial (indivíduos de fato), a identidade é uma mera questão de escolha eventual e postiça. A cultura, para eles, é mera questão de sobreposição e de convenções revogáveis. Não há nenhum compromisso da parte deles com alguma comunidade territorializada. Para eles, a comunidade ideal é aquela que se dissolve tão logo é formada. A comunidade da elite global é diferente então da comunidade dos fracos, pois responde a necessidades inteiramente diferentes. A comunidade dos ricos deve ceder tudo à liberdade e à fluidez do consumo. A identidade então, nesse contexto, deve ser flexível e estar sempre passível de reelaboração e desgaste.

50 Os indivíduos de jure são todos aqueles que tem o direito a serem livres, mas estão continuamente impedidos de exercerem essa liberdade, porque cada vez mais ela é mediada pelo consumo, frequentemente inacessível.

51 “[...] uma parte integrante da ideia de comunidade é a “obrigação fraterna” de “partilhar as vantagens entre seus membros, independente do talento ou importância deles”. Esse traço por si só faz do “comunitarismo” uma “filosofia dos fracos”. E os “fracos”, diga-se, são aqueles indivíduos de jure que não são capazes de praticar a individualidade de fato, e assim são postos de lado se e quando a ideia de que as pessoas merecem o que conseguem obter por seus próprios meios e músculos (e não merecem nada mais que isso) toma o lugar da obrigação de compartilhar”. (BAUMAN, 2003, p. 56).

Para Bauman (2003), isso constitui uma fraqueza em toda comunidade na era líquida. A obrigação de compartilhar exige de cada um dos membros da comunidade a criação de laços sociais de lealdade, desprendimento e confiança recíproca, que são continuamente testados pelo contexto social de individualização e construção identitária mediante a inserção no mercado. Os contemporâneos perseguidores da comunidade e construtores da identidade são, diretamente, atingidos pela sina de Tântalo, buscar desesperadamente uma coisa que desaparece, abruptamente, quando pensavam tê-las em mãos. Esse é o dilema da “comunidade realmente existente”⁵².

Entretanto, apesar da constatação um tanto pessimista de Bauman (2003), é interessante notar que é isso mesmo que os membros dos coletivos culturais urbanos fazem todos os dias, “afiam suas espadas”, fazem seus “corres”⁵³, articulam-se com seus parceiros, buscam recursos, onde houver qualquer sinal deles, tentam de todas as formas criar bases para sua sobrevivência cultural e política. A crítica de Bauman (2003) é profundamente pertinente, todavia é necessário que se diga, para eles, os produtores culturais, membros da Força Hip Hop e de seus coletivos associados, estar na linha de frente pode até ser cansativo, mas acaba por ser muito gratificante quando veem as coisas acontecerem apesar de tudo.⁵⁴

Desse modo, apesar da visão desalentadora de Bauman (2003), percebe-se que é possível fazer uma inversão dessa maneira de pensar, embora os dois caminhos de pensamento continuem válidos.⁵⁵ Em vez de considerar que essas comunidades, esses coletivos culturais urbanos, a Força Hip Hop e seus aliados, sofrem um processo intenso de dissolvência e fluidificação, também se pode pensar

52 “A comunidade realmente existente será diferente da de seus sonhos – mais semelhante a seu contrário: aumentará seus temores e insegurança em vez de diluí-los ou deixá-los de lado. Exigirá vigilância vinte e quatro horas por dia e a afiação diária das espadas, para a luta, dia sim, dia não, para manter os estranhos fora dos muros e para caçar os vira-casacas em seu próprio meio. E, num toque final de ironia, é só por essa belicosidade, gritaria e brandir de espadas que o sentimento de estar em uma comunidade, de ser uma comunidade pode ser mantido e impedido de desaparecer. O aconchego do lar deve ser buscado, cotidianamente na linha de frente.” (BAUMAN, 2003, p. 22).

53 Gíria que é equivalente à palavra atividade, trabalho, esforço.

54 Essa sensação me foi passada por Cristiano Magalhães em uma conversa informal que tive com ele sobre as dificuldades pelas quais passaram para produzir o evento Subversão Feminina, como será visto mais à frente.

55 Aliás, Morin (2005) ensina que a dualidade é característica de toda organização viva, amor e ódio, vida e morte, dor e prazer, bem e mal, luta e fuga, ilusão e saber. Não há que se consternar com a dualidade da vida, pois o antagonismo e a complementaridade não é algo a ser extirpado, mas ser abraçado.

o contrário, que a fluidez, fugacidade, a senso de adaptação constante, a “correria” deles para sobreviverem culturalmente na cidade de Fortaleza, tudo isso se constitui num processo ativo e persistente de existir.

Aliás, o próprio Bauman, algures, falou que a felicidade está na jornada. Pois bem, a jornada desses coletivos é essa mesma, uma jornada de luta incessante, de “auto-organização”, como nos fala Morin (2005), efetivamente uma estratégia de sobrevivência diante da incerteza do amanhã. Em suma, em vez de sofrerem a ação de um processo, eles mesmos são os agentes desse processo.

A partir disso, é possível pensar que a cultura hip hop também não pode ser dissociada das comunidades de seus praticantes, de seus interesses e visões de mundo. No caso da Força Hip hop e de seus coletivos associados, a cultura hip hop é vista como instrumento, uma estratégia, uma forma específica deles de luta política, cultural e “lumpen”.

Os eventos culturais da Força têm, justamente, como objetivo fazer com que o Lumpen, o sujeito morador das periferias urbanas, o desclassificado, sem emprego, vagabundo que também é um artista, apareça no espaço urbano, demarque a sua presença e se constitua como ator legítimo dos circuitos culturais da cidade.

Tais eventos culturais de hip hop, realizados plenamente ou em colaboração pela Força Hip hop, tem a característica de serem meio espontâneos, feitos com o que dá para fazer, com poucos recursos, advindos de empréstimos ou de alianças ocasionais. Em geral, são eventos minoritários, organizados em praças degradadas ou espaços urbanos localizados à sombra dos grandes circuitos culturais de Fortaleza. O fato de serem realizados com dificuldade de recursos e uma intensa improvisação, na realidade, não constitui um problema ou defeito, mas, justamente, caracteriza, essencialmente, uma forma de produzir e consumir cultura. Se eles tivessem patrocínio, não estariam fazendo cultura *lumpen*⁵⁶.

Desse modo, pode-se dizer que a “cultura em comum” existente na Força hip hop e nos seus coletivos associados, além de ser uma cultura produzida, de maneira coletiva, fundada na lógica do compartilhamento, numa comunidade dissolvente e fluída, também parece ser realmente um instrumento, uma trincheira, no sentido

56 Já Williams (1992) nos falava sobre a problemática das dificuldades de acesso ao que é necessário à efetiva prática da cultura como um elemento importante na análise cultural.

positivo da palavra, não apenas no sentido defensivo e desalentador de Bauman (2003). De fato, é pela sobrevivência urbana que todos eles lutam todos os dias para organizarem seus eventos e produzirem sua arte urbana. A cultura, para os membros da Força Hip hop, e sempre enfatizam isso, assume o um significado político como uma forma de agir no mundo para transformá-lo.

A cultura para nós é o fundamento do ser social, então, as nossas práticas culturais, o pensar sobre as nossas práticas culturais e artísticas, sobre as mais diversas praticas do ser humano é fundamental para que a gente possa transformar o próprio ser humano, para a gente fazer essas transformações através das práticas culturais, através da linguagem, através de pensar essas práticas, através da transformação do dia a dia, da reflexão sobre o mundo e ao mesmo tempo da prática transformadora sobre o mundo e refletir sobre essa prática transformadora.⁵⁷

A cultura, então, é vista entre eles como, indissociavelmente, ligada a uma prática política transformadora, além de ser um meio de expressão de seu modo de ser específico, uma forma própria de existência social e cultural. Os sentidos das ocupações urbanas da Força Hip hop e de seus coletivos associados parecem se vincular a uma necessidade básica, fundante, que eu diria ontológica, ou seja, existir realmente, e não apenas se fazer ouvir pelos outros, mas adquirir a “consciência” de um papel que, se eles não desempenharem, não sobreviverão. Parece muito, para alguns indivíduos que têm que lidar, em suas vidas, com a sombra da falta de material, da segregação público-urbana e da atomização provocada pela mercadorização da arte/cultura, mas por que não?

Eu acho que uma das principais características é a própria questão do jovem marginal de periferia, falando de juventude especificamente, mas obviamente não é só juventude, mas das pessoas, dos seres humanos terem acesso ao espaço público, serem sujeitos de direito ao espaço, você tem um processo de privatização gigantesco na cidade no mundo inteiro acontecendo, e a ocupação da praça, a ocupação desses espaços, ter direito a voz dos jovens quando eles fazem um evento, quando eles pegam um microfone pra cantar um rap ou qualquer estilo musical, mas pra colocar sua palavra pra fora, você tem um processo de privatização do espaço geográfico da cidade, você tem um processo de especulação imobiliária gigantesco e um processo de espremer e expulsar a juventude e a população pra fora desses espaços, e ocupar esses espaços é também se sentir pessoa, se sentir gente, se mostrar, reivindicar, protestar, mesmo que de forma inconsciente, contra esse processo especulatório e privatizante e esse processo que nega, que privatiza os meios de comunicação, privatiza o conhecimento, se firmar como ser humano, como sujeito de direitos e protestar contra todos esses processos que esmaga o ser humano⁵⁸.

57 Cristiano. Entrevista. Realizada em 18/10/2017.

58 Cristiano. Entrevista. Realizada em 18/10/2017.

Fazer uma cultura hip hop em comum parece, então, ter muitos sentidos políticos para os membros da Força Hip Hop. Em primeiro lugar, fazer cultura, da forma quase clandestina, semilegal, como o fazem, serve para que eles possam se contrapor ao processo de mercadorização e privatização do espaço público da cidade. Mas também serve para que eles se sintam sujeitos de direitos sobre o espaço da cidade, não mais se sintam “esmagados” pelas forças privatizantes que querem tornar o mundo público um enorme *shopping* de vitrines de consumo. A cultura em comum, produzida mediante compartilhamento por comunidades entrincheiradas, diante do avanço da privatização e mercadorização da vida, parece servir para “dar voz”, criar um direito de fala a quem continuamente sofre um processo de silenciamento urbano.

3.4 Seminário de Break: táticas de ocupação do espaço público

Se a cultura, para os dançarinos de *break*, pode ser considerada um instrumento de transformação social ou, pelo menos, uma forma de grito existencial urbano, então, quais estratégias os produtores culturais utilizam para conseguirem superar esse processo de privatização do espaço público e da cultura?

Nesse sentido, é possível pensar com Certeau (2007), para quem pensar a maneira como os agentes operam suas práticas e reelaboram o que estabelecido torna-se fundante. Entender a “lógica das práticas”⁵⁹ que, no caso dos dançarinos de *break*, os levam a compartilhar e trocar adereços, complementar seu treino cotidiano com vídeos baixados da internet e assistir juntos DVD’s de campeonatos, organizados e publicizados por grandes empresas da área cultural.

Aqui, cabe lembrar uma cena que presenciei, logo quando comecei a fazer trabalho de campo na sede da Força Hip Hop, ainda no início do ano de 2010, o episódio prosaico, mas profundamente significativo, da “troca de sapatos”, que me marcou até hoje.

59 “Produtores desconhecidos, os consumidores produzem, por suas práticas significantes, alguma coisa que poderia ter a figura das ‘linhas de erre’ desenhadas pelos jovens autistas de F. Deligny. No espaço tecnocraticamente construído, escrito e funcionalizado onde circulam, as suas trajetórias foram frases imprevisíveis, ‘trilhas’ em parte ilegíveis. Embora sejam compostas com os vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenharam as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem.” (DE CERTEAU, 2007, p.45)

Cheguei ao local por volta das 3 da tarde. Os portões laterais que davam acesso ao salão onde os dançarinos de break realizam os seus treinos estavam fechados. Dei a volta e fui na entrada da frente em direção à pequena serigrafia que se encontra numa sala nos fundos da casa. Lá estavam confeccionando camisas com emblemas da Força Hip Hop para uma molecada que iria se apresentar numa gincana do colégio de ensino fundamental do bairro. Moesio então me perguntou se eu queria ir com os meninos, eu disse que ia, meio sem jeito, na verdade. Ele deve ter percebido isso e acabou nos acompanhando até a entrada do colégio.

Quando chegamos à porta do colégio nos despedimos e eu fui acompanhar os meninos que iriam se apresentar naquele local. Era um estabelecimento pequeno (para um colégio) com um pátio retangular no centro, rodeado por salas de aula (umas oito pelo menos) e havia também um andar a mais com mais algumas salas. O pátio central estava cheio com crianças e jovens, alunos do colégio, alguns participando das atividades e apresentações e outros sentados nas cadeiras ou em pé, assistindo ou fazendo barulho, cantando, brincado etc. No fundo do pátio, havia uma mesa retangular onde se sentavam umas cinco pessoas (provavelmente “jurados”) que contabilizam os pontos e davam suas notas às apresentações das classes de alunos. Interessante notar é o modelo da televisão que transparecia às apresentações, uma plateia (mães e alunos), um corpo de jurados (provavelmente professores), os calouros e artistas (alunos) e o que pareceu ser a diretora da escola fazendo o papel de apresentadora.

Eu pensava que os b.boys iriam se apresentar realmente nesta gincana escolar, mas o que aconteceu foi bem diferente. Os meninos do hip hop desviaram da gincana do pátio e foram em direção a uma das salas no fundo do colégio. Segui-os e vi que era o local onde eles treinavam break, pensava eu, antes de se apresentarem. **Eles literalmente ocuparam a sala**, sem qualquer autorização expressa, mas também sem nenhuma proibição. Percebi o estranhamento que minha presença na soleira da porta da sala (não me atrevi a entrar) causava. Eles olhavam para mim e eu desviava o olhar, depois voltava a observar, aí percebia que eles estavam me olhando, então desviava de novo. Tentei falar com um dos filhos do Moesio, mas o moleque não deu muito papo. Então fiquei só observando, como se fosse um abestado, o treino dos meninos.

Era uma escadinha, tinha menino de uns cinco a seis anos e rapaz já de catorze ou quinze, talvez até dezesseis (os que estavam treinando eram os maiores, os menores estavam sentados nas cadeiras ao redor como expectadores). Não dá para expressar aqui o que era o cheiro da sala, uma mistura de suor e chulé que ardia no meu nariz. **Todos eles, entre um movimento e outro da dança (não havia música de break no local, eles apenas “ensaíavam os passos”), trocavam os tênis e os compartilhavam com quem não tinha no grupo.** Fizeram lá giros de braços e pernas, cavalos sem alça, mas dava para perceber que nenhum deles tinha já uma grande habilidade. Pareciam skatistas aprendizes, como muito se veem nas praças da cidade, praticando as manobras básicas.⁶⁰

Na época, não percebia a densidade de significado de ocupar uma sala para dançar e trocar sapatos, pois estava preocupado em compreender como eles construía um sentimento de comunidade mediante as práticas estéticas. De certo modo, não entendia que a vivência comunitária, para eles, era também uma forma de luta, de sobrevivência, de resistência e de contraposição a uma lógica de mercadorização midiático-marqueteira da cultura. Ademais, não foi sem motivo que

60 Diário de campo, 10 de fevereiro de 2010

eles não participaram da gincana midiática do colégio. Eles foram excluídos e, mesmo assim, não se deixaram abater. Ocuparam, impuseram a sua presença, afirmaram a sua existência no espaço público.

Os astuciosos dançarinos tornam-se, mesmo diante de todas as dificuldades de acesso ao consumo dos produtos culturais, também produtores de sua própria história e de suas práticas artísticas. E, não é por demais, lembrar que o aprendizado das práticas, da música, da dança e das manifestações plásticas é todo ele feito sem intermediação de instrutores e totalmente longe de espaços, tais como academias de dança. Eles aprendem e fazem por eles mesmos, uns com os outros.

Em 29 de janeiro de 2017, participei de um evento, organizado pela Força Hip Hop, que é um tanto revelador da maneira como são realizadas as atividades de hip hop e como são elaboradas as estratégias de sobrevivência política e cultural desses produtores culturais.

Eram umas três horas da tarde, quando cheguei à sede da Força para participar do 1º seminário de break da ADI crew. O intuito desse encontro era debater o estado atual do break em Fortaleza e reorganizar as atividades da crew de break, que faz parte da Força Hip Hop. O salão da sede estava com umas duas dezenas de pessoas, desde *b.boys* e *b.girls* a pessoas ligadas a eles ou elas. As principais lideranças da Força Hip Hop, da La Femme e da Zona Imaginária também estavam presentes. Além disso, havia pessoas do coletivo midiático Encine que, além de fazerem filmagens e entrevistas, também tinham uma das suas lideranças como uma das pessoas designadas para palestrar.

Eu cheguei, cumprimentei a todos e me sentei em uma das cadeiras que estavam rodeando o salão, todos em volta de um notebook e um retroprojetor que serviria de suporte às palestras e debates.

A atividade inicial era um treino de break entre veteranos da ADI. Terminado o treino, todos se aproximaram para assistir as palestras. O primeiro a falar foi o Roger, um rapaz que conheço desde 2010, *b.boy*, membro antigo da Força Hip Hop e que, hoje, está terminando o curso de Educação Física em uma faculdade particular. Sua palestra enveredava, justamente, sobre conhecimentos que ele havia aprendido e que poderiam ser úteis aos *b.boys* e *b.girls*, algumas dicas de como dançar break e evitar danos físicos.

De fato, já desde muito tempo, percebo que o treinamento dos dançarinos sempre foi feito de uma forma espontânea e por meio da partilha e da colaboração entre eles mesmos. Trocar e partilhar adereços, ver DVD's juntos numa sala e compartilhar CD's é tanto indício da constituição do estabelecimento de relações de confiança e companheirismo, como também uma necessidade de compartilhar, devido à falta de recursos de cada um individualmente. Essa obrigação de compartilhar, para eles, parece ser também uma "tática", no sentido descrito por De Certeau (2007).

A noção de tática expressa a apropriação, reelaboração e bricolagem que os sujeitos sociais fazem, nas suas práticas cotidianas, sobre aquilo que lhe é passado rotineiramente através dos *mass media* e das instituições disciplinadoras do Estado. A "tática" é uma forma dos produtores-consumidores de manipularem e se apropriarem, para além dos efeitos previstos pela ordem econômica, política ou cultural estabelecida, dos objetos, práticas e valores repassados através dos sistemas de dominação comercial, tecnocrática e urbanística.

A tática de treino deles era partilhar, pois não possuíam recursos e nem pessoas disponíveis que os ensinassem ou monitorassem. A presença, então, de um deles como um instrutor, formado em educação física, foi, na verdade, uma novidade, e eu percebi o respeito que os outros b.boys tinham pelo que Roger falava em sua palestra⁶¹. Ele falava, mas também mostrava vídeos no computador para exemplificar o que estava dizendo. O conteúdo em si versava sobre técnicas de dança, mas a novidade ali estava em uma coisa que nunca tinha visto acontecer naquele salão, uma reflexão teórica elaborada sobre a dança.

Era realmente um seminário de dança que estava acontecendo ali, mas não um organizado numa instituição ou escola de dança, mas numa casa velha caindo aos pedaços, ocupada sem qualquer licença oficial, já que é de propriedade do Governo do Estado do Ceará. É preciso ressaltar que o evento foi intensamente divulgado e compartilhado, principalmente, no *facebook*, pois eles usam o que tem à mão, e as redes sociais tendem a amplificar o que acontece na realidade. Essas

61 Há alguns anos atrás, ainda no mestrado, pude observar de perto como eles aprendem e praticam os elementos artísticos do hip hop, notadamente o break. Numa sala pequena, numa casa caindo aos pedaços, num bairro de favela na periferia de Fortaleza, eles se juntam para dançar. Um ensina o outro, aprendem tudo de maneira coletiva e por meio da troca de experiências e adereços. A partilha para eles, além de ser fundamental para o aprendizado da dança, também é necessária à criação de relações de pertencimento e laço social. (Ver Fragoso 2011).

características mostram a necessidade desses coletivos de, efetivamente, demarcarem a sua existência.

Depois da palestra do b.boy, o Moesio falou, justamente, sobre as transformações que a dança break vem passando na cidade de Fortaleza. Em primeiro lugar, a profissionalização e individualização da dança que, segundo os membros da Força Hip Hop e da ADI crew, se relacionam com a inserção de dançarinos nas academias de dança e com os eventos de break, em sua maioria, organizados com características competitivas e a partir de patrocínios oficiais públicos ou privados.

Essa é uma questão relevante para os dançarinos da Força Hip Hop e da ADI Crew. Com a profissionalização, pode existir o risco de o break ser monopolizado por academias de dança, e os dançarinos serem levados por estas, em virtude de prêmios financeiros e patrocínios. Nesse caso, o aspecto político da cultura hip hop se enfraqueceria, pois a base social do movimento hip hop em Fortaleza, em sua maioria, é composta por *b.girls* e *b.boys*. Por outro lado, a individualização, para eles, tende a ser problemática, pois se antes, para alguém aprender a dançar break, precisava se engajar em algum coletivo de hip hop, agora qualquer um pode desenvolver suas técnicas de dança por meio de vídeos da internet, imensamente mais acessíveis do que alguns anos atrás.

No entender de Moesio, bem como de alguns dos b.boys presentes, isso é um dos aspectos centrais do que eles chamam de “nova escola de break”, que é basicamente a dança voltada para a competição, a participação de campeonatos, a vitrinização e utilização dos eventos como marketing político e/ou comercial. Em segundo lugar, ele pontuou a diferença da Força Hip Hop em relação a essa nova escola, já que, de fato, eles são nova escola de break em virtude da existência relativamente recente do coletivo Força Hip Hop e da própria ADI crew.

A última a falar foi Flor Fernandes, uma das lideranças do Encine. A sua palestra foi polêmica e criou muita discussão durante e depois da fala. A sua fala era no sentido de mostrar como seria possível uma melhoria das técnicas de dança dos presentes e a diferença entre uma dança mais profissional e outra mais espontânea. Depois de falar, ela mostrou um vídeo que continha uma apresentação de dança profissional. Isso gerou polêmica, pois os b.boys e b.girls começaram a se perguntar, como seria possível atingir a técnica dos profissionais mostrados no vídeo

com os recursos que eles têm disponível no local? Conforme me disseram, a polêmica se deu não porque rechaçassem uma técnica bem-feita ou o profissionalismo, mas porque, além de não terem, efetivamente, meios materiais de treino para atingir o que era mostrado no vídeo, a própria profissionalização, da maneira como, segundo eles, estava acontecendo, traria uma descaracterização deles enquanto grupo.

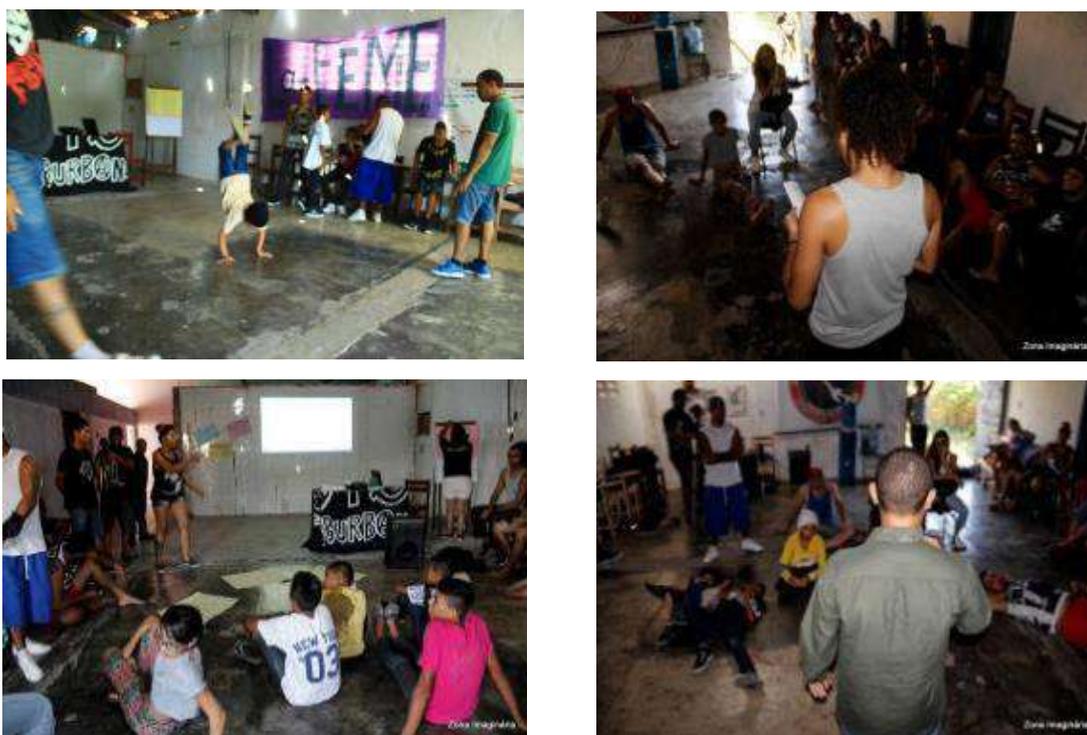


Figura 03 - Cenas do seminário de break organizado pela ADI Crew, pela Força Hip Hop e por outros coletivos. Janeiro de 2017.
Fonte: Zona Imaginária.

Na realidade, os membros da Força Hip Hop fazem cultura assim mesmo, improvisadamente, espontaneamente. E isso não é porque sejam menos ou mais “técnicos” do qualquer outro coletivo de praticantes. Para eles, fazer as coisas dessa forma possibilita que não recebem passivamente os produtos, valores e comportamentos repassados pelos sistemas de domínio social, *mass media*, aparatos governamentais etc. Esses indivíduos operam uma mutação microbiana nas regiões sombreadas ainda não disciplinadas pelos “saberes” hegemônicos. Eles são *bricoleurs*, artistas da prática que criam novas significações e usos para os produtos, saberes e comportamentos que lhes são repassados. Eles utilizam a

“tática”⁶² do compartilhamento para se contraporem à “estratégia” de silenciamento e invisibilização dos poderes políticos e econômicos que planejam a cidade como um *shopping center*.

Essa forma de resistência nos remete a Bourdieu (2013), para quem a noção de “*habitus*” permite romper com a noção de que o agente é um mero suporte da estrutura social, o seu executor. Com a noção de *habitus* é possível compreender a capacidade criadora do agente na ação a partir de uma disposição incorporada⁶³.

Essa noção diz respeito a um conjunto de disposições duráveis, estruturas estruturadas e estruturantes, inconscientes, que geram práticas e representações. O *habitus* é a interiorização de uma realidade objetiva (estrutura social) no agente individual que assegura uma ação adequada, dentro de determinada estrutura objetiva de relações sociais e poder. A interiorização da realidade social objetiva ocorre mediada pela posição que o indivíduo ocupa no “campo” de poder através de diversas instituições socializadoras, tais como a família, a escola, o partido político, a igreja, movimentos sociais e culturais, etc.

É possível pensar que a noção de “*habitus*” pode muito bem ser uma chave conceitual relevante para se compreender por que o estilo cultural hip hop, ao sair dos guetos das grandes cidades norte-americanas, tornou-se uma linguagem de muitas populações juvenis, oriundas de regiões segregadas em muitas metrópoles ao redor do mundo. O *habitus* é um conjunto de esquemas geradores de práticas, baseados na experiência passada dos agentes, que condiciona ou direciona escolhas, gostos e atitudes. Se, para Bourdieu (2013), essa noção revela um

62 Conforme Certeau (2007, p.46-47), a noção de “tática” expressa: “...um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidade de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (...), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’.”

63 A noção de *habitus* não se refere a normas, regras e valores conscientes internalizadas pelo agente social, mas sobretudo a “sistemas de classificação” que por sua vez produzem discursos e práticas. Para Bourdieu (2013, p.90): “produto da história, o *habitus* produz as práticas, individuais e coletivas, portanto, da história, conforme aos esquemas engendrados pela história; ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e ação, tendem, de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as normas explícitas, a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo”.

gerador infinito de práticas sociais, estas sempre se dão dentro de certos limites, estabelecidos pelas próprias disposições incorporadas.

A inserção do hip hop nas periferias brasileiras pode dever-se, justamente, à proximidade dessas formas artísticas com as características próprias dessas populações que as usam como atividades de lazer e ação política organizada, como parece ser o caso das muitas organizações de hip hoppers que existem, tanto na cidade de Fortaleza, como em outros centros urbanos brasileiros.

Para os jovens b.boys, moradores de uma comunidade na periferia da cidade de Fortaleza, a perspectiva de se tornarem produtores culturais ou artistas, por meio da prática do hip hop, abre não só a possibilidade de frequentarem outros lugares da cidade, antes a eles vedados, mas também a possibilidade de estabelecerem redes de amizade com outras pessoas e outros grupos e de construir uma ação política juvenil organizada, que possibilite a luta por melhores condições de vida e de usos dos espaços públicos.

Desse modo, o consumo dos elementos artísticos que compõem a cultura hip hop, ou mais propriamente as estratégias elaboradas pelos agentes para consumirem, possibilitam a eles a participação intensa numa comunidade de praticantes que, por sua vez, pode ser também uma comunidade política e cultural, com processos sociais de identificação.

Essa disposição dos membros da Força Hip Hop em promoverem eventos e atividades, tais como esse seminário do qual participei, parece evocar justamente uma estratégia de subversão no campo cultural, em Fortaleza e, principalmente, em relação aos eventos e práticas de hip hop propriamente. Ao realizar atividades como essa, os praticantes, membros desse coletivo, procuram se situar em um campo cultural controverso e eivado de distintas visões do que é propriamente cultura ou movimento hip hop.

Nas conversas que tive com eles, nesse dia, logo após o término das palestras e apresentações, compartilharam comigo o interesse de organizar **microeventos** de hip hop, nas ruas e praças da cidade, em associação com outros coletivos e organizações. Uma tática para sair da sombra e ganhar certa visibilidade. Como será visto adiante, neste trabalho, esses microeventos aconteceram por todo o ano de 2017, embora o arco de alianças entre organizações tivesse que ser

estendido a outros estilos culturais, seja rock ou reggae, para que a estratégia de ocupação do espaço público fosse efetivada.

Produzir, realizar, montar, divulgar, empreender e fazer acontecer constitui, de fato, boa parte do interesse desses sujeitos membros da Força Hip Hop, da La Femme e da ADI crew e de outros coletivos. Isso, para eles, parece tomar um significado de demarcar uma diferença, sair do anonimato que destrói e desagrega. Nas incontáveis reuniões de que participei com eles, durante todo o ano de 2017, sempre um desses “microeventos” estava no horizonte. Para eles, tornarem-se produtores era a sua resposta expressiva e transformadora à sua condição social e política.

Nesse sentido, pode-se concordar com Williams (2011, p.32) ao pensar “toda atividade humana como uma tentativa de oferecer uma resposta expressiva a uma situação objetiva particular”.

“A resposta significativa é uma visão específica do mundo: uma visão organizadora. E é justamente esse elemento de organização que é, na literatura, o fato social significativo. Uma correspondência de conteúdo entre um escritor e seu mundo é menos importante do que essa correspondência de organização, de estrutura. A relação de conteúdo pode ser mero reflexo, mas uma relação de estrutura, muitas vezes ocorrendo quando não há uma relação aparente de conteúdos, pode mostrar-nos o princípio organizador pelo qual uma visão específica do mundo e, em decorrência disso, a coerência do grupo social que a mantém realmente atuam na consciência.” (WILLIAMS, 2011, p.32)

Esses jovens, rapazes e moças, parecem conviver todos os dias com a necessidade de dar uma “resposta significativa” às condições sociais urbanas nas quais vivem, por serem jovens moradores de bairros periféricos, negros, sem qualificação profissional, sem renda ou emprego fixo. Alguns deles diziam que mostravam a todos que os viam que, ao dançar break, estavam fortalecendo seus corpos e suas mentes, tornando-se mais conhecidos, notados, ampliando seus horizontes de laços sociais, aprendendo algo novo e conhecendo novas pessoas e lugares.

A estrutura de sentimento, no dizer de Williams (2011), seria esse conjunto de características comuns, de estruturas mentais subjacentes às obras, que produziam uma maneira específica, uma resposta efetiva a uma determinada situação social. É possível dizer que existe certa proximidade entre o conceito de *habitus* bourdesiano e a noção de estrutura de sentimento, na medida em que as duas colocam no plano de análise as categorias organizadoras da experiência de um dado grupo social.

Para William (2011), em vez de simplesmente relacionar mecanicamente os produtos da consciência de um grupo com suas condições econômico-políticas e encará-los como simples reflexo (dilema base/superestrutura do marxismo tradicional), é necessário compreender que os esquemas subjacentes da estrutura de sentimento proporcionam ao grupo social uma compreensão de sua condição e de seu papel no mundo. Uma compreensão cujo limite objetivo são justamente as categorias organizadoras da experiência que determinam os gostos, as escolhas, as atitudes, enfim, as práticas culturais.

A lógica das práticas culturais não poderia ser compreendida, então, sem atar cultura e sociedade no mesmo tecido da análise social. As percepções teóricas de Raymond Williams podem abrir relevantes janelas de análise para se compreender a maneira através da qual as produções culturais se inserem no jogo das relações sociais, econômicas e políticas⁶⁴.

No entender de Williams (2011), existe um sistema de práticas culturais e sociais, dominante numa sociedade, que manifesta uma intenção de dominação. Nesse sentido, dominação econômica e cultural é algo intimamente entrelaçado. Longe de tratar, como no marxismo tradicional, as produções culturais do domínio da consciência social como um mero reflexo das relações econômicas e políticas, Williams prevê que, numa dada sociedade, existe uma predominância de certas práticas culturais que são incorporadas pelos agentes sociais.

No entanto, este predomínio cultural é sempre relativo, pois, aqui e acolá, eclodem práticas culturais que ou são resíduos de esquemas de agir minoritários, ou sobreviventes de épocas passadas, ou, então, são emergentes no sentido de criarem novas possibilidades e novas formas de atividades culturais, com uma nova resposta expressiva, diante dos desafios que determinado momento histórico-social proporciona. (Williams, 2011).

Talvez, seja possível considerar o hip hop e as produções culturais dos coletivos de hip hop associados à Força Hip Hop como fazendo parte desse leque de práticas culturais emergentes que, ao criarem novos canais de expressão para as populações juvenis dos grandes centros urbanos, exploram espaços ainda não totalmente hegemônicos, além de romperem, nem que seja por um breve tempo,

64 Nesse sentido, torna-se necessário refletir sobre a ideia de totalidade. A totalidade das práticas culturais somente pode ser entendida na medida em que essas mesmas possuem uma intenção e representam um modo específico de dominação hegemônica de uma classe no interior de uma sociedade. (Williams, 2011).

a estrutura socialmente desigual que afeta a vida destes sujeitos. Por fim, pode-se dizer que é nesse sentido que as práticas culturais dos jovens dançarinos de break também podem ser entendidas como práticas políticas.

4 A VITRINE: *CYPHER* DE BREAK NO DRAGÃO DO MAR

4.1 O Dragão do Mar e o espaço público em Fortaleza

A escolha das *cyphers* de break do Dragão do Mar, como *locus* inicial de pesquisa e tema de reflexão, se deve a duas razões principais. A primeira delas diz respeito ao significado dado a essas festas pelos próprios praticantes de *hip hop*. Conforme os organizadores e praticantes, o espaço embaixo do planetário é ocupado pelos dançarinos de break de maneira ininterrupta, há mais de dez anos, e se constitui em um ponto permanente de encontro para esses jovens realizarem publicamente suas performances e construir suas redes de contatos e sociabilidade.

A segunda razão se relaciona à própria natureza da organização social e espacial do lugar, que possibilita uma oportunidade para a reflexão sobre as relações espaciais e culturais que fundamentam e mantêm as práticas sociais de uso e ocupação desse espaço público.

O Centro Cultural Dragão do Mar é um grande complexo arquitetônico, diversamente utilizado por diferentes tipos de públicos que consomem e/ou produzem variados tipos de atividades ligadas ao lazer e à cultura. Os praticantes da cultura *hip hop* têm uma presença contínua nesse lugar, porém bastante delimitada e claramente circunscrita ao espaço onde executam suas atividades, embaixo do planetário Rubens de Azevedo, embora haja amplos espaços com praças, quadras de esporte, cinemas, teatros, museus, cafés, bares, boates, restaurantes e diversos outros equipamentos.

O Centro Cultural Dragão do Mar (CDMAC), projetado pelos arquitetos Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon, foi inaugurado em abril de 1999 e possui mais de 30 mil metros quadrados de área dedicada a uma ampla gama de atividades de lazer e cultura, que vai desde cinemas e teatros, até áreas verdes, cafés e lugares para shows e apresentações culturais. Em seu entorno, circundam diversos bares, restaurantes e boates que compõem um espaço público de lazer e cultura, pagos ou gratuitos.

De acordo com Gondim (2007), esse complexo arquitetônico foi construído pelo poder público em uma área de antigos galpões e armazéns, remanescentes

das atividades portuárias, antigamente, efetuadas naquele lugar. A estratégia do Governo Estadual, na época, era tentar inserir Fortaleza nos fluxos econômicos e culturais da nova economia mundial globalizada. Na época de sua idealização, o CDMAC era visto como um modo de fazer requalificação urbana que pudesse também transformar a imagem cultural da cidade. O “Dragão”, como é chamado pelos dançarinos e pela maioria da população, tornou-se um lugar de visitação rotineira por pessoas de diversas origens sociais.

Ainda de acordo com Gondim (2007), o CDMAC   um exemplo de obra arquitet nica pós-moderna⁶⁵. Ele foi pensado e criado para ser um espaço amplo e poroso, acessível   popula o como um todo, aberto para seu entorno, circundado por bares, restaurantes e boates, interconectado por rampas de acesso e escadas que interligam diversas salas de exposi o, cinemas, teatro, anfiteatro e praças que rotineiramente recebem shows de diversos artistas locais e nacionais.

O complexo arquitetônico nasceu sob intensa pol mica desde o início das obras. As críticas apontavam a falta de diálogo da arquitetura do Centro Cultural com o restante do conjunto arquitetônico local, um complexo ultramoderno em meio a um entorno de antigos prédios coloniais. Outros apontavam a possibilidade do CDMAC se tornar em imenso “elefante branco”, mal frequentado e inacessível para a popula o. Alguns também tinham medo da possível remo o “branca” de comunidades da região (GONDIM, 2007).

O fato   que o Dragão do Mar tornou-se um espaço bastante frequentado e bem-visto pela popula o da cidade, embora ainda ressoem algumas críticas sobre a dificuldade de alguns produtores culturais de terem acesso ao lugar para mostrarem suas produ oes. Sendo um espaço aceito, frequentado, poroso e acessível, o Dragão do Mar também pode ser entendido como um *shopping center* da cultura na cidade. Conforme apontado por Gondim (2007), o poder público tinha o interesse de agregar valor   cidade de Fortaleza, revitalizando a orla marítima e, para isto, fazendo uso da cultura como valor de troca. Desse modo, talvez não exista imagem mais precisa para o Dragão do que dizer que ele   a vitrine da cultura fortalezense.

65 Conforme Harvey (1992) houve intensas transforma oes na vida social e cultural a partir dos anos 70 que produziram o que se chama de cultura pós-moderna. O pós-modernismo seria um movimento político e cultural que elege a heterogeneidade e a diferença como ponto de partida para uma redefini o dos discursos culturais. A virada para o pós-modernismo ocorreu, segundo o autor, no ano de 1972 com a “desconstru o” da ideia do projeto arquitetônico universal do alto modernismo.

Dessa forma, é possível pensar que o Centro Cultural Dragão do Mar e seu entorno compõem um dos espaços públicos culturais e de lazer que tem maior visibilidade na cidade de Fortaleza. Ao contrário dos equipamentos públicos existentes em diversos bairros que têm relevância local ou até regional, o CDMAC atrai frequentadores de toda a cidade. De certo modo, pode-se tomar o espaço do Dragão como um lugar ambíguo, em que processos de mercantilização da cultura concorrem com outros modos de ser/estar na cidade, como a simples convivência de uma multiplicidade de pessoas em um lugar público.



Figura 04 - Imagem aérea do Centro Cultural Dragão do Mar.
Fonte: Governo Federal, agosto de 2013.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que o CDMAC é um palco, onde se encena o espetáculo urbano da relação fluída entre o privado e o público, entre consumo e produção cultural. Para compreender essa cena deve-se, contudo, entender que o Dragão do Mar faz parte da cidade, que passa ser concebida, então, como um grande teatro no qual os frequentadores, ao mesmo tempo em que são agentes, são também espectadores do espetáculo. A cidade é, portanto, um mundo público, ou talvez, assim, poderia ser considerado.

Sennet (1988) pontua que as diferenças entre o público e o privado se encontram apagadas diante das transformações sociais que culminaram no desenvolvimento de uma sociedade secularizada e urbanizada. O público é invadido pelo íntimo, e as fronteiras com o privado se desvanecem. O mundo público é um mundo impessoal, demarcado por relacionamentos entre pessoas que não possuem qualquer tipo de intimidade. Em outros tempos, essa impessoalidade dos relacionamentos era marcada por um conjunto complexo de rituais sociais e formas

de tratamento que permitia às pessoas se encontrarem publicamente sem se exporem de maneira íntima.

Na cidade moderna, principalmente, no pós-guerra, esses ritos sociais públicos não fazem mais sentido, pois a marca característica do público não é mais o encontro de diferentes, mediado por ritos sociais, mas o isolamento e a intimização dos indivíduos. Para Sennet (1988), esse isolamento social dos indivíduos se constitui na “morte” do espaço público.

Interessante notar que o espaço do Dragão do Mar foi um projeto modelado para resgatar um espaço urbano degradado, através da construção de um amplo espaço cultural aberto, de forma a fazer com que as pessoas se reunissem e se encontrassem para atividades de lazer cultural e entretenimento. Entretanto, é justamente essa sua natureza “aberta”, sem paredes, facilitando a visualização mútua dos indivíduos, que constitui um dos mais claros sinais da “morte” do espaço público.

A extrema visibilidade é apontada por Sennet (1988, p.29) como o mais relevante sentido de isolamento social público. Conforme o autor, “existe ainda um terceiro sentido, um sentido um tanto mais brutal de isolamento social em locais públicos, um isolamento produzido diretamente pela nossa ‘visibilidade’ para os outros”. Construir espaços “abertos” não necessariamente torna as pessoas mais sociáveis, ao contrário, as deixa muito mais reticentes em se relacionar em virtude da exposição mútua. Tornar íntimo um lugar público, em vez de torná-lo mais vivaz, pode ter, justamente, o efeito contrário, inibir a interação social e o complexo jogo de relacionamentos entre as pessoas.

Entretanto, no caso do Centro Cultural Dragão do Mar, não parece ser apenas esse aspecto de mútua vigília entre indivíduos que o caracteriza. O Dragão do Mar é um espaço de consumo cultural, um *shopping* de cultura e arte, mesmo público, mesmo aberto. A intimização do público ali se revela também no fato de que as atividades expostas parecem ser, justamente, vitrines de consumo individual e de nichos de mercados culturais específicos, ou seja, de consumo de estilos de vida cultural específicos.

Aliás, a formação de “guetos” urbanos também é analisada por Sennet (1988) como um dos aspectos do avanço da intimidade, pois quanto mais a cidade é tomada pelo personalismo, mais a sua natureza impessoal é rechaçada, e as

peças tendem a procurar suas tribos e seus iguais. Nesse sentido, a extrema visibilidade faz com que as pessoas recusem a impessoalidade das relações entre diferentes e busquem a segurança de um relacionamento mais íntimo entre semelhantes.

O espaço público é um mundo compartilhado de agentes, lugar onde pessoas se encontram, seja de forma impessoal, ou cada vez mais de forma íntima e pessoal. Por ser um lugar de encontro, a urbanidade também é um fenômeno linguístico. Assim já apontava Lefebvre (1991) ao afirmar que a função denotativa da linguagem requer, ou depende, de uma função referencial, e os referenciais são, justamente, os balizadores sociais que fundamentam os significados, as práticas coletivas e as trocas comunicativas.

O mundo moderno e urbano trouxe consigo a dissociação entre significantes e significados. No entender de Lefebvre (1991), as transformações das condições sociais e cotidianas na vida moderna alteraram as percepções dos sujeitos e quebraram a unidade dos signos. No espaço público urbano da cidade modernizada, os signos e os referenciais sociais tradicionais de comportamento e ação entraram em xeque, tornaram-se desterritorializados. A cidade, cada vez mais, engloba tudo e, sendo assim, deixa nas brumas o seu significado, ou seja, “nesse momento em que a cidade se torna referencial, ela desaparece como certeza sensível” (LEFEBVRE, 1991, p.126).

O mundo público, como afirma Arendt (1987), é que aquele em que o relevante para os olhos e ouvidos de outrem assume a primazia. No espaço público, compartilhamos uns com os outros aquilo que pode ser visto e ouvido por todos. Mas, cada vez mais, o descentramento, provocado pela quebra da unidade dos signos que possibilitavam a comunicação entre os indivíduos, enfraquece o laço que possibilita o mundo social público.

A cidade que antes era murada para conter o inimigo de fora, agora, constitui internamente seus muros individualizados para dar conta do medo provocado pela dificuldade de se comunicar, de interagir e de viver em comum (CALDEIRA, 2000).

O declínio da cidade como esfera pública, tal como aponta Sennett (1988), ocorre pela invasão da vida pública pela vida íntima, ou seja, os assuntos coletivos são tratados à maneira de questões privadas. O espaço da cidade destina-se mais ao trânsito ininterrupto, nada nem ninguém permanece, tudo está passando. Cada

um, em sua passagem, se isola e, por fim, a multidão cidadina também isola. O mundo público urbano sofre então do paradoxo do isolamento e da visibilidade.

Todos são vistos, vigiados e olhados, mas não existem aqueles vínculos de associação de compromisso que fundam a *res publica*. A sociedade disciplinar, no entender de Foucault (2007), inaugurou uma nova dinâmica do espaço público, diferente daquela que ocorria nas antigas civilizações, em que a vida pública era marcada pelo espetáculo, pela proximidade das festas e pelo sensualismo, eram multidões que se reuniam e formavam um corpo único. No mundo moderno, não há mais uma unicidade do corpo coletivo. Agora, são indivíduos privados, de um lado, e o Estado, do outro, sendo que as relações entre o poder e esses seres atomizados devem ser reguladas de outra maneira, por meio do poder distributivo, hierárquico, classificatório e ordenador da disciplina. O espaço público torna-se esquadrihado por uma máquina de poder extensiva que analisa os corpos e os torna úteis às suas funções sociais.

Para Augé (1994), existem três figuras do excesso que caracterizam a experiência social contemporânea no que diz respeito a essa atomização e privatização do público. A primeira figura do excesso reside na necessidade cotidiana de dar um sentido ao mundo e a vida, cuja dimensão do tempo que os envolve é marcado pelo excesso de acontecimentos. A segunda figura do excesso relaciona-se ao espaço, porque vivemos numa época de mudanças de escala, ocorridas em função do encurtamento e sobreposição das distâncias entre os lugares. O excesso de espaço provoca os chamados não-lugares, os quais são espaços de passagem, caracterizados por fluxo intenso de pessoas que não possuem nenhum tipo de vínculo social, emocional e identitário com tais lugares.

A terceira figura do excesso é a figura do ego, do indivíduo. Nesse caso, o excesso se revela no fato de que os indivíduos devem atribuir um sentido ao mundo sem as referências coletivas, uma vez que estas se tornam extremamente flutuantes. As histórias individuais sempre foram referidas numa história coletiva, mas, agora, os pontos de identificação coletiva estão abrindo um espaço, cada vez maior, para a produção individual de sentido.

Bauman (2001) segue a mesma linha ao apontar a fase aguda de privatização e individualização que possibilitou uma cisão entre a construção individual da vida, a “política-vida”, e a construção política da sociedade. O fenômeno mais aparente

dessa desvinculação é o processo de desregulamentação política, social e econômica que se manifesta na expansão livre dos mercados mundiais, no desengajamento coletivo e no esvaziamento e intimização do espaço público.

Contudo, é necessário salientar que o Centro Cultural Dragão do Mar foi pensado, justamente, para se contrapor à ideia da cidade-contêiner, cidade meramente funcional. À “morte” do espaço público, o complexo arquitetônico Dragão do Mar contrapunha a porosidade e a amplidão dos espaços, com o intuito, justamente, de possibilitar às pessoas um espaço de convivência social e cultural. Isto é congruente com o lema pós-moderno de “construir para as pessoas e não para o Homem” (HARVEY, 1992, p.34).

De acordo com Harvey (1992), o pós-moderno procura expor as contradições que havia no “projeto da modernidade”. Esta é apresentada como uma ruptura com todas as condições históricas anteriores e por um processo de rupturas e fragmentações internas inerentes. Por outro lado, o pós-moderno critica a preocupação do modernismo com a racionalidade científica instrumental e também com uma linguagem universal, que pudesse representar verdades eternas. O pós-modernismo se opõe a tudo isso e opta pela “fragmentação” e “indeterminação”, bem como pela “intensa desconfiança de todos os discursos universais ou totalizantes” (HARVEY, 1992, p. 19). Dessa forma, o pós-modernismo se contrapõe a cultura “tecnocêntrica”, “totalitária” e “racionalista” do modernismo.

O espaço público do Dragão do Mar constitui-se, então, como um lugar marcado por uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que pode ser entendido como análogo a um *shopping* e, dessa forma, eivado de características privatistas e intimistas, consideradas nocivas à constituição de lugares efetivamente públicos, é também um lugar de convivência coletiva na cidade. É, justamente, essa ambiguidade que parece ser relevante para compreender as festas *break/hip hop* que ocorrem todos os sábados embaixo do Planetário Rubens de Azevedo.



Figura 05 - Espaço ocupado pelos dançarinos de break.
Fonte: David Andrade, maio de 2006.

Em algumas visitas exploratórias feitas ao Dragão, nos meses de julho e julho de 2015, presenciei e ouvi de pessoas que trabalham no Dragão do Mar que os dançarinos de break, em alguns momentos, tornam-se as estrelas do lugar e que a dança causa profunda impressão no público presente. No entanto, no decurso dessas visitas, pareceu-me que essas “estrelas” brilham num canto específico do céu, e que outras estrelas e constelações também brilham ali, competindo por atenção e, a maioria das vezes, sem misturar suas luzes.

4.2 A *cypher* de break no Dragão do Mar.

Desde já, torna-se necessário descrever como se dão as apresentações de *break* no Dragão do Mar, chamadas pelos próprios integrantes de “*cypher*”. Inicialmente, cabe perguntar por que naquele lugar e não em outro. Embora seja possível especular que o principal motivo para o break estar no Dragão do Mar seja a oportunidade de visibilidade que o próprio espaço proporciona, também é preciso entender que, do ponto de vista dos b.boys e b.girls, a amizade é o fator mais importante para eles estarem dançando embaixo do planetário do Dragão do Mar.

Cara, assim, eu comecei a vir pra cá desde moleque, comecei em 2009, eu tinha acho que o que, 14 anos, conheci com um pessoal lá no lugar onde eu moro, era um... pessoas assim que já viviam lá há muito tempo, já conheciam a cultura já, aí eu passei vi os meninos dançando, eles

me convidaram pra dançar, aí eu cheguei até aqui, com eles eu comecei, me apaixonei pela dança e até hoje eu to aqui, comecei com 14, to com 22 e tamo aí na cultura.⁶⁶

Em geral, histórias semelhantes aparecem em diferentes depoimentos dos dançarinos. A história, geralmente, começa com o contato com algum amigo ou familiar que já estivesse praticando alguns dos elementos da cultura *hip hop*. Depois vem a prática no lugar específico da cidade para, somente após isso, iniciar a frequência da *cypher* acompanhados dos amigos.

Sendo assim, o conhecimento desse ponto de encontro dos dançarinos não parece ocorrer por meio do contato com os meios de comunicação. O significado da importância e da relevância do *break* no Dragão do Mar é percebido por meio das redes de amizades, formadas em torno da prática da dança. Interessante notar que a própria dança *break* pode ser aprendida por meio de tutoriais de internet, disponibilizados em vídeo na rede mundial, entretanto, para participar da “cultura” o *b.boy* ou *b.girl* ainda parecer ter que se inserir em um grupo.

A *cypher* segue um script delimitado, de maneira mais ou menos informal, desde a chegada gradual dos *b.boys* e *b.girls*, a montagem dos equipamentos, o aquecimento dos dançarinos, que geralmente ocorre nas bordas do espaço, e a apresentação propriamente dita, quando os participantes formam um círculo em volta dos dançarinos no centro. Depois de uma hora de dança e música, vem uma pausa para informes. Nesse momento, uma parte dos *b.boys* se dirigem para outro lugar, bem ao lado do planetário, e ficam por lá, ainda executando passos de dança e acrobacias. Nesse entremeio, ocorrem apresentações de outros dançarinos de *hip hop*, tais como *poppers* e *lockers*. Alguns minutos depois, novamente os *b.boys* se reúnem para dançar e o espetáculo se mantém por mais uma hora. Por fim, o *Dj* que comanda anuncia o término da *cypher* e dá os informes finais que, geralmente, dizem respeito ao calendário de eventos envolvendo o *hip hop* na cidade. Esses encontros ocorrem sempre aos sábados, a partir das sete da noite, e se estendem até o horário das dez horas da noite. Há alguns anos, fiz, em meu diário de campo, uma descrição pormenorizada de como os dançarinos de *break* ocupam aquele espaço e, em todo esse tempo que venho acompanhando, em termos de prática, pouca coisa, realmente, mudou desde então.

66 B.boy Dudu. Entrevista realizada em 28/05/2016

Hoje foi a noite da curtidão. Finalmente fui ao Dragão do Mar ver com meus próprios olhos o que eles fazem lá. Ontem, quando fui a São Francisco, tinha perguntado ao Daniel ADI se eles iriam ao Dragão neste sábado. Ele foi logo me dizendo que era porque eu queria ir junto, fiquei um tanto surpreso com pergunta, mas disse prontamente que sim [...]. Quando cheguei ao local, ele já estava apinhado de gente, em sua maioria jovens rapazes, mas havia também algumas meninas (a maioria parecia serem namoradas ou “ficantes” dos rapazes, dançarinas mesmo só umas três). Para minha surpresa, também havia algumas pessoas de maior idade assistindo as apresentações. A plateia na verdade parecia ser formada por três tipos de pessoas: 1) Integrantes das equipes de break e dançarinos, 2) Pessoas ligadas a eles, 3) curiosos e pessoas de fora. A organização do espaço era bastante simples. Do lado direito do planetário, para quem olha de frente ao auditório do Dragão ficam as caixas de som, um pequeno laptop, uma pick-up e o DJ que anima a festa. Em volta, fazendo um círculo fica a plateia e no centro é o espaço para cada b.boy se apresentar. Logo que cheguei, encontrei os rapazes do São Francisco, a maioria deles sentados na primeira fila do círculo esperando o show começar. Perguntei a Daniel ADI se eles iriam racha hoje, ele me disse que não, ou pelo menos até que alguém comesse a “falar besteira”, o que significa simplesmente que alguma pessoa ou grupo comesse a instigá-los a dançar. Foi, na verdade, isso que aconteceu. Quando um rapaz chegou para um deles, fez alguns gestos agressivos, falou algumas palavras e foi ao centro dançar. Eles logo se animaram, se levantaram e começaram a retrucar também agressivamente com gestos e palavras e o racha então começou. É meio que uma brincadeira, uma algazarra que, apesar da animosidade, não chega na verdade a descambar na violência. Eles se empurram, insultam, gesticulam, ridicularizam o outro, depois um começa a dançar, faz alguns passos executa alguns movimentos, xinga o outro e dá espaço, o que recebeu o desafio então vai para o centro e faz a mesma sequência de coisas. A plateia participa desse jogo também e funciona como se fosse um termômetro. Quando um b.boy insulta o outro, seus companheiros e os do adversário começam a rir e a gritar, os outros que estão na plateia acabam também participando, rindo, gritando, vaiando, gesticulando, tomando partido. O gesto cabal de aprovação do racha é balançar a mão para cima e para baixo gritando “wow”. Quando isso ocorre, quer dizer que o b.boy executou ou acertou um movimento espetacular, deixando o adversário em má situação, ridicularizando-o ou desafiando a superá-lo. Eles vão se alternando um a um, mas não tão organizadamente, há momentos de maior tensão, e vários deles vão centro, pulam, gritam, riem e fazem uma grande algazarra. Às vezes é necessário que o Dj tal como um juiz ou árbitro tenha que intervir, mandar as pessoas “abrirem mais o círculo” de maneira a dar mais espaço para os dançarinos e para as pessoas que estão atrás verem. Ele também intervém para separar aqueles que se empolgam e pede para retornem aos lugares, deixando apenas um b.boy se apresentar de cada vez. Os gestos de insulto sem ordem de importância são: passar o dedo ou mão raspando a cara do outro, pegar nos órgãos genitais na frente do outro, olhar enviesado, fazer chacota com “style” do outro, geralmente fazendo uma paródia cômica, desafiar com palavras do tipo, “faz isso”, “tu só faz falar”, “ce não dança nada”, “vem aqui”. A cada desafio deve vir uma resposta e o b.boy não pode ficar parado. É claro, isso tudo é feito em grupo, a resposta não é dada apenas individualmente. Se alguém é insultado, ele deve responder, mas muitas vezes é grupo que toma partido e começa a insultar também, então o outro grupo começa também a insultar, e no final tudo sempre acaba com um dos b.boys dançando no centro. É importante ressaltar que não há violência, pode, inclusive, haver contato físico na hora mais animada, mas a rivalidade não parece levar às vias de fato. Parece que quem chegou primeiro e começou a folia foi um dos integrantes da “Perfect Style”, uma das equipes de break de maior “nome” entre eles pelo que tenho escutado. Já há algum tempo eles vinham

dizendo que estavam com tretas com esse grupo, inclusive já haviam diversas vezes “rachado” com eles no Dragão e parece que esse foi um dos momentos. A mim me parece que por ser a Perfect Styllle uma das principais equipes de Fortaleza, eles na verdade gostam muito de racha com ela. Só o fato de serem desafiados por ela já dá para eles algum tipo de reconhecimento, bastante perigoso, na verdade, pois eles devem demonstrar isso na prática. Isso pode até ser visto na atitude de Victor quando falou “ah, a perfect saiu, ficou sem graça”. Ora, só existe graça em desafiar e ser desafiado por um “igual”, [...], é melhor racha com os caras que tem “nome” e se garantem ou racha com quem você sabe que vai ganhar? Depois que o racha terminou, iniciaram as apresentações de poppers e lockers. Fiquei um tempo vendo, mas confesso que não me interessei muito. Fui logo para onde os rapazes estavam se encontrando. Quando termina o break, acontece uma coisa extremamente interessante. Formam-se micro-grupos de b.boys, provavelmente amigos que vêm dos mesmos lugares de Fortaleza. Eles não param de dançar e ficam treinando movimentos por lá mesmo. Acontece também as interações entre b.boys de diferentes equipes e regiões da cidade. Eles trocam informações sobre acontecimentos de eventos, treinos. Nesse momento, eles formam suas redes de contatos no mundo dos dançarinos que possibilitaria para eles mais acesso aos diferentes locais onde está sendo praticado o break na cidade. [...] Tudo ali é espetáculo, os b.boys, a platéia, o local, a música. É um grande sociodrama. O intuito do dançarino, ao participar da festa, é se mostrar e é nesse momento que eles encontram maior espaço de visibilidade não apenas individual, mas acima de tudo grupal. Ser visto e ver compõe toda a dinâmica deste grande teatro. O aspecto cênico é tão aparente que todos que se ridicularizavam e insultavam, depois de terminado tudo, eles se cumprimentam e se abraçam. São dois turnos de break intercalado por um turno de pop dance. Está claro que a maior parte das pessoas ali presentes tem uma maior ligação com o break, pois o planetário se esvazia quando os b.boys deixam o local. Ainda depois de terminado tudo, quando o equipamento de som é desmontado, eles ainda fazem círculo e continuam com um epílogo de racha terminado tudo. Depois partem os grupos, cada um para seu destino, no caso dos rapazes da Força, me parece que eles ainda iriam passear na Praia de Iracema antes de voltarem para casa. Outra coisa, quem disse que as b.bgirls não insultam. [...] na verdade elas insultam também, inclusive chegam a insultar os garotos. Só que o insulto delas é um tanto diferente, pelo menos pelo que vi. As b.girls tem algumas artimanhas femininas, pois nos insultos, principalmente contra os rapazes, usam a sensualidade para “provocar” os garotos. Disseram: “A titi botou o dedo na cara do Val Junior” “Ela não botou só o dedo, mas os peitos, as pernas, a bunda”. Entre elas, os insultos femininos não são carregados de sensualidade, isto só vi contra os garotos⁶⁷.

Quem chega ao Centro Cultural Dragão do Mar, nas noites de sábado, já começa a escutar, ao longe, as batidas rítmicas, características das músicas que embalam a festa dos dançarinos de break. Com o tempo, o ruído do lugar vai ficando menos preponderante diante dos sons emanados da acústica singular do local.⁶⁸

67 Diário de campo, 08 de maio de 2010

68 Aliás, por falar em acústica, Gondim (2007), descobriu, ao entrevistar o arquiteto que planejou e coordenou a construção do complexo, que pouco antes da inauguração, técnicos haviam identificado no espaço embaixo do planetário um “eco” não previsto. Em vez de procederem ao reparo da estrutura para eliminar o “eco”, os responsáveis pela obra deixaram da forma como estava para que

Nessa perspectiva, é possível pensar com Mendonça (2009, p.145) a partir da ideia de “paisagens sonoras”. A cidade é imagem, também som e talvez fúria. Além de concreto e asfalto, a cidade também parece ser feita de músicas e ritmos. As sonoridades, os ritmos, as melodias, os falares podem, nessa perspectiva, ser encarados como “marcas sociais” distintivas de lugares e de agentes, podem também evocar temporalidades diversas no tecido da *urbis* moderna. É preciso, dessa maneira, superar a cacofonia urbana e pôr-se a escutar os sons que não são ruídos, mas sinais de diferenciação social no espaço. Ademais, os sons podem ser característicos de grupos sociais, sendo exemplo disso, os mesmos dançarinos de *break* que, para onde se deslocam pelos lugares públicos, levam suas músicas ritmadas que possibilitam suas danças. Além de serem marcas de grupo, as sonoridades também podem servir como contraponto, na medida em que se especializam e delimitam fronteiras sonoras que se entrecruzam e espelham as fronteiras sociais. Aliás, a própria acústica do espaço embaixo do planetário favorece essa divisão sócio-sonora, pois concentra e delimita uma fronteira de som por meio do retorno acústico causado pelo espaço ocupado pelos b.boys e b.girls. De outros lugares do Dragão, os sons dos b.boys e b.girls podem ser escutados, mas de fato são um pouco abafados.

Eles vão chegando aos poucos e sempre em bandos de três ou quatro rapazes e moças. É possível notar a diferença deles em relação aos outros passeantes por causa dos sinais visíveis das suas vestimentas, adereços e marcas corporais. Boa parte deles, tanto rapazes como moças usam tênis e bonés, alguns exibem *dreadlocks* e tatuagens, muitos deles trajam camisetas de cantores *funk* norte-americanos, como James Brown, calças rasgadas e desfiadas não são incomuns, os meninos, em sua maioria, usam bermudões e camisetas, já as meninas costumam usar calças jeans e jaquetas.

No início das atividades do planetário, os jovens *b.boys* ficam se revezando na dança. Um dos dançarinos vai ao centro da roda e executa vários passos de dança, algumas acrobacias e um ou outro movimento contorcionista. Essa dinâmica é, entre eles, conhecida como “roda de *break*”⁶⁹. É um momento de se mostrar aos

as pessoas que frequentassem o lugar pudessem utilizar da maneira que quisessem essa acústica imprevista.

69 É importante citar aqui que essa expressão, “roda de *break*” já se tornou fora de moda entre os dançarinos, como me foi falado por um dos b.boys da Força Hip Hop. Falar em “roda de *break*” traz consigo uma rede de olhares desaprovadores dos outros praticantes. Não é mais roda, o nome agora

outros, de ver e ser visto. Em alguns momentos, o dançarino executa um passo espetacular e consegue arrancar um “wow!” dos outros e isso é o máximo que um *b.boy* ou *b.girl* podem almejar nessa hora. Mas, em geral, na “roda ou cypher”, o intuito é apenas dançar, seguir o ritmo da música.

Depois de um tempo, mais gente começa a chegar ao local para participar do “baile”.⁷⁰ Entretanto, não são apenas jovens ligados ao *break* que se aglomeram ao redor dos que estão na “roda/cypher”, também outras pessoas de várias idades, frequentadoras do Dragão do Mar, chegam para presenciar e apreciar o show desses rapazes e moças.

Os *b.boys* têm um poder de atração e de mistura. Se considerarmos no detalhe, eles ocupam um lugar intersticial, limítrofe, literalmente um espaço do entre. E digo isso porque o espaço ocupado, embaixo do planetário é semicoberto, é semidelimitado, meio aberto, meio fechado, justamente, dentro do complexo⁷¹. Por meio de sua prática, os dançarinos conseguem, por breves momentos, quando a roda de *break* torna-se mais movimentada, aglutinar públicos diversos que antes passeavam ou se inseriam em outros lugares. Gradativamente, eles vão ocupando o centro do espaço com sua dança e, quando isso ocorre, a festa torna-se mais intensa, mais alegre e é justamente assim que mais público é atraído.

É nesse momento que o espetáculo começa a ficar mais movimentado. Com uma quantidade maior de pessoas, a empolgação dos dançarinos aumenta, e o clima da dança acaba favorecendo a exaltação de alguns que, numa algazarra dramaticamente organizada, ocupam o centro e começam a incitar uns aos outros a dançarem melhor, por vezes, até insultar ou ridicularizar a maneira de dançar uns dos outros. Esse é o momento do “racha”⁷².

é *Cypher*. Essa palavra, originada do idioma inglês parece significar uma festa realizada em formato de círculo fechado. Na realidade, pensando bem, parece ser a mesma coisa, só que entre os *b.boys* e *b.girls* do Dragão, a palavra certa seria *Cypher* e não *Roda*. Isso gerou uma discussão entre os dançarinos da Força, inclusive com eles querendo recusar a palavra do inglês, pois para eles seria uma forma de submissão cultural.

70 Baile para os jovens *hip hoppers* quer dizer uma festa onde se praticam os elementos artísticos característicos do estilo.

71 Em seguida será exposto o sentido e a relevância dessa ambiguidade espacial do lugar ocupado pelos dançarinos. De antemão é possível dizer que parece haver um paralelismo entre o espaço ocupado, a posição dos *b.boys* e *b.bgirls* em relação ao campo de poder do espaço público e o próprio significado de sua performance. Nesses três aspectos, pode-se dizer que existem ambiguidades de sentido e definição clara de posições. Contudo é exatamente isso que parece ser relevante para o entendimento da presença dos dançarinos nesse local.

72 O racha é uma luta entre dançarinos. Na realidade o racha é um tipo de roda de *break* em que o intuito é competir um contra o outro de maneira mais explícita. Tudo não passa de uma brincadeira meio séria, na verdade, com os *b.boys*, depois de o conflito ter terminado, abraçando-se ao final.

Um *b.boy* deixa a borda do círculo e vai para o meio. Ele realiza alguns passos de dança enquanto os seus amigos incentivam, gritam, gesticulam agressivamente, ridicularizam, aplaudem, sorriem, para os contendores, dependendo dos movimentos executados. Ao terminar seus movimentos, o dançarino do centro, faz gestos e expressões corporais e/ou linguísticas agressivas aos outros membros do grupo adversário ou a um dos dançarinos ao redor, desafiando-os a realizar algum passo que ele fez ou a fazê-lo de forma mais perfeita. Os jovens se revezam nessas duas funções, várias vezes, de dançarino e contendor. Depois de terem dançado, todos os participantes apertam as mãos e se abraçam.

O racha de *break* é, na verdade, uma grande encenação. Eles dramatizam uma briga, empurram, insultam, gesticulam, ridicularizam, depois voltam a dançar, fazem alguns passos e retornam à instigação novamente. Quem recebe o desafio vai ao centro do círculo e perfaz a mesma sequência de atos. A plateia deste teatro improvisado faz parte desse jogo e interage como um coro. As pessoas que ficam assistindo acabam tomando parte na exaltação do racha e muitas delas riem, gritam, vão e escolhem um dos lados para torcer dentre os grupos de dançarinos em luta. De modo geral, os jovens *b.boys* e *b.girls* se alternam numa dinâmica (des)organizada. Existem momentos de tensão e descontração, mas sempre numa harmonia dissonante entre dança, música e sociabilidade.

Depois de terminado o racha e acalmados os ânimos, iniciam-se as apresentações de outros grupos e dançarinos de outros estilos *hip hop*. Os *b.boys*, em particular, formam pequenos grupos e ainda ficam dançando na calçada e no gramado ao lado do planetário.

Nesse momento, vários deles se encontram com amigos e conhecidos de diversos lugares de Fortaleza, alguns mais diretamente ligados ao *hip hop* e ao *break*. Muitos trocam informações sobre acontecimentos, eventos em locais públicos e treinos nos seus bairros. Assim, são criadas ou fortalecidas redes de contatos que tornam acessíveis a eles variados lugares onde a dança é praticada na cidade.

A *cypher* dos dançarinos de *break*, acima exposta, parece ser justamente o coroamento de uma contínua construção de laços de sociabilidade que antecedem,

Para uma explicação mais detalhada sobre o papel do “racha” de *break* na sociabilidade dos dançarinos ver Fragoso (2011) citado na bibliografia.

mas também procedem do momento singular expressivo da dança. A performance⁷³ é efetuada, nesse “momento extraordinário” para os dançarinos.

É possível dizer que a performance em Turner (1988) é um ato de comunicação. Por meio de uma repetição de ações, comunica-se uma sequência de atos simbólicos. A dinâmica básica da vida social é a performance. Os indivíduos apresentam o seu *self* por meio de papéis e práticas, mediados por uma gama variada de meios de comunicação verbal e não verbal. A performance se dá nos momentos ímpares, geradores de um sentimento de irmanação coletiva, *communitas*⁷⁴, e é justamente nesse momento que emerge a experiência dos atores sociais.

Schechner (2011) encaminha uma noção mais ampla de performance, mesmo que, no fim, a ideia de um ato comunicativo permaneça. A performance seria o comportamento restaurado levado a cabo numa situação não ordinária e que teria como consequência o fenômeno de transformação/transportação do *performer*.

As *cyphers* de break no Dragão do Mar parecem ser justamente esses momentos ímpares que permitem que se possa tentar compreender os sentidos da experiência urbana destes jovens dançarinos. Nesse momento “extra-ordinário”, os dançarinos de break parecem ser transportados para outro lugar social, mesmo que momentaneamente. De jovens consumidores a jovens produtores de cultura que, por breves momentos, podem chegar a ser uma das vitrines mais atraentes do lugar.

A breve transportação de lugar social no espaço que os *b.boys* e *b.girls* passam é possibilitada, justamente, pela criação de uma vivência pública coletiva. Parecem ser dois lados de um mesmo circuito, ao dançarem são transportados, mas somente dançam porque ali estão juntos se divertindo⁷⁵.

73 Conforme Terrin (2004), performance pode ser entendida como uma ação realizada na sua totalidade expressiva e comunicativa, distinta das ações comuns da vida cotidiana e se constituindo num nível simbólico que pode servir como espelho de uma cultura. Na performance, se evidencia o deslocamento do cotidiano para um momento de reflexividade. A marca distintiva da performance também é a sua intensidade, pois no momento de sua atualização, ocorre um fenômeno de imersão total ou “fluxo”. Para que a performance exista de fato é necessário um comportamento social regulado por normas e, também, que alguém assuma a responsabilidade pela ação expressiva-comunicativa. Também é necessário que tal ação seja socialmente reconhecida pelos participantes. Desse modo, pode-se notar que a performance somente existe num contexto intersubjetivo e regulado por normas sociais.

74 *Communitas* é um momento específico na teoria dos dramas sociais de Turner em que um sentimento de irmanação, igualdade e indistinção social emerge no contraponto da estrutura de status e posições sociais que vigoravam antes de serem rompidas no processo social.

75 Nesse caso, de acordo com Schechner (2011), a relação entre performer e público é sincrônica, pois a transportação social somente se dá mediante a confirmação do público. No caso descrito, a



Figura 06 - Cypher de break no Dragão do Mar.
Fonte: Acervo Pessoal, Junho de 2016

4.3 O lugar do break e do hip hop no espaço do Dragão

A proposta deste item é justamente mostrar que esses eventos que acontecem, periodicamente, no espaço embaixo do planetário, possuem um paralelismo com a lógica do espaço público local, no sentido de uma ambiguidade de seu sentido.

Como dito anteriormente, as *cyphers* de break, embaixo do planetário Rubens de Azevedo, no Centro Cultural Dragão do Mar, têm periodicidade e público regular. Esse baile, realizado todos os sábados à noite, tem estrutura de som próprio, Djs pagos pelo Dragão do Mar e é realizado em um espaço visível e relevante do complexo arquitetônico. Entre eles, é fácil escutar um discurso de defesa dessa festa que, segundo eles próprios, não existe em nenhum lugar do país.

Eu acho importante pra cultura porque não é, se você procurar no Brasil não vai ter um lugar assim como no Dragão do Mar, porque, tipo, é um lugar que tá lá todos os sábados certos, com um Dj certo e no Brasil não existe, não existe uma cypher com um Dj certo, um ponto para os b.boys, a gente é que arruma, no meio da rua, no meio das praças, nas outras cidades são assim e aqui graças a Deus a gente consegui esse ponto que é nosso planetário né.⁷⁶

O discurso de defesa, geralmente, vem acompanhado da descrição do que seria o inverso tomado negativamente, ou seja, se não existisse esse espaço, se não houvesse a cypher no Dragão, os dançarinos teriam que arrumar, por eles mesmos, um lugar para dançar. Nesse caso, dar um jeito, arrumar um lugar, ocupar

relação se dá entre envolvidos ou interessados diretamente (plateia de dançarinos), como também do público mais amplo frequentador do Dragão do Mar.

76 B.girl Carolzinha. Entrevista realizada em 28 de maio de 2016.

é, de certa maneira, visto como aspecto negativo, pelo menos em comparação com o que acontece embaixo do planetário.

Note-se que a falta de um lugar fixo foi valorizada negativamente pelos *b.boys* e *b.girls* do Dragão, mas no contexto da Força Hip hop, como discutido anteriormente, as visões são parecidas, mas com uma coloração bem diferente, isto porque, é essa mesma “falta” de lugar que os motiva a ocuparem os espaços públicos abandonados da cidade, para se fazerem existir enquanto sujeitos plenos da vida urbana. Ou seja, mesmo que a falta seja assumida também como negativa pelos dançarinos da Força Hip Hop, para eles, isso não torna automaticamente positiva a fixidez e permanência da dança no Dragão do Mar.

A diferença é que, para os membros da Força Hip Hop, faltar espaço para eles pode até ser ruim; no entanto, é justamente isso que os motiva a tomar aquilo que eles consideram como seu por direito, a saber, as ruas e praças das periferias urbanas. No caso dos dançarinos do Dragão, faltar lugar é ruim, e esse é um dos motivos da positividade, em seus discursos, do espaço embaixo do Planetário.

Ademais, é interessante notar que existe um discurso “oficial” dos *b.boys* e das *b.girls* em relação à *cypher*. Em geral, eles valorizam o lugar, o espaço, a estrutura, o apoio e defendem a particularidade positiva daquele lugar em comparação com outros no Brasil. No entanto, há que se notar que nenhum dos dançarinos que foram entrevistados, apesar de assumirem essa postura de defesa e valorização do lugar, tinha qualquer tipo de relação institucional com o Dragão do Mar. Eles simplesmente vêm com certa frequência para dançar e compartilhar.

Tendo em vista isso, talvez seja necessário, desde já pontuar, que a *cypher* é um evento institucional do Dragão do Mar, recebe apoio financeiro e de infraestrutura de som, é prevista no calendário de atividades, tem periodicidade. Mas também existe uma característica desse evento que escapa às rédeas da institucionalidade, os próprios dançarinos, que são as estrelas do lugar, os artistas, os *performers*. Eles não recebem nada para estarem ali, senão o prazer de estar junto e compartilhar com os outros um mesmo estilo cultural.

Essa ambiguidade parece ser, justamente, uma característica do próprio evento, ser uma “vitrine” cultural que mostra artistas de “rua”. Para compreender essa particularidade, é preciso seguir o caminho e tatear em busca de pistas

conceituais que possam permitir uma compreensão das trajetórias desses agentes e dos sentidos e dos modos de ser na cidade.

Biase (2006), ao apontar caminhos para a compreensão de formas de apropriação dos espaços urbanos que não seguem propriamente a lógica estabelecida previamente pelos planejadores e poderes instituídos, elege o conceito de “*ruses*” urbanas, isto é uma forma de apropriação desviante do espaço público urbano. De acordo com Biase (2006, p.105):

“*ruse* urbana que propomos aqui designa, por outro lado, uma poética do habitar surgida de um procedimento hábil nascido de um profundo saber local (no sentido sócio-temporal), que permite aos habitantes poder se “desviar” das arquiteturas e os espaços urbanos, assim como inventar artifícios para se apropriar e reinventar seus espaços.”

Mas aqui cabe a pergunta: A ocupação dos *b.boys* e *b.girls* no espaço embaixo do planetário Rubens de Azevedo no CDMAC é uma “*ruse*”? Não há resposta simples para essa questão, na verdade, ela pode ser: sim, não e talvez. Em primeiro lugar, sim, os sujeitos dançarinos de break, muitas vezes, utilizam aquele espaço do Dragão do Mar de maneira diferenciada. Nos eventos de que participei, por exemplo, muitos deles costumam dançar fora do espaço do planetário, nos corredores e vãos, ao redor deste espaço. Muitas vezes, isso é coibido pelos seguranças, mas faz parte da sociabilidade deles, pois é, nesses momentos, que eles trocam e compartilham, entre si, experiências sobre a dança. Alguns deles chegam a pé ao local da dança, e outros, por vezes, dançam nos sinais de trânsito (o que aliás é uma *ruse*) das avenidas circundantes, para conseguirem o dinheiro do lanche ou da volta para casa. Nesse caso, a própria viagem deles ao lugar e seu retorno é uma *ruse*. Também o episódio do fechamento dos banheiros e dos conflitos com seguranças, que foi afirmado pelos *b.boys* da Força Hip Hop, citado anteriormente, revela justamente o conflito latente, ocasionado por sua origem e condição social. Os *b.boys* estavam utilizando os banheiros para outras atividades não previstas e logo foram, de certa maneira, punidos por isso. Mas há mais. O próprio racha de break é, por vezes, disruptivo, desviante, pois é intensamente competitivo, o que pode dar vazão a desentendimentos, brigas, xingamentos e, inclusive, assustar o público não integrado, composto por transeuntes esporádicos que param para olhar os dançantes, algo que já presenciei acontecer algumas vezes. Quem tenta controlar essa potência disruptiva é o próprio DJ da festa, o qual

é, aliás, um dos responsáveis por organizá-la. Já cogitaram até proibir o racha de break no lugar, por causa dos conflitos, ideia que acabou por não ser levada à frente.

Por outro lado, a *cypher* de break, realizada no CDMAC, não poderia ser considerada uma “ruse”, posto que é um evento institucional, ou seja, apoiado pelas autoridades públicas do lugar, consta do calendário de eventos do Dragão do Mar e, por fim, está profundamente integrada à lógica urbana de vitrine cultural comercial deste referido espaço público. Em suma, a *cypher* de break do Dragão do Mar não seria uma ocupação realmente desviante.

No entanto, a resposta poderia, também, ser “talvez”, porque a ocupação dos b.boys e b.girls, naquele espaço, começou como uma ruse, ou seja, uma ocupação feita, ainda, pelos integrantes do MH2O, no começo da existência do próprio Dragão do Mar, com muitas histórias de conflitos com a polícia, em decorrência dessas ocupações iniciais. A resposta pode ser “talvez” também, porque há uma potência desviante ali, o b.boy e a b.girl, em sua prática, podem desviar e, muitas vezes, o fazem, para a perplexidade dos agentes públicos ou daqueles não envolvidos na organização da *cypher*. Para se ter uma imagem, é como se houvesse um letreiro luminoso no espaço embaixo do planetário piscando com os dizeres: “venha fazer a sua “ruse” aqui”. Algo que, obviamente descaracteriza a própria “ruse” e a transforma no seu oposto, uma ocupação normal, prevista e não desviante. Entretanto, no caso dos dançarinos de break, as coisas muitas vezes tendem a fugir do controle.

É uma potência domesticada, na maior parte do tempo, uma incorporação da potência dançarina pelos poderes instituídos; mas, vez por outra, emerge uma energia desviante que faz com que, como nos mostra Ranciere (2010), os personagens da cidade não possam ser apenas espectadores desse espetáculo da modernidade, ou seja, acabem por suprimir a diferença entre palco e plateia, pois o espectador também analisa, interpreta e se constitui como ator, aliás, como agente. As performances urbanas dos *b.boys* emancipam os espectadores, colocam-nos no mesmo nível do espetáculo da cidade, além de fazerem e perfazerem a cidade. Nesse sentido, emancipar é “desmantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIERE, 2010, p.31).

Na verdade, não há como fechar questão aqui, porque existem ambiguidades e potenciais para ambas as coisas, quer dizer, intermezzo, meio-termo, incerteza. Isso, no entanto, não é motivo para desalento, pois como nos ensina Morin (2013, p.27, grifo do autor): “o *único conhecimento que vale é o que se nutre da incerteza e que o único pensamento que vive é o que se mantém à temperatura da sua própria destruição*”.

Na realidade, é preciso dizer também que, nesse caso em específico, é preciso considerar as coisas em dinamismo e não em estaticidade. Não parece haver na prática uma essencialidade da posição dos b.boys e b.girls no CDMAC. Eles estão sempre fazendo e perfazendo, são profundamente dinâmicos. Por vezes, podem, inclusive, estabelecer a desordem, algo que, como nos ensina Balandier (1997), muitas sociedades tentaram suprimir; mas, dado ser inviável, acabaram por admitir a convivência com tal possibilidade. Além do mais, a desordem é criativa, pois é a partir dela que se destrói o velho e o novo pode emergir.

Com efeito, pode-se dizer que, no caso dos *b.boys*, a relação entre o sujeito-agente e a cidade poderia ser compreendida mediante a observação das suas trajetórias e performances artísticas no tecido urbano, as quais parecem perfazer um jogo de posições fluídas, dinâmicas, não-lineares, em que lógicas de vida diferentes se sobrepõem, harmonizam-se e também se atritam no cotidiano da *urbis*.

Um depoimento interessante pode demonstrar um dado relevante para compreender quais os sentidos que os dançarinos têm naquele lugar. Ao comparar o estado da dança break em sua cidade de origem com o que acontece aqui em Fortaleza, uma *b.girl* acabou por citar duas vezes a importância de uma festa como aquela em que o público “paga para olhar”.

B.girl Mag: Bom, eu não morava aqui, eu morava no Piauí, em Parnaíba né, mas só que lá o movimento não é como aqui, intenso, como aqui em Fortaleza, Ceará sabe, lá é muito pouco, o movimento lá é muito pouco, é mesmo só um grupo que se monta em algum lugar, vai pra uma praça, como ela mesmo falou, quando eu cheguei aqui em Fortaleza, já fui pro um evento, já fui pro campeonato, já participei no primeiro dia, depois de um tempo que eu conheci mais o pessoal daqui, mais os b.boys daqui, as b.girls, é que me apresentaram o centro Dragão do Mar, eu achei muito importante mesmo, todo sábado tem, você pode estar vindo, aí fortalece muito a cultura, muito importante pra gente mesmo.

Tiago: Que tu tá achando daqui?

B.girl Mag: Muito legal, que a gente sabe que todo sábado isso aqui está, é muito importante mesmo.

Tiago: Como era lá no Piauí?

B.girl Mag: Bom, no Piauí o movimento é muito fraco mesmo, a gente corre atrás, corre atrás, mas não é fácil, pra gente conseguir uma apresentação é

suado viu, muito suado, mas aqui eu vejo que é bem forte mesmo, como aqui você chega tá aqui o movimento, **as pessoas pagam pra olhar**, porque aqui o negócio é forte, mas lá é muito desvalorizado a cultura lá.

Tiago: Porque tu acha isso?

B.girl Mag: Porque lá na verdade não tem muitas pessoas que gostem mesmo do hip hop lá entendeu, lá é contado nos dedos o hip hop mesmo, lá é só quem ama mesmo entendeu, lá é se você dançar um top rock, ah essa pessoa é anormal, aqui não, se você fizer, todo mundo já conhece, justamente porque aqui a cypher do Dragão do Mar já demonstra isso, porque vem gente de vários bairros, vem de vários lugares, vem gente de outras cidades **pra estar no Centro Cultural e pagando pra olhar**. Então aqui é muito importante⁷⁷. (Grifo Nosso)

Apesar de já está morando em Fortaleza há meses e de não ser a primeira vez que a jovem frequentou o Dragão do Mar, mesmo assim ela enfatizou que as pessoas pagam para ver os dançarinos de break, o que de forma alguma acontece. O evento é livre, qualquer pessoa pode chegar e ver.

Esse depoimento parece revelar, justamente, que ela reconhece que os dançarinos que estão lá são sim artistas. Ao enfatizar, ainda, que, no lugar de onde ela veio, a dança não é muito valorizada ou quem dança é visto como “anormal”, ela revela, ainda mais, o reconhecimento de que são dançarinos e artistas e, dessa forma, possuem a legitimidade para estarem em um Centro Cultural com pessoas “pagando” para ver suas apresentações.

Os *b.boys* e *b.girls* não ganham nenhum apoio direto do poder público para estar naquele lugar, mesmo sendo eles as principais atrações. Boa parte deles frequenta o local com o dinheiro contado da passagem, outros ainda dançam em alguns sinais das avenidas, para conseguirem algum dinheiro para o lanche ou até mesmo para voltarem para casa. Em alguns casos, dormem nos terminais de ônibus quando não conseguem voltar a tempo de pegar a última condução.

O poder público ganha com a visibilidade política proporcionada pelo espetáculo dos dançarinos. O que, então, ganham os dançarinos por estarem ali, além, é claro, da companhia dos outros que compartilham do seu mesmo estilo? Para responder, pode-se pensar com Bourdieu (2013), que o ganho deles é, acima de tudo, simbólico.

A *cypher* do Dragão assume, dentro do universo dos dançarinos, um lugar simbólico particular, na medida em que é, ao mesmo tempo, o ponto de encontro dos dançarinos e a vitrine cultural do *break* na cidade de Fortaleza. Os *b.boys* e *b.girls* frequentam a festa para mostrarem sua dança uns com os outros, para

77 B.girl Magno. Entrevista realizada em 28 de maio de 2016

aprender também uns com os outros e para competir por *status* dentro desse universo. Em uma conversa, em um dos grupos de *whatsapp*⁷⁸ da Força Hip Hop, um dos *b.boys*, de apelido Mike, ansioso por começar a organizar melhor a *crew* A.D.I (ato de impacto),⁷⁹ citou três coisas importantes para eles: fazerem uma coreografia, participarem de um campeonato e frequentarem o Dragão do Mar.

Além desse aspecto do ganho simbólico entre si, por frequentarem a *cypher*, existe um outro, também simbólico. Ao realizarem suas performances, os dançarinos são “transportados” para outro lugar social, deixam de ser consumidores e passam a ser produtores culturais ou, como um dos *b.boys* da Força Hip Hop uma vez me disse, deixam de ser “vagabundos” e passam a ser artistas. É o lugar social de artistas para o qual eles são transportados. Por isso, no depoimento, a *b.girl* Mag falou que as pessoas “pagam” para ver os dançarinos, e isso não é sem razão em certo sentido.⁸⁰

Os *b.boys* e *b.girls* que frequentam o Dragão, para dançar e se divertir, têm um espaço delimitado de ação e ocupação, quase sempre, na área do entorno ao planetário. Não consomem nos bares, e muitos não se interessam nem pelos atrativos de lazer do lugar, nem pelos eventos culturais que ali ocorrem. Mesmo que o Dragão do Mar seja, em suma, um espaço “aberto”, para eles, os limites de sua ocupação e de suas trajetórias parecem estar bem marcados.

Tiago: Vocês estão dançando aqui, mas aí acabou aí a *cypher*, vocês vão pra onde?

B.boy Marchio: Como aqui também a beira-mar também é bem do lado aí né, normalmente quando a gente termina aqui certo, alguns vai bater um papo, merendar, outros ali vão pra beira-mar dar uma volta né, enfim, é isso, eu quando termino aqui, eu vou pra casa, eu vou ali, comer alguma coisa, bato um papo e me retiro.

Tiago: Como tu volta pra casa? De ônibus, a pé, de bicicleta?

B.boy Marchio: No caso eu tenho transporte, tenho uma moto, mas quando eu vinha, no caso, eu pegava o ônibus ali, pra casa numa boa, certo.⁸¹

Nessa ótica, é preciso também compreender que o espaço público é um campo de poder, tal como descrito por Bourdieu (2013). No campo, os agentes

78 Aplicativo de mensagens de texto por celular.

79 A A.D.I é a *crew* de break oficial da Força Hip Hop.

80 Essa ambiguidade, institucional ou espontâneo, vitrine ou Lumpen, legal e ilegal já foi apontada por Diógenes (2015) em seu estudo sobre os graffítters na cidade de Lisboa. As visões do que seria considerado legal ou ilegal pareciam depender sobretudo dos agentes envolvidos. O poder público criava uma concepção de Arte Legal que era em si contestada por diversos outros atores que tinham uma visão diferente do que fosse arte urbana.

81 B.boy Marchio. Entrevista realizada em 28 de maio de 2016

sociais se movimentam a partir de estratégias de ganho ou manutenção do capital simbólico. A posição social é, então, dada na medida da posse do capital específico por parte de cada agente envolvido na dinâmica interna do campo.

Se for possível transpor essa maneira de pensar para o caso específico do break no Dragão do Mar, pode-se perceber que, ao ocuparem o espaço embaixo do planetário com suas performances artísticas, os *b.boys* lançam mão de estratégias de ganho de capital simbólico, legitimando, assim, a sua própria permanência naquele lugar. Inclusive, é preciso dizer aqui que o próprio poder público promove hoje a permanência dos jovens dançarinos embaixo do planetário. Essa relação, no entanto, foi produto de todo um jogo de posições e interesses entre grupos de jovens que almejavam lugares-palcos para efetuarem suas práticas e os poderes públicos que buscavam viabilizar certa forma de ocupação do espaço público que pudesse ensejar uma revitalização cultural da orla marítima de Fortaleza⁸².

De fato, o Dragão do Mar é um espaço de lazer e atividades culturais, diversificado e multiutilizado por diversos públicos com origens sociais, gostos e interesses também muito diferentes. Longe de representar um espaço elitizado, na verdade, o Dragão é um lugar de diversidades sociais e culturais. No entanto, apesar da aparente igualdade de acesso, há uma sutil estratificação, nesse lugar, que divide usos e pessoas a partir de critérios nitidamente espaciais.

Para ser mais claro, parece existir uma leve divisão no lugar. Os espaços não delimitados e descobertos são ocupados por transeuntes e pequenos negócios, ambulantes, feiras de artesanato etc., já os espaços cobertos e delimitados são preenchidos por atividades mais elitizadas, tanto de um ponto de vista econômico, como também cultural, tais como bares, boates, restaurantes, cafés, cinemas, museus etc.

82 Aliás, foi com esse objetivo que o centro cultural Dragão do Mar foi idealizado. De acordo com Gondim (2011), foi na última década do século XX que começou a ser gestada a ideia de construir um centro cultural em Fortaleza, o qual seria responsável pela revitalização da degradada orla fortalezense. Com esse mesmo objetivo, foram empreendidas as obras de construção do calçadão da beira-mar e a restauração do Estoril. A cidade de Fortaleza, em meados da década de 90, era uma jovem cidade moderna, marcada por profunda desigualdade social. A sua jovialidade urbana e arquitetônica contrastava com outras capitais nordestinas, cujas marcas eram os momentos históricos. O poder público sentiu, então, a necessidade de criar um símbolo da história e da cultura cearense. Além disso, o governo do Estado tinha planos para alavancar o turismo no local e, para isto, almejava criar a imagem de Fortaleza como a “Miami do Nordeste”. Assim, desde a sua construção, o Centro Cultural Dragão do Mar tornou-se um ponto de encontro e influxo de pessoas e, de certa maneira, cumpriu alguns dos objetivos formulados à época de sua idealização. (GONDIM, 2009, p.16).

Tiago: Tu frequentas algum outro espaço do Dragão do Mar, teatro, cinema, a praça verde?

B.girl Carolzinha: é eu já vim no teatro uma vez assistir um espetáculo, aqui no anfiteatro também porque tem o festival cearense de hip hop, sempre que tem algumas coisas eu fico aí na praça verde, eu vejo às vezes o basquete, o futebol, o skate que tem, mas eu frequento pouco, eu venho mais pra cypher mesmo.

Tiago: Tipo, depois que terminar aqui, termina a cypher aqui, tu fica no Dragão, vai pra casa?

B.girl Carolzinha: A gente fica no Dragão, a gente fica aqui no planetário um bom tempo treinando, depois a gente vai pra praça verde, a gente vai andando assim por cima, merenda mais lá na frente do Dragão, e fica por aqui até a hora de fechar, depois a gente fica por ali fora na praça, só curtindo o ambiente.

Tiago: Tem algum outro local que a galera dança por aqui?

b.girl Carolzinha: Não, às vezes na beira-mar, a galera vai pra beira-mar pra se apresentar pro pessoal que tá vindo conhecer Fortaleza de outros lugares.⁸³

Em geral, nos depoimentos, eles sempre dizem que frequentam outros espaços do Dragão do Mar, mas quando especificam, quase sempre, citam o Festival Cearense de Hip Hop, que acontece, geralmente, no final ou no início do ano. De outro modo, quando perguntados sobre o que eles fazem após a *cypher*, nenhum deles, dos que foram entrevistados, citaram qualquer outra atividade, salvo passear na praça ou ir para a beira-mar. Desse modo, parece ser relativamente fácil perceber que, mesmo sendo um espaço “aberto”, as rotas de passagem na área do Dragão do Mar são marcadas.

De outra perspectiva, parece haver um claro interesse do setor público em manter os *b.boys* ali, pois a ocupação deles não é ilegal, não é clandestina, não é fora da ordem estabelecida. A sua forma de ocupação é uma possibilidade daquele lugar e não constitui resistência, de fato, a qualquer outra concepção norteadora de utilização ou a qualquer grupo social concorrente. Isso fica patente na declaração de um dos organizadores.

Flip Jay: eu tava conversando com o Vine, do Maranhão, o Vine me falou que a crew dele paga, paga com grana um lugar pra treinar, então aqui a gente tem os cuca, não tão bem aproveitados, tem o próprio Dragão do Mar todo sábado, não é tão bem aproveitado, então se vocês querem ver a cultura crescer e vocês inserido nela, vamo fazer ela acontecer, quem faz a cultura somos nós mesmo, e aqui a gente ainda tem o apoio do poder público que é bem difícil.⁸⁴

83 B.girl Carolzinha. Entrevista realizada em 28 de maio de 2016

84 Flip Jay. Transcrição de um debate realizado em 27 de fevereiro de 2016. Essa fala é produto da transcrição de um debate sobre a cypher no Dragão do Mar realizado no mesmo dia em que também aconteceu um evento chamado Cypher in the Battle, que era um campeonato de break. Desse debate, participaram o Dj Flip Jay, o b.boy William, organizador do evento e diversos outros b.boys e b.girls.

Mais uma vez aqui é citado o espaço do Dragão como emblemático na cena *hip hop/break* nacional, na medida em que se constitui como uma das poucas ocupações apoiadas pelo poder público, disponível para praticantes da cultura *hip hop*. Mesmo que reconheçamos isso, uma coisa permanece. O break ainda é praticado por jovens que não participam ou não se inserem nos circuitos culturais mais elitistas daquele lugar. É essa ambiguidade que parece ser a chave para a compreensão dessa ocupação do espaço. Uma festa institucional, realizada por sujeitos que, em nada, se relacionam com a institucionalidade, salvo, é claro, os organizadores, os quais funcionam como mediadores entre os jovens dançarinos e o poder público estadual.

Essa posição ambígua dos dançarinos de *break* parece também ser uma característica do lugar que eles ocupam surpreendentemente. O vão embaixo do Planetário Rubens Azevedo, além de ser considerado um espaço “vazio” a ser preenchido de maneira “espontânea” pela população, na concepção arquitetônica do Dragão do Mar, também possui as características de ser semicoberto, semidelimitado. Para ser mais preciso, o espaço ocupado pelos dançarinos é literalmente um meio-termo, aberto e fechado, um lugar de livre-passage, mas, ao mesmo tempo, delimitado, um ponto de encontro fortuito que não requer de qualquer pessoa nada mais que a vontade de estar/passar ali, mas também um palco onde se dão apresentações de artistas que almejam um público.

Essa ambiguidade parece demonstrar também outra coisa. Para que a roda de *break* do Dragão do Mar esteja assegurada, ela deve gerar público. Isso não parece ser uma determinação expressa da direção do Dragão do Mar. É algo implícito, tácito, subentendido.

Tiago: Que tu acha desse espaço? Que tu acha mais legal aqui?

B.boy Marchio: O que eu gosto mais daqui é vibe, né, a animação, todo mundo reunido, certo, dançando, se divertindo todo mundo junto, é uma coisa que a gente ama, gosta, tipo assim, quando todo mundo se reuni, muita coisa assim bastante legal.

Tiago: Tu acha que tem alguma coisa que podia melhorar?

B.boy Marchio: Bem, pra mim assim tá ótimo né, mas queria mesmo é que todos os b.boys comparecessem né, tipo assim, ultimamente tá meio esvaziado, mas tá tendo uns eventos legal aí pra poder juntar todo mundo e foda é isso também né, que todo mundo venha, não só b.boys mas se todo pessoal quiser vir prestigiar e tudo é sempre muito bom.⁸⁵

85 B.boy Marchio. Entrevista realizada em 28 de maio de 2016.

Para permanecer a *cypher* no Dragão, os *b.boys* devem participar mais, levar mais intensidade e, dessa forma, atrair mais público dos outros espaços. Esse parece ser o segredo do *breakin* no Dragão do Mar, quanto mais intensa a festa, mais público atraem, quanto mais pessoas assistem, mais legitimada, tacitamente, se torna a ocupação deles, o que remete ao ganho de capital simbólico falado anteriormente.

Flip Jay: uma coisa que eu tenho notado no Dragão do Mar nos últimos anos, eu acho que vocês já notaram, tem pouco público assistindo a *cypher*, acho que se vocês se lembram há uns três ou quatro anos atrás, uns cinco anos atrás, o público era gigantesco assistindo, porque vocês acham isso, porque a *cypher* realmente, em alguns momentos atrás, mas em muitos momentos ficam parados sem ninguém dançar ou uma *cypher* de quatro aqui treinando, sabe, é uma celebração, é uma *jam*, é uma festa, eu não acho que a *cypher* do Dragão do Mar esteja prestes a acabar, não acho, acho que tem muita gente praticando, eu só acho que falta uma melhor boa vontade, porque de gente e talento nós temos, gente e talento nós temos, eu não acho também necessariamente que o Jô ou Levi que moram lá no conjunto Ceará tenham a obrigação de estar aqui todos os sábados religiosamente, ele num tá mas aí vem o parceiro aqui, vem o chapolim, aí o chapolim num pode vir no outro sábado e aí vem o cara de Maracanaú, sabe, a gente tá sempre com uma galera que é rotativa legal, não é questão de você todo sábado está aqui, mas vamos vir com uma frequência que a gente puder, e vamos vir para dançar, se tu vier naquele dia que tu malzão em casa e tu quer extravasar e botar isso na *cypher* vem, mas se tu quer trazer a tua tristeza pra cá e ficar mais mal na *cypher*, mano, não é legal, entendeu.⁸⁶

É possível notar, aqui, como a queixa de um dos organizadores parece dar pistas importantes acerca do o jogo tácito de posições entre os praticantes da cultura *hip hop* e o poder público. A necessidade dos *b.boys* e das *b.girls* participarem e elevarem a intensidade da festa para conseguir atrair público parece ser fundamental para que a *cypher* continue, e o espaço público ocupado permaneça sendo palco das performances dos *breakers*.

Por fim, é possível pensar que a *cypher* do Dragão parece constituir-se na “vitrine” do *break/hip hop* em Fortaleza. Como uma festa, ela é relevante para os *b.boys* e *b.girls* por causa da visibilidade e, por que não dizer, da legitimidade que ganham como artistas ao dançarem naquele espaço. De certo modo, na maior parte das vezes, eles não promovem alteração na lógica espacial daquele lugar, mas se inserem nas aberturas deixadas naquele espaço. Isso, na verdade, não diminui a relevância da compreensão desse momento, mas o coloca em perspectiva em relação a outras ocupações de dançarinos de *break* na cidade.

86 Flip Jay. Transcrição de um debate realizado em 27 de fevereiro de 2016.

5 A VITRINE²: EVENTOS DE BREAK NO DRAGÃO

5.1 *Battle in the Cypher*: um torneio de break

Jeudy e Jacques (2006, p.8) têm uma frase seminal para que se possa compreender a estratégia subjacente à lógica urbana do Centro Cultural Dragão do Mar, falando, especificamente, em relação às práticas culturais e eventos de break/hip hop, acolhidos naquele espaço: “a cultura é, para as cidades, um meio de promover suas imagens de marca”.

Dessa forma, pode-se pensar que a cidade se utiliza da cultura como uma maneira de aparecer viva⁸⁷. Essa dicotomia, vida/morte, nos espaços públicos, já discutida anteriormente, é relevante para se compreender os eventos “vitrine” de hip hop no espaço embaixo do planetário. Uma cidade morta é aquela em que apenas existem vias, placas e contêineres, não existem encontros, mas tão somente paradas; não há trocas, mas apenas descarregamentos. A cidade morta é também uma cidade maquínica, robótica e sincrônica. Ela não tem história, não tem cores, não diz nada, apenas existe como motor de acumulação econômica. Ela é uma distopia.

No entanto, nenhuma cidade quer assim aparecer. Como afirmou Harvey (1992), o lema do pós-moderno é “construir para as pessoas e não para o Homem”. O “H” maiúsculo é sinônimo de absoluta racionalidade e totalidade, só que uma cidade total e racional é feia, fria e cadavérica. A cidade viva, bonita e alegre seria aquela em que há corpos individuais de carne, sangue e osso em seu interior, vivendo-a, sofrendo-a, dilacerando-a e, porque não dizer, encenando-a. A cidade

87 “A cultura é para as cidades um meio de promover suas imagens de marca. As arquiteturas monumentais, as obras de arte nas ruas, os festivais, as festas esporádicas, os próprios equipamentos culturais, tudo concorre para colocar a cidade numa perspectiva de animação cultural que parece lhe conceder o certificado de garantia de ser uma “verdadeira” cidade. Essa animação permanente, das mais variadas modalidades pessoais, dá a todos os habitantes a impressão de serem capazes de se apropriarem de sua cidade, e o elo social assim promovido permite reencontrar um sentimento compartilhado de comunidade. A idealização da cidade como território de exibição cultural pretenderia ultrapassar os limites da “sociedade do espetáculo” criando a ficção simulada de uma utopia”. (JEUDY E JACQUES, 2006, p.8-9).

então, quer aparecer como um cenário de corpos vivos que a perfazem, como aponta Jeudy e Jacques (2006).⁸⁸

Nesse sentido, a cultura possibilita a criação de uma utopia urbana. Essa imagem ideal da cidade, a qual parece fundamentar a existência do Centro Cultural Dragão do Mar, parece, inclusive, possibilitar que, dentro deste cenário, estejam presentes sujeitos que, de qualquer outro modo, seriam corpos invisíveis no cenário urbano, as b.girls e b.boys, dançarinos de break e praticantes da cultura hip hop. Aliás, anteriormente neste trabalho, foi vista a queixa que muitos dançarinos tinham de não ter nenhum lugar específico (isto é, realmente visível e duradouro) para a prática da dança e de como essa queixa fazia com que eles sobrevalorizassem o espaço embaixo do planetário por ser justamente isso, um lugar importante para realizar sua arte.

Entretanto, não é bem a cidade idealizada que realmente importa aqui, mas a “cidade realmente existente”, parodiando a paródia que Bauman (2003) já havia feito sobre a expressão “socialismo realmente existente”, ao cunhar o conceito de “comunidade realmente existente”, como foi visto em outra parte deste trabalho. Pois bem, a “cidade realmente existente” precisa da cultura e da arte para criar uma imagem mais vivaz de si mesma e é isso que o CDMAC faz com o break, usa-o como marketing político de seu posicionamento no cenário urbano de Fortaleza.

Contudo, como Jeudy e Jacques (2006) falam: “mas quem diz corpo, quem diz cenário, diz também desacordo”. Os corpos de carne e osso que habitam a *urbis*, muitas vezes, não operam em consonância com ela. O cenário urbano almeja seus corpos atuantes, mas estes podem lhes fazer destoar o sentido da peça. Os dançarinos de break que se apresentam no Dragão do Mar, são corpos encaixados naquele espaço, mesmo que, por vezes, pareça um encaixe de uma bola num buraco quadrado. A experiência corporal deles traz consigo uma diferença mínima, um tanto irreduzível, a qual contrasta, às vezes, com a idealização almejada pelo marketing cultural urbano. Já se falou aqui sobre isso, a *cypher* de break é uma *ruse* (ocupação desviante) ou não? A resposta, nesse caso, sempre evoca o incerto, o

88 É possível pensar com Sennet (2003) que identifica uma ligação fundamental entre a maneira como a experiência corporal é vivenciada em determinada época e a forma de relacionamento social no espaço público. Em diferentes épocas e sociedades, emergiram formas diferentes de corporeidade e é possível estabelecer um paralelismo entre corpo e cidade, performances corporais e ocupações e usos do espaço público.

meio, o limítrofe, o intersticial. A mesma coisa parece acontecer com a vivência corporal dos dançarinos de break, analisada aqui por meio de um de seus eventos.

As *cyphers* no planetário do CDMAC evocam outra experiência de corpo, um tanto distante da dualidade que impera hegemonicamente na cultura ocidental, porque os *b.boys* trazem, literalmente, à baila uma sociabilidade corporal profundamente agonística. Nesse sentido, a corporeidade praticada nos eventos de break parece, justamente, representar a forma por meio da qual os dançarinos se integram dentro daquele cenário. Nesse sentido, o *breakin* revela também que sua ocupação daquele espaço parece ocorrer de maneira marcada por contrastes e diferenciações.

Nesse sentido, seria interessante mostrar aqui, por meio de uma breve descrição etnográfica dos eventos, no planetário do Dragão, como a experiência corporal dos *b.boys* se distingue da representação ocidental do corpo. Esse relato pode servir para exemplificar a natureza da representação corporal entre os dançarinos, a qual, por sua vez, enseja uma maneira muito específica de inserção e atuação no espaço público.

Além das periódicas rodas de break, vez por outra, ocorrem também outros eventos de *break*. De certa maneira, pode-se dizer que as *cyphers* de sábado à noite já podem ser consideradas eventos “normais”. Em geral, a cada mês, são realizados eventos especiais de *hip hop* no Dragão e, nesses momentos, a intensidade da prática do *break* é amplificada, tal como no campeonato de *b.boys* que presenciei. Esse evento foi organizado pelo Dj Flip e pelo b.boy William e, segundo eles, existem versões diferentes em outros lugares do país.

Flip Jay: eu resolvi juntar o William pra fazer o Battle in the cypher tem uns quinze dias, a gente tava lá na Bahia, fazendo o Battle in the cypher lá na Bahia, eu conversei com ele e William o que é que precisa pra fazer o Battle in the cypher, era poquíssima coisa, mínimo, eh..., então, através do Dragão do Mar, a gente conseguiu viabilizar as passagens para os convidados, que é o Márcio, o Vine e o próprio William, e o mais legal de tudo, o Dragão do Mar se dispôs a pagar a passagem do campeão do 1 x 1, a passagem do 1 x 1 que vai acontecer amanhã e foi bem legal, porque eu já tinha tentado outras vezes em outros lugares, as passagens para o evento e realmente não tinha conseguido, então, a primeira vez que eu pedi para o Dragão do Mar, eles foram muito gente boa e conseguiram, estão atendendo toda demanda da gente, desde o som, a sala que foi liberada, enfim, isso só serve pra gente entender o quanto a gente tem que valorizar o espaço que a gente tem aqui aos sábados.⁸⁹

89 Flip Jay. Transcrição de um debate realizado em 27 de fevereiro de 2016.

Essa coisa de afirmar que um evento era realizado em uma cidade e em outra, tendo se originado ainda em outra, revela sentidos interessantes. Trazer o evento para Fortaleza é também dizer que essa cidade é tão viva quanto as outras, tão importante e relevante em relação às outras e que, da mesma forma que algo pode ser realizado algures, pode também ser empreendido aqui. Fortaleza se insere, então, no circuito nacional de eventos de hip hop, logo é uma cidade viva para a cultura e o estilo hip hop.

Interessante notar que, além de ser algo aparentemente simples de ser organizado, o *Battle in the cypher* foi patrocinado pelo Dragão do Mar. A proposta desse evento é realizar uma festa e uma competição de “um versus um” de dançarinos. Outro aspecto interessante a ser notado é o reconhecimento por parte dos organizadores da facilidade de realizar essa festa/batalha. Mais uma vez, emergem aspectos que evocam a espontaneidade das manifestações artísticas dos dançarinos, contrastando com o fato de que realmente todo o evento foi patrocinado pelo CDMAC.

O *cypher in the battle* ocorreu nos dias 27 e 28 de fevereiro, sábado e domingo, com horário de início marcado para meio-dia e término marcado para as dez horas da noite. Além de ser uma festa e um campeonato ou batalha, esse evento também aglutinou debates sobre a situação do *break* em Fortaleza, realizados em conjunto pelos organizadores e pelos *b.boys*, e também houve a realização de dois *workshops* de dança. Passo agora para a descrição da festa e do campeonato e trago também depoimentos coletados durante o debate e o *workshop*.

Nesse dia, o som estava alto, com pancadas fortes e bem compassadas nos alto-falantes; vozes roucas e raivosas, soltando rimas e refrões que mais parecem urros de combate, com quase nenhuma melodia, repetições e rasgos de som constantes, provocados pela manipulação sonora do Djs; pessoas gritando *WOW!*, batendo palmas, gesticulando, mãos em movimento, dedos em riste, braços abertos; vários círculos de pessoas contíguos dentro de um círculo maior; pessoas dançando umas contra as outras, dentro dessas pequenas rodas, e tudo isso embalado por uma música rápida, rítmica, intensa, que coloca o cérebro diante de duas opções, ou se afastar para a calma da distância ou ser arrastado pela intensidade da *vibe*.

Aliás, esse termo é amplamente utilizado por eles e parece significar intensidade e intencionalidade. Quando eles falam em “curtir a *vibe*”, parecem

querer dizer participar da intensidade do ato, tornar-se presente naquilo que se faz, em vez de, simplesmente, surfar, tornar-se um só com a onda. Contudo, além de ser uma intensidade, a *vibe* também é uma tendência, uma inclinação, um ensejo, essa é “minha *vibe*”, tal como a minha é, neste momento, tentar descrever o que eles fazem, a *vibe* deles, nesse dia, era dançar break. Esse termo parece que aglutina dentro de si duas coisas distintas, a performance e a intencionalidade do ato, invertendo a teoria dos atos de fala, em vez de apenas afirmar que todo falar é agir, para os dançarinos de break, também todo fazer é falar⁹⁰.

A festa é organizada em círculos contíguos de *b.boys* e *b.girls* (rodas de *break*) que se revezam, dançando no centro de suas respectivas rodas, todos, porém, delimitados pelo grande círculo maior do planetário do Dragão. Contudo, é preciso observar que círculos não são as melhores figuras geométricas quando o assunto é contiguidade. Sempre sobram espaços vazios que, no caso, funcionam como canais de comunicação entre as formações circulares. Esses lugares interstícios servem para as pessoas da festa se locomoverem por entre as rodas.

A intensidade do espetáculo encenado começa a aumentar consideravelmente. Mais pessoas e mais frisson, a música alta e os ânimos dos que dançam aumentam. O clima favorece uma maior exaltação, instala-se um misto de confusão/encenação, alguns *b.boys* vão ao núcleo do círculo e instigam outros a dançarem. Eles não são amenos uns com os outros, parodiam, ridicularizam e fazem pilherias com o jeito de dançar dos que estão do outro lado.

Cada *b.boy* ou *b.girl* segue, ao centro do círculo de pessoas, e perfaz alguns passos de dança. Alguns poucos se atrevem a realizar alguma acrobacia e/ou algo mais ousado. No centro da roda, o que importa é a visibilidade, ser enxergado pelos outros espectadores/*performers*. Vez por outra, emerge alguma acrobacia impressionante ou movimento ousado. A plateia então grita “wow!”. A recompensa do *b.boy* no espaço anelar é fazer com que a plateia entre no fluxo e vibre com o seu movimento.

90 É preciso lembrar, como afirma Le Breton (2002), que as assim chamadas sociedades tradicionais não reconheciam a diferenciação entre pessoa e corpo tal como existe na sociedade moderna onde “sujeito” e “corpo” são instâncias separadas, sendo este último, usualmente, encarado como mero suporte físico da consciência. Nesse caso em específico, o termo “vibe” parece justamente significar uma unidade entre corpo e mente na medida em que aglutina um sentido duplo de execução corporal e intenção de pensamento.

Depois de mais ou menos uma hora de *cypher* livre, como eles chamam, chega a hora da batalha⁹¹ de *b.boys*. Os Djs fazem o anúncio e soltam o som, por alguns minutos, para que os presentes possam se aquecer. O aquecimento, não poderia deixar de ser, consiste de mais dança, sendo que, dessa vez, formam uma roda única e no meio fica sempre um dançarino.

Tem início a batalha de *b.boys*. O MC⁹² pega o microfone e começa a organizar, informar e animar o público para o espetáculo que está por vir. É, então, feita a leitura dos participantes da batalha; depois disso, o MC chama os dezesseis para as bordas mais centrais da arena de luta e dança. Não houve sorteio para definir quem batalharia primeiro. Aquele que se sentisse mais preparado para começar levantava e chamava o seu oponente, e foi a partir desse método que foram montadas as chaves de confronto.

Depois de tudo pronto, um dos *b.boys* se levanta, aponta para outro e faz um gesto de levantar, balançando levemente a mão de palma para cima; a plateia começa a gritar e vibrar. A dança break é competitiva, desafio feito, a intensidade aumenta até o momento de a resposta ser dada. Luta após luta, a plateia vibra sempre que um dos contendores realiza um passo que demonstre força, agilidade e plasticidade, além de permanecer acompanhando o ritmo da música tocada nas *pick-ups*⁹³. São embates de dois turnos, havendo um terceiro turno, no caso de necessidade de desempate no julgamento dos jurados. O julgamento destes, inclusive, é simples. Em número de três, cada um deles aponta para um dos *b.boys*, podendo também ficar neutro. Por fim, o dançarino que tiver mais votos vence.

Eles começam a se revezar no centro. Um dos garotos faz alguns passos e perfaz também um gestual específico⁹⁴. Ao finalizar, o dançarino do meio, novamente, instiga outro *b.boy*, verbalmente ou corporalmente, desafiando-o a realizar a dança melhor do que ele mesmo. Por fim, depois de alguns minutos, todos os que participaram se abraçam e se apertam as mãos.

91 *Battle*, batalha ou campeonato de break são sinônimos e se referem aos campeonatos de dançarinos.

92 MC - Mestre de cerimônia.

93 Equipamentos de som necessário à produção da música que embala a dança.

94 Movimentos bruscos com as mãos, formas e signos com os dedos, pegar em partes específicas do corpo ou da vestimenta, parodiar o outro, rir descontroladamente, ameaçar, olhares raivosos ou enviesados e vários outros elementos de gestual compõem esse momento.

Esse esquema prossegue até a luta final, sendo que, de maneira intercalada, ocorrem apresentações de dançarinos de outras vertentes da dança de rua, tais como *poppers* e *lockers*. Também há uma pausa, antes da batalha final, com uma breve *cypher*.

E, por fim, o MC faz a chamada para a batalha final. O público se aglomera, fica de pé e fecha mais o círculo; não são mais apenas dois turnos de dança, agora os *b.boys* vão até a exaustão, turno após turno, música após música, até os jurados e o MC se darem por satisfeitos. Por fim, termina o embate. Os dois *b.boys* ficam em lados opostos, no centro da roda, a tensão é grande, mas é liberada com o anúncio dos jurados. Depois disso, a festa, horas antes, transmutada em “batalha”, agora pode continuar.



Figura 07 - *Cypher in The Battle*. Campeonato de break que aconteceu no Dragão do Mar.
Fonte: Acervo Pessoal, Fevereiro de 2016.

A vivência corporal é algo bastante relevante na experiência cultural específica dos dançarinos de break. Eles constroem o seu modo de vida por meio da prática contínua e intensa, e é isso que produz a sua experiência corpórea. Por isso, é possível dizer que, para eles, a existência humana é realmente corporal. Já dizia

Le Breton (2002) que, no ser humano, corpo e identidade são temas correlatos. Sem um corpo, não existe um ser humano, sendo essa existência corporal também um vetor de simbolismo social.⁹⁵

A forma como o corpo humano⁹⁶ é representado e/ou vivido assume diferenciadas formas em sociedades e culturas particulares. Cada cultura elege uma sabedoria corporal específica, não apenas do objeto-corpo em si, mas também de suas complexas relações com o mundo, de seus componentes constituintes e de suas utilizações (Le BRETON, 2002).

Os dançarinos de break possuem também maneiras diferenciadas de experiência corporal. É interessante notar que entre eles, o corpo é o novo por meio do qual toda a tessitura de sociabilidade é fiada. No Dragão do Mar, onde eles realizam suas rodas e rachas de *break*, fica bastante evidente uma representação específica da existência corporal que, de certa maneira, difere um pouco da cultura moderna.

Para fazer parte do universo dos dançarinos, o *b.boy* deve assumir um novo modo de ser corpóreo. Assume um codinome, passa a criar um estilo de vestimenta peculiar, referendado no estilo do grupo, incorpora um gestual específico⁹⁷ que mostra sua filiação e acaba, inclusive, reinterpretando sua própria vida a partir dessas novas premissas. É possível dizer, e talvez fique isso mais claro adiante, que no mundo dos *b.boys*, sujeito e corpo não são instâncias separadas, diferentes do que se observa na representação moderna.

95 Bem que se poderia pensar com Balandier (1997) para quem as potências ameaçadoras no mundo moderno são cada vez mais permanentes e não conjunturais. Essas ameaças estão encarnadas na forma da violência urbana, por exemplo. Nesse sentido, será possível pensar como os jovens dançarinos de break, egressos da periferia, mas agora ocupantes de um espaço público ligado ao lazer e a alta cultura fortalezense, poderiam ser vistos como corpos que são justamente portadores das “figuras de desordem”? Interessante para exemplificar o simbolismo social que os corpos podem evocar.

96 As noções de corpo, pessoa identidade estão estreitamente ligados. Para Le Breton (2009), além de proporcionar ao ser humano um rosto, também permite que ele possa lidar com o mundo que o cerca por meio do simbolismo que o corpo encarna.

97 Nesse sentido, é possível pensar com Le Breton (2009, p.42) para quem o “corpo não é o primo pobre da língua, mas seu parceiro homogêneo na circulação de sentido.” A comunicação humana se faz tanto por meio de palavras, como também por meio de gestos, sendo que muitas vezes o sentido somente pode ser interpretado corretamente ao analisar o processo de interação comunicacional por inteiro, levando em conta a maneira verbal e não verbal de se comunicar. É possível afirmar que isso vale ainda mais no contexto da dança break, pois os *b.boys* possuem uma densidade de interlocução não-verbal que inclusive pode ser entendida como forma primária de comunicação entre eles.

A modernidade se desenvolveu fundamentada numa “estrutura social de tipo individualista” (LE BRETON, 2002, p.8)⁹⁸. Esse modelo se contrapõe fortemente ao das sociedades tradicionais que pendiam para uma perspectiva holística, em maior ou menor grau, enfatizando a indubitável similaridade do corpo/persona humano com o cosmos⁹⁹.

Para Le Breton (2002), o corpo não é uma realidade em si mesmo, mas uma construção simbólica. O corpo, na modernidade, é a cerca que delimita a presença do sujeito diante de outros sujeitos. Nas sociedades tradicionais, o corpo é a ponte, por assim dizer, o laço que une estreitamente uns aos outros. Diversamente, na experiência corporal moderna, o corpo serviria como vetor de diferenciação do indivíduo perante o grupo social.¹⁰⁰

O corpo, no universo dos dançarinos, difere da visão moderna. Para os *b.boys* e *b.girls*, a luta é necessária, o atrito é fundamental. Na dança-jogo do *break*, sujeito e corpo, não estão separados, não existe um *b.boy* pensante e outro performer. Tudo na dança é ritmo, fluxo e intensidade, e o segredo, para o dançarino, é justamente ser engolido nesse turbilhão. A distinção dualista se apaga na performance, mas também a intensidade necessária a esse apagamento somente é possível por meio da extroversão e competitividade dos dançarinos.

Essa face agonística se apresenta em dois momentos. Na *cypher*, o objetivo é ser visto, então, há que se impressionar o público. Tal como na arte da retórica, o *break*, acima de tudo, é convencimento. Na “batalha”, aparece o atrito com os outros na luta dançarina. No universo dos dançarinos, o corpo não é mero suporte, nem simples instrumento. Ele é base da construção de uma sociabilidade radicada no confronto, na luta e no espetáculo. Aliás, isso é tema de constante debate entre eles, pois a competitividade que instiga pode também levar a divisões e brigas.

98 “Em nossas sociedades ocidentais, o corpo é o signo do indivíduo, é o lugar de sua diferença e de sua distinção. Paradoxalmente, ao mesmo tempo está dissociado dele por causa da herança dualista que segue pesando sobre sua caracterização ocidental”. (LE BRETON, 2002, p.9)

99 Le Breton (2002) cita como exemplo uma sociedade tradicional em que o corpo humano é encarado como parte do reino vegetal indissociável, portanto, das plantas e das árvores. Essa ligação, no entanto, não diz respeito apenas a uma visão naturalista do ser humano, mas permite vincular cada corpo individual num tecido comum de ancestralidade vegetal. Cada pessoa se reconhece em um ancestral vegetal comum que fundamenta a existência e delimita a afiliação parental de determinado grupo social.

100 Nesse sentido parece haver uma íntima ligação entre liberalização corporal e o individualismo, já que nesse contexto o corpo se resume a um suporte material modelável e base para a criação e afirmação identitária individual.

B.boy William: Então *battle in the cypher* é isso, a gente quer fazer um evento, que a gente não gosta de chamar de evento, de eliminatória mas a gente não gosta de chamar de eliminatória, é que as pessoas venham pra cá, venham pro *battle in the cypher*, mas prum lado mais cultural do que competitivo.¹⁰¹

A oposição que eles admitem entre cultural ou competitivo diz respeito, na verdade, à diferença entre uma simples festa ou baile e um campeonato. Em geral, esses eventos ficam no meio termo, ao mesmo tempo, festa e competição. Nesse sentido, a diferença específica dos *breakers* parece ser de duas ordens. O dualismo da representação ocidental é ofuscado pela intensa efervescência coletiva, sensorial e corporal, provocada pela performance, mas também, o corpo parece se transformar de vetor de individuação para indutor de uma sociabilidade comunitarista¹⁰². Isso é exemplificado na fala de um dos *b.boys* durante debate ocorrido antes da *cypher* e da batalha.

Eu no caso eu venho pra party, venho pra uma battle, venho pra curtir vei, passo um tempo na cypher, dá pra participar da battle, participo, vamo lá dançar e tal, ganhar ou não, tanto faz vei, quero ganhar um dinheiro, vou pro sinal, vou ali pro sinal, levo uma grana tá ligado, a battle só tem nome de batalha, mas o bagulho é festa, a battle é uma festa, vamo curtir aquela parada tá ligado, que vale é isso aí, é só curtirão vei, dançar, dançar, curtir a vibe, as vezes você dançando ali, curtindo o bagulho, você acerta umas parada doidera, você evolui do nada, troca ideia com um cara, você chega em casa, vixe meu irmão, troquei ideia com aquele bicho lá e tal, passei umas parada pra ele, ele passou outras pra mim tá ligado, um dia só, um dia só numa cypher, você evolui do que passar dois ou três meses tirando uma parada, focado, tá ligado, naquela pressão, curtindo, curtindo o evento curtir a cypher, isso é que faz o b.boy evoluir, tá ligado, isso é que faz a gente ficar numa nice, tá ligado!¹⁰³

Interessante notar as ambiguidades inerentes à corporeidade no universo dos dançarinos. Ao mesmo tempo em que o corpo é a mediação possível entre indivíduo e coletivo, ele também é fonte de atrito e discórdia. Da mesma forma que a batalha coloca uns contra os outros na luta pela vitória, pelo reconhecimento e pela

101 B.Boy William. Transcrição de Debate realizada em 27 de fevereiro de 2016.

102 Nesse sentido, pode ser interessante pensar com Schechner (2012), para quem a performance pode ensejar uma experiência social de *communitas*, quer dizer, um momento ímpar na dinâmica da performance em que ocorre uma transportação da consciência individual por meio de sua emocional e intensa participação na dinâmica social do grupo.

103 B.boy. Transcrição de Debate realizada em 27 de fevereiro de 2016.

premiação, essa mesma batalha também pode ser vista e sentida como festa, compartilhamento e fraternização¹⁰⁴.

Parece haver um paralelismo claro entre a natureza ambígua da ocupação e uso do espaço público, como também da própria experiência corporal dos dançarinos de break. Recuperando o que foi dito no início, quem fala de corpo fala de desacordo e parece ser bem isso que revela a vivência corporal dos *b.boys* e das *b.girls*, pois, ao mesmo tempo em que parecem encaixados perfeitamente nesse cenário, eles também trazem à tona uma forma de experiência social e corporal distintiva que, muitas vezes, precisa ser controlada e enquadrada para que ela possa se coadunar com a lógica de marketing cultural que fundamenta a existência do CDMAC.

5.2 Corporeidade e eficácia simbólica na dança break

Se a agonística corporal do dançarino de *break* revela uma forma específica de representar a dimensão corpórea da existência, de certa forma, também é possível ampliar essa concepção de que a existência humana é corporal para o entendimento, tal como exposto por Csordas (2008, p.102), de que o “corpo não é um objeto de ser estudado em relação à cultura, mas é o sujeito da cultura; em outras palavras, a base existencial da cultura.”¹⁰⁵

A expectativa do paradigma da corporeidade¹⁰⁶ proposto por Csordas (2008) é justamente superar a velha e tradicional dicotomia sujeito-objeto, presente nas

104 Outro aspecto interessante a ser notado é a declaração do *b.boy* ao afirmar que, se ele quisesse dinheiro, iria para o “sinal”. Eu mesmo já os presenciei ocupando o espaço da faixa de pedestre no breve lapso do sinal vermelho. Aqui fica claro como o break pode tanto ser utilizado na rua, em ocupações não previstas semi-legais, como também é feito em espaços institucionalmente dispostos. Nesse sentido lembro ao leitor a discussão feita no item anterior da ambiguidade da ocupação dos dançarinos no Dragão do Mar.

105 A perspectiva de Csordas (2008) parece querer ampliar a constatação elementar de que a realidade humana é carnal, ao mudar o foco de uma constatação teórica para uma consideração de ordem metodológica. Em vez de interpelar a especificidade da cultura moderna em sua visão dualista, a intenção é dar um golpe mortal nas dicotomias clássicas, sujeito-objeto, estrutura-prática. Ao transformar a corporeidade em paradigma metodológico, a questão desloca-se para a compreensão de como os processos corporais endógenos dão significância aos objetos culturais.

106 “A agenda teórica relacionada é a de elaborar a noção de corporeidade como uma base para compreender a natureza da experiência humana na cultura. Ela emergiu em um momento da teoria antropológica em que a ‘experiência’ estava sob a suspeição de ser indefinível ou inacessível. Ao resistir a essa tendência, vim a compreender a experiência como significância do significado, imediata tanto no sentido de sua concretude, sua abertura subjuntiva, sua desobstrução da realidade sensorial, emocional e intersubjetiva do momento presente como também de ser a rica ascensão não mediada, impremeditada, espontânea ou não ensaiada da existência primeira. Consequentemente, o

ciências sociais desde seu período de fundação. A ruptura do dualismo, tal como foi exposto, é necessária para que se possa chegar a uma visão corporificada da cultura. Nesse sentido, esse paradigma se revela, conforme o autor, num “discurso antropológico da prática.” (CSORDAS, 2008, p.104)¹⁰⁷

Em suma, o intuito então é tentar dar vazão aos processos corporais endógenos, emoções, lapsos, aflições, sensações, tensões, etc, os quais, por sua vez, podem dar relevo aos significados ou objetos culturais. Dessa forma, pode-se dizer que, para Csordas (2008), os significados, construídos socialmente e incorporados pelos agentes, são modulados por uma imagética sensorial.

É interessante perceber que essa excitação, esse *animus* impregna fortemente o *b.boy* no seu espetáculo planetário. Não haveria dança, naquele lugar, se não existisse essa intensidade e sem que isso fosse interpretado pelos presentes como sinais de referida aprovação, desaprovação, inferioridade, superioridade, etc. O *breaker* quer ser um cara notado, e a sua notabilidade depende da sua capacidade de impregnar seu adversário ou a plateia com esse conjunto sensório que perpassa esse momento de dança espetacular.

Essa experiência pré-objetiva,¹⁰⁸ que aumenta a intensidade dos objetos de sentido, construídos socialmente, tem sede no tecido corpóreo humano, ocorre nele, transforma-o, desalinha-o e realinha-o em um processo contínuo. Bem se poderia dizer que, justamente, essa “experiência” poderia estar relacionada ao conceito de *habitus* descrito por Mauss (2003). Essa palavra evoca a faculdade adquirida que se torna uma segunda natureza. Nada referente a contextos metafísicos, refere-se estreitamente à prática individual e coletiva. No entanto, para um entendimento mais aprofundado, é preciso também enxergar essa concepção de uma maneira total. O

desafio antropológico não é o de capturar a experiência, mas o de dar acesso à experiência como a significância do significado”. (CSORDAS, 2008, p.16) (grifo do autor)

107 Para conseguir isso, Csordas (2008) lança mão de duas perspectivas teóricas distintas: a fenomenologia da percepção do filósofo francês Merleau-Ponty e a teoria da prática de Pierre Bourdieu. Em síntese, o que se busca é apreender como processos corporais e emocionais endógenos condicionam a percepção e criação de objetos culturais corporificados e incorporados pelos agentes sociais. Essa junção entre fenomenologia e o estruturalismo construcionista bourdesiano pode parecer um tanto surpreendente à primeira vista, mas parece ter uma razão de ser. O objetivo ao trazer a fenomenologia para a baila é tentar compreender a relação entre corpo, percepção e mundo. O corpo é o contexto do mundo, dando origem a uma visão pré-objetiva da realidade, a qual servirá como base para a objetificação cultural. Trocando em miúdos bourdesianos, o corpo socialmente informado pelo *habitus* cria uma imagética sensorial pré-objetiva que propicia a criação de objetos culturais e sua incorporação nas práticas sociais dos agentes.

108 No sentido de que se insere de um ponto de vista teórico, antes da criação de objetos culturais vivenciados corporificadamente pelos sujeitos.

habitus não é apenas uma faculdade prática, aprendida no convívio social, que possibilita ou gera as aptidões e execuções corporais. Não se pode separar desse conceito os aspectos físicos, mecânico, fisiológico, psicológico e social¹⁰⁹.

Para realizarem os eventos dançantes de sábado à noite, os *b.boys* se dedicam cotidianamente a treinos intensos. A repetição de cada passo, acrobacia ou movimento é feita até a exaustão. Mas, como dito anteriormente, eles não fazem isso sozinhos. Todos os treinos e ensaios são feitos coletivamente. A incorporação desse *habitus b.boy* é um empreendimento de socialização. E é por meio dessa socialização que o dançarino aprende as disposições corporais e sensoriais que lhe permitem dançar no ritmo da música e se digladiar com os outros¹¹⁰.

Daí decorre a própria idealização de técnica corporal concebida por Mauss (2003). A técnica é um ato transmissível e que possui eficácia. O corpo é o instrumento primário do ser humano e está sujeito a uma codificação especificada no binário *habitus/técnica* corporal.

O *break* possui uma série de técnicas corporais a serem executadas e aprendidas, além de outras que podem ser inventadas ou improvisadas. Nesse sentido, é interessante dizer que, para que se possa executá-las bem, o dançarino deve incorporar, antes, a disposição corporal necessária. Em suma, por meio da socialização, o *b.boy* incorpora um *habitus*¹¹¹ particular que lhe permite aprender e perfazer diversas técnicas corporais associadas ao *break*¹¹²

O dançarino de *break* busca desenvolver força, agilidade e precisão, leveza, plasticidade e segurança na execução, qualidades que impressionam e, ao mesmo tempo, são caminhos para que cada uma das técnicas associadas à dança surta o

109 É preciso esclarecer aqui a semelhança e certas diferenças entre o conceito de *habitus* de Mauss (2003) e o de Bourdieu. O sentido é parecido ao evocar a qualidade de ser uma faculdade adquirida como segunda natureza, uma disposição que gera uma série infinita de posições. No entanto, Bourdieu vai mais longe ao inserir esse conceito num quadro conceitual bem mais amplo. No caso aqui, Mauss (2003) parece se inspirar na linguística saussuriana, mais propriamente, no dualismo língua/fala, ao diferenciar entre estrutura e execução, em suma, entre *habitus* e técnica do corpo.

110 Remeto o leitor ao trabalho que empreendi no mestrado, no qual discuto o papel dos treinos no aprendizado da dança e na socialização do dançarino de *break*. Ver Fragoso (2011).

111 Nesse caso, *habitus* no sentido dado por Mauss (2003).

112 Dançar também envolve socialização. Isso quer dizer que, para que o *b.boy* detenha o controle desse jogo sensorial, emocional e motor que conforma a intensidade da dança, é necessário que ele interaja com outros praticantes, criando uma comunidade em torno dessa prática. Isso é fundamental para a criação e incorporação de um *habitus breaker*. É essa disposição corporal que permite o aprimoramento das técnicas corporais que fazem parte do cabedal cultural ligado a esse domínio cultural específico.

efeito desejado, ou seja, possua eficácia. Entretanto, essa eficácia não é simplesmente mecânica, a dança deve induzir um outro efeito de natureza simbólica.

Dessa forma, torna-se necessário, desde já, deter-se nessa concepção de eficácia. Para Mauss (2003), toda técnica do corpo deveria induzir um efeito ou, de certa maneira, cumprir uma função, como por exemplo, dormir, correr, nadar, etc. Só que ele mesmo advoga um modo de análise que preza pela busca da observação totalizante dos seres humanos. O que significa que o ato não é simplesmente uma performance mecânica, mas pode expressar também conteúdos simbólicos.

É nessa perspectiva que se pode tomar a noção de Levy Strauss (1996) de “eficácia simbólica”¹¹³. Esta seria uma forma de operacionalizar os mitos e os símbolos ou, mais propriamente, fazer com que a narrativa mitológica e simbólica produzisse uma transformação psíquica, ou até mesmo orgânica, nos sujeitos sociais. A eficácia simbólica possui um efeito indutor que possibilita uma mudança de estados físicos ou emocionais do sujeito por meio de sua participação e/ou atuação sobre os mitos e símbolos de sua cultura.

A dança break realizada no planetário do CDMAC constitui um dos momentos mais importantes na carreira dos *b.boys* na cidade. Mas o que os dançarinos ganham ao dançar ali? A busca por notabilidade é o objetivo do dançarino.

É possível pensar que os *b.boys* desenvolvem, por meio de sua dança, uma perspectiva particular no que diz respeito à representação corporal. O corpo do dançarino de *break* é, ao mesmo tempo, produto e produtor de uma agonística social. Não há separação, nesse caso, entre o corpo físico e a consciência. De certa maneira, o corpo dançante é ele mesmo, em sua performatividade, uma consciência encarnada. Isto porque a individualidade do sujeito que dança só se destaca em sua

113 Essa noção foi trazida por Levy-Strauss (1996) para explicar o ritual de cura xamânica dos índios Cuna. Nesse acontecimento, o xamã empreende a cura das dores e dificuldades de uma parturiente. O feiticeiro se utiliza de uma narrativa mitológica de maneira a envolver a paciente num universo de luta entre entidades espirituais que seriam as responsáveis por suas dores. A crença da parturiente, radicada em sua vivência coletiva cultural específica, possibilita uma transformação psicológica que induz uma mudança em seu estado fisiológico, isto é, sua cura. Para explicar essa eficácia dos símbolos, o autor evoca o paralelismo da cura xamânica e da atividade do terapeuta, já que os dois se utilizam de símbolos e mitos para efetuarem suas “curas”.

relação agônica com os outros, o corpo, nesse sentido, não é uma barreira que separa, mas um dínamo que continuamente produz energia por meio da fricção¹¹⁴.

Essa unicidade do corpo do *b.boy*, basicamente produzida por meio da performance de sua dança, não poderia ser explicada sem a percepção das transformações endógenas que transcorrem nos corpos de todos os envolvidos no espetáculo e que são a base da criação de significados culturais. A dança recruta todo um conjunto sensório e corporal, na forma de técnicas, passos, gestos e movimentos, mas também de intensidades e plasticidades.

O Break é uma dança que envolve força, flexibilidade, estilo e ritmo. Existem muitos passos e muitas possibilidades, inclusive, de inovação criativa. Em linhas gerais, os passos são classificados em categorias nativas tais como *top rock*, *footwork*, *Tricks&combo*, *Freeze*, *powermove*. O gestual dos dançarinos e do público se compõe no balançar das mãos (aprovação) e da cabeça (desaprovação), na utilização de sinais com os dedos (insulto ou confirmação), no pegar no boné (afirmação de si), no colocar a mão perto da virilha (insulto), dentre vários outros.

Talvez, seja interessante frisar que elementos pré-objetivos são os movimentos corporais em si e o “conjunto sensório” que a eles são incorporados ao longo da performance. Inseridos dentro de um contexto cultural, esses elementos ganham nome e cor e passam a ser reconhecidos como fazendo parte de um determinado código que, por sua vez, é interpretado pelos participantes de uma dada cultura, servindo, assim, de comunicação não-verbal para eles.

Nesse sentido, é possível compreender a afirmação de Csordas (2008) de que o corpo é o fundamento de existência da cultura. Esse elemento pré-objetivo é restaurado na performance dançarina e permite o jogo entre intensidade, impressividade e expressividade que modula as relações e reações entre plateia, performers e jurados, dando consistência e eficácia à experiência coletiva de ocupação do espaço público. Nesse sentido, pode-se dizer que é propriamente esse jogo de afetos que possibilita a eficácia simbólica da performance.

E, por fim, chega-se à eficácia simbólica do ato de dançar. Ela parece se encontrar intimamente com a intensidade, com o *animus*, com a energia da

114 Essa relação já foi, inclusive, demonstrada antes quando foi falado do termo “vibe” que une ato e intenção numa só palavra. Nesse sentido ver p.24, nota de rodapé n.15.

apresentação de cada um dos dançarinos. Toda e qualquer apresentação de break somente pode ser considerada como eficaz se o objetivo de visibilidade do *b.boy* foi sensorialmente interpretado como atingido. Os sinais da “notabilidade” podem ser vistos nas reações emocionais e corporais que os performers e o público demonstram, no calor dos acontecimentos, no *wow!*, nos gestos e falas de aprovação e reconhecimento.

Ademais, torna-se necessário dizer que é justamente por ser eficaz que o *break* está no Dragão do Mar. Ele impressiona, instiga, transforma, chama a atenção de quem passa e de quem vê, cumprindo, desse modo, a sua função dentro daquele lugar. Portanto, é por meio da eficácia simbólica de sua dança que os *b.boys* e *b.girls* acabam por se tornarem uma das mais visíveis vitrines do lugar. Nesse sentido, eles parecem ser como uma vitrine de uma loja em um *shopping*, cuja função é fazer com que o corpo-cliente que a veja ative os elementos pré-objetivos de seu desejo de consumo e transforme as sensações sentidas, diante do objeto desejado, ou em frustração, por não poder ter aquilo que deseja, ou em satisfação, por poder possuir o objeto de fruição.

5.3 Dançarinos de break e uso do espaço público

Os dançarinos de break ocupam o espaço embaixo do planetário para dançar e, assim fazendo, mexem com as demarcações, fronteiras e limites sutis que classificam as pessoas naquele lugar, entre trabalhadores formais, comerciantes informais, consumidores de lazer e entretenimento, apreciadores da arte e passeantes. Essa divisão sutil é, em si mesma, espacial, revelada na abertura ou fechamento, lugares delimitados ou não delimitados, cobertos ou ao ar livre, pagos ou gratuitos, *cult* ou populares, vazios ou cheios.

Os *b.boys* e *b.girls* ocupam, justamente, um espaço que, por suas características, parece ter atributos ambíguos e, de certa maneira, indefiníveis. O que é aquele espaço circular embaixo do planetário? Vazio? Cheio? Livre? Funcional? São perguntas que trazem à tona uma reflexão sobre a razão de os dançarinos de *break* terem escolhido aquele lugar em específico. Por que ali e não em outro lugar?

Deixando de lado explicações mais óbvias, relacionadas à adequação do próprio lugar à prática em si mesma, é possível argumentar em torno do paralelismo existente entre a situação ambígua do espaço e os significados ambíguos relacionados à própria performance dos dançarinos de break. Eles são ou não patrocinados pelo Dragão do Mar? Sim e não. Não, diretamente, mas há um interesse da própria instituição de que eles permaneçam por lá e por isso facilitam o acesso a eles. Reconhecendo isso, pode-se dizer que o break no Dragão é algo institucionalizado? Não é possível afirmar isso, justamente porque os próprios praticantes, em sua maioria, encontram-se meio que delimitados e circunscritos ao *break* no planetário, acessando, de maneira incipiente, outros equipamentos culturais ali dispostos. Em suma, pode-se dizer que a festa é institucional, mas os participantes não, eles são e vieram da “rua”, como dizem os membros do *hip hop*, quando querem falar de algo que nasceu espontaneamente fora dos limites de ação do poder público e privado.

Esse paralelismo entre a natureza dúbia do espaço do Dragão e a presença ambígua dos dançarinos nesse lugar, contudo, pode ser compreendida se levarmos em conta a natureza liminóide¹¹⁵ das performances executadas pelos dançarinos no planetário.

A natureza liminóide da performance *breaker* pode ser evidenciada na sua relativa discricionariedade e espontaneidade. Mesmo que seja algo já institucionalizado na rotina de atividades do lugar, a *cypher* ainda parece evocar outro tempo e outro lugar, o que a torna, em si mesma, uma forma de comunicação. Uma coisa dita por eles, e que nunca esqueci, constitui exemplo disso, pois todos eles, no percurso de minha pesquisa de campo, ainda no mestrado, sempre me falavam de uma frase que aprenderam com um dançarino mais antigo e que, para

115 Liminoide deriva diretamente do conceito de liminaridade, que diz respeito ao estado de suspensão de status social de um indivíduo ou grupo em determinada fase de um processo ritual. Esse conceito foi criado por Turner (1982) para classificar manifestações artísticas modernas que detinham alguma semelhança com os estados liminares no ritual, mas que se caracterizavam pela discricionariedade e espontaneidade. Enquanto, no ritual, o estado liminar é em si mesmo obrigatório, o estado liminóide é produzido pelas escolhas livres dos sujeitos. Outra diferença entre liminar e liminoide diz respeito ao fato de que o estado liminar é antiestrutural, levando a sociedade ou grupo em questão a inverter as regras sociais existentes. O estado liminar rompe com as classificações sociais e traz consigo, muitas vezes, um estado de irmanação na sociedade que pode levar ao (re)estabelecimento de uma *communitas*, quer dizer, uma sociabilidade fundada na igualdade e no sentimento de comunidade. É preciso dizer que o liminoide também produz *communitas*, nos momentos de grande exaltação coletiva em performances artísticas e culturais, mas não é necessariamente antiestrutural na medida em que diz respeito a atividades de fruição e lazer realizadas minoritariamente nas margens das sociedades modernas.

eles, determinava o significado de dançar break. Eles diziam: “o *break* não é só bolar no chão, o *break* é transmitir informação”¹¹⁶

A performance é um ato comunicativo¹¹⁷. E, no cotidiano dos *b.boys*, fazer é também falar. No debate do qual participei, pouco antes do campeonato de dançarinos de que falei anteriormente, um dos debatedores perguntou aos outros como é que se dançava *break*, e um deles, laconicamente, respondeu “com o corpo”. Não há jeito de expressar verbalmente o que seja dançar, talvez até haja, mas o sentido realmente só será compreendido completamente quando o ato for executado.

E o que comunica, então, a *cypher* do Dragão do Mar? Dentre outras coisas, é possível dizer que comunica uma forma culturalmente específica de corporeidade, fala também sobre um modo de criar vivacidade social no espaço público, diz muito acerca de um modo de ser, de uma experiência de inserção juvenil na cidade. Mas também comunica uma forma de incorporação de uma cultura juvenil urbana, enquadrada dentro de uma lógica de marketing cultural urbano.

5.4 Festival cearense de hip hop: a ocupação oficial

O Festival Cearense de Hip Hop (FCH2) é o principal evento que ocorre no Dragão do Mar e também em Fortaleza, pois suas atividades não mais se restringem ao anfiteatro e ao espaço abaixo do Planetário. Nos anos de 2016 e 2017, foram feitas atividades também no Cuca da Barra do Ceará, foram ainda organizados eventos ao ar livre e intervenções urbanas.

O FCH2 é um evento anual que ocorre, em sua maior parte, no Centro Cultural Dragão do Mar. Ele se encontra atualmente em sua 7ª edição, sendo realizado desde o ano de 2011¹¹⁸. O Festival ocorre ou nos primeiros meses do ano, ou nos últimos meses. As últimas edições ocorreram já no final do ano, respectivamente, nos meses de novembro e dezembro.

116 Ver Fragoso (2011).

117 Não é sem razão que Turner (1982) afirma que a antropologia da performance constitui um capítulo da antropologia da experiência. Como acessar a experiência que um indivíduo tem do mundo? Somente por meio da interpretação de suas expressões e estas se revestem na forma de uma performance.

118 Site do Evento. <http://fch2.com.br/>

É considerado como o maior evento de cultura hip hop do Nordeste e o quarto maior do Brasil. Os números realmente se tornaram bastante expressivos. Só no ano de 2016 foram 1629 dançarinos, 431 apresentações, com dançarinos representantes de 22 municípios e 9 Estados do Brasil¹¹⁹. Na sua última edição, o evento contou com a participação de nomes internacionais, ligados às danças urbanas, como o brasileiro Pelezinho, integrante da crew de break, patrocinada pela marca Red Bull, e nomes históricos da dança, como Mr. Ringo, conhecido dançarino urbano dos Estados Unidos.

O evento é organizado por uma organização não-governamental IDANCE¹²⁰. Este é um instituto que se dedica a promover diversos espetáculos culturais, conferências e cursos. Os patrocinadores do Festival Cearense são a ENEL (Companhia de Energia Elétrica do Ceará) e o apoio institucional vem do Governo do Estado do Ceará, por meio da Secretaria de Cultura do Estado e do Instituto Dragão do Mar.



Figura 8 - Banner do Festival Cearense de hip hop.
Fonte: Facebook.

Não é preciso muito esforço para perceber a natureza, eminentemente, comercial do Festival Cearense de Hip Hop. No entanto, isso de forma alguma se

119 A mídia local fez também reportagens sobre o evento, no ano de 2017. Entrevistou um dos organizadores e também publicou alguns números sobre o ano de 2016. <http://tribunadoceara.uol.com.br/blogs/investe-ce/2017/11/29/7a-edicao-do-festival-cearense-de-hip-hop-acontece-de-09-12-de-dezembro-no-centro-dragao-do-mar-de-arte-cultura/>

120 Em uma entrevista concedida para o Jornal o Povo, o coordenador de projetos especiais, Andres Perdomo, falou sobre o Idance: “O Idance existe desde 2009 e foi criado pra gente poder potencializar e fomentar a produção cultural do Ceará. O Instituto coordena alguns projetos, tanto com grupos particulares quanto com companhias de dança, teatro, etc., que precisam de uma assessoria jurídica. O hip hop se enquadra nessa categoria especial de fomento às danças urbanas”, explicou Andres Perdomo, coordenador de projetos especiais do Idance. <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2017/12/festival-cearense-de-hip-hop-comeca-hoje-no-dragao-do-mar.html>

constitui em acusação, trata-se apenas de uma constatação da forma como é organizado e da maneira como tudo é efetivamente realizado. O Festival tem entrada franca, apenas são cobradas as inscrições para algumas das competições de dança realizadas durante a festa. O seu aspecto comercial, contudo, não é devido a ser um espetáculo pago, pois o FCH2 não o é realmente, ele parece ser, na realidade, um grande espetáculo de marketing.

Nesse sentido, talvez fosse interessante citar aqui Ribeiro (2006, p.40) quando ele analisa a espetacularização, privatização e mercadorização do carnaval do Rio de Janeiro. O autor argumenta que certas áreas, monumentos ou eventos da cidade poderiam acabar por ensejar uma “acumulação primitiva de capital simbólico”.¹²¹ Ele diz, por exemplo, que o carnaval daquela cidade se transformou, ao longo dos últimos anos, em um “carnaval corporativo”, isto é, um carnaval que incorpora a cultura popular das escolas de samba dos morros e favelas ao mercado global da cultura, do turismo e da grande mídia de massas.

Em certa medida, parece ser o mesmo fenômeno que se reproduz no caso do Festival Cearense de Hip Hop, com a ressalva de que o carnaval do Rio, como evento cultural, é maior, mais antigo e também atinge um público bem mais amplo que o evento de dança e música hip hop realizado no CDMAC.

Como discutido anteriormente, o Centro Cultural Dragão do Mar foi imaginado para dar uma identidade à cidade de Fortaleza, de uma cidade que não tinha “história” para uma cidade inserida nos fluxos de turismo internacional. O Festival de Hip Hop parece fazer justamente parte dessa fantasia urbana.¹²²

No ano de 2016, o Festival Cearense começou mais cedo que costumeiramente ocorre. Nesse ano, o festival cearense de hip hop aconteceu já no

121 Para Ribeiro (2006), a acumulação primitiva de capital simbólico se relaciona a uma transformação profunda no processo de acumulação econômica do capitalismo a partir da década de setenta. Cada vez mais as formas culturais e identitárias, transformadas em imagens e disseminadas pelas mídias, são um vetor de acumulação e lucro, justamente por meio dos investimentos em marketing de produtos e pela associação dessas manifestações culturais a estilos de vida e de consumo. A cidade não escapa, portanto, a essa lógica de acumulação, e suas áreas e/ou seus eventos acabam por tornarem-se também formas de capital simbólico a ser apropriado por grupos econômicos e/ou políticos.

122 Como já foi citado anteriormente, o CDMAC não é frequentado, em sua maior parte, por turistas, mas por pessoas da própria cidade de Fortaleza. Por isso evoquei uma fábula turística que de fato não parece existir. Ademais, é importante citar, o Festival Cearense de Hip Hop está junto do Maloca Dragão como um dos principais eventos anuais do lugar. No mesmo ano de 2016 em que estive presente no FCH2, também fui ao Maloca, mas um fato interessante é que neste último não havia hip hop, o que indica a importância do próprio hip hop no Dragão do Mar, pois há um evento específico desse estilo.

início de dezembro e não no final de janeiro ou início de fevereiro, como acontecia em outras edições. Parece que foi a partir dessa edição do evento que, em vez de ser realizado no começo do ano, passou a ser feito no final. De fato, isso não parece relevante, mas, segundo comentários feitos, parece que a escolha de novas datas para o evento se deu em virtude de um rearranjo na agenda de espetáculos do Dragão do Mar.

Na verdade, descobri isso, fortuitamente, ao fazer uma checagem da página no *facebook* da *cypher de break* do Dragão do Mar. Em um *post*, o Dj Flip Jay alertava sobre as inscrições do evento. Isso foi no domingo, as inscrições se encerravam na quarta-feira, e o evento começaria logo na sexta-feira. Foram três dias de evento, dois deles, sexta e domingo, realizados no Dragão do Mar, e o sábado, realizado no Cuca Che Guevara.

Foi o suficiente para eu me programar para ir ver, pela primeira vez, o tão comentado festival cearense de hip hop, organizado no Dragão do Mar. Na sexta-feira, saí de casa em torno de quinze horas da tarde em direção ao planetário Rubens Azevedo no CDMAC. Peguei trânsito limpo e rápido da minha casa até o local do evento. No caminho, vi da janela do carro uma moça de boné, um rapaz de calças e camisas largas, um outro sem camisa, com tatuagens, caminhando a pé na calçada da avenida Duque de Caxias. Lembro que, na hora, imaginei que eles estivessem se dirigindo para o evento, o que confirmei alguns minutos após a minha chegada ao local. Isso não me surpreendeu, porque muitos desses jovens vão realmente a pé para o Dragão do Mar. Os *b.boys* da Força hip hop me contavam que faziam muito isso.

Quando cheguei ao planetário, percebi que os preparativos para o evento estavam sendo finalizados por uma equipe de pessoas, vestindo camisas pretas com o nome “staff” gravado atrás, indo para lá e para cá, carregando grandes caixas pretas e faixas para preparar o lugar. Já havia um atraso de mais de uma hora no começo do evento, pois a *cypher* que daria início ao festival teria que ter começado às catorze horas e já eram quase dezesseis.

Passei, então, a observar o entorno do planetário. Percebi que haviam sido montadas arquibancadas ao redor de todo o lugar; no centro, fora desenhado um retângulo demarcatório de cor amarela, delimitando algo como um ringue; no meio do espaço, havia um grande adesivo circular de fundo branco e letras pretas com a

logo do evento e as logos dos patrocinadores. Estas últimas também estavam cravadas nos quatro cantos do chão do planetário e em outros espaços do Dragão.

Confesso que fiquei surpreso com o grau de profissionalismo e com a eficiência da preparação do lugar. Embora atrasados, tudo parecia muito bem organizado para um evento de porte nacional e, talvez, até internacional¹²³. Para se ter uma ideia, durante o festival, o anfiteatro e o espaço embaixo do planetário foram ocupados com uma estrutura enorme de palco e som; pessoas vindas de fora receberam convites e apoio para sua estada e ainda havia uma equipe de suporte exclusivamente dedicada às atividades. As premiações eram de mil a quatro mil reais, e as inscrições de grupos e indivíduos ficaram entre trinta e cento e quarenta reais por equipe. Também foram feitos “*workshops*” com os convidados de fora, todos também pagos.

Interessante notar que o movimento hip hop emergiu em Fortaleza, fruto de uma aliança entre dançarinos de break, frequentadores de bailes nas periferias das cidades, e jovens egressos do movimento estudantil, quer dizer, no início, os *hip hoppers* da cidade eram francamente alinhados com as lutas políticas do movimento estudantil. Entretanto, não havia, no lugar, um grafite sequer com o lema do momento, “fora Temer”, nem qualquer menção às ocupações estudantis nas escolas e universidades que estavam ocorrendo naquele momento em muitos lugares do país. O Festival Cearense era, justamente e tão somente, uma festa cultural e comercial, completamente, desvinculada do discurso político tradicional, criado pelo movimento hip hop. Era apenas a “cultura” ali, de modo algum havia “movimento”. Inclusive, em alguns momentos, notava-se o discurso “favela versus os playboys”, mas essa distinção acabava na “cultura”, pois todos estavam ali pela “cultura”.

Eu cheguei, mais ou menos, lá pelas quinze e trinta. A *cypher* começou logo depois. O DJ Flip abriu o evento, colocou o som e logo se formaram diversas rodas de break e, assim, foi até as sete da noite. O que eu percebi é que não foi apenas um evento de break, mas de várias outras vertentes de dança urbana, tais como o *popping*, o *locking* e até dança contemporânea, que obviamente não constitui um dos elementos do *hip hop*.

123 Aliás, esse parece ser realmente o interesse dos organizadores, colocar o Festival Cearense no circuito nacional de eventos de hip hop brasileiro e também no circuito mundial. O primeiro passo inclusive foi dado na edição do ano de 2017 com a participação de artistas de outros países e de nomes consagrados da cultura hip hop.

O ponto alto da noite foi a competição de rap *free style*¹²⁴. A batalha é muito parecida com uma batalha de break, no entanto, em vez de passos e gestos, os adversários usam rimas para tentar derrubar o moral um do outro. O rap *free style* é uma contenda de cantadores de rap improvisada. Dois rappers disputam para ver quem consegue elaborar, na hora, as melhores rimas para atacar a “moral” do adversário, sendo depois avaliados pelo público presente.

Cada um dos *rappers* se reveza em dois turnos de ataque e defesa para cada um. Cada um deles tem direito a fazer um ataque e uma defesa alternadamente. Ao final, o público escolhe aquele que mais agradou.

Eles se xingam, desdenham um do outro, fazem chacotas, falam que vão matar e destruir um ao outro, em resumo, a ideia central é ridicularizar o adversário e responder à altura às suas provocações. Quando eu escutei um dos cantadores dizer que ia escrever o nome hip hop no teto do planetário com o sangue do adversário, percebi que nenhum deles realmente estava para brincadeira.

Uma coisa é certa, o planetário estava apinhado de gente para assistir, e a plateia delirava quando um dos contendores conseguia responder ou provocar o oponente de uma maneira acintosa. Um exemplo disso foi quando um dos *rappers* disse que o outro “fumava craque” e que, por ser um drogado, não deveria ser levado em consideração; as pessoas foram ao delírio quando o outro respondeu que, se usava alguma coisa, não era com o dinheiro do adversário.

Ameaças à vida do outro, mesmo que aparentemente figurativas, também faziam o público delirar; dizer que o outro não representava o hip hop por ser um *playboy* também funcionava; olhar no olho, pagar de machão ao enfiar o dedo na cara do adversário, toda essa performance agressiva era fundamental. No final, parecia vencer aquele que, sem gaguejar, conseguisse reduzir a autoestima do outro a pó.

De todo modo, os *rappers* combatentes parecem ter muito controle emocional, pois, ao terminar a contenda e depois de definido o vencedor, eles se abraçam e se dão as mãos. Depois de quase se matarem com palavras, eles se abraçam. Será que um não fica com raiva de alguma coisa que o outro falou? Realmente, é difícil saber, contudo, presumo que a resposta deva ser, em alguns

124 Um rap *free style* é uma rima feita de improviso. Numa batalha de rap desse estilo, os rappers fazem rimas de improviso com o objetivo de ridicularizar o adversário. Aquele que empolga mais a plateia com os seus vitupérios ganha o combate.

casos, afirmativa, já que, no *break*, não eram apenas passos e gestos, os dançarinos de vez em quando se desentendiam. Imagine numa contenda com palavras. Depois dessa batalha de rimas, ainda haveria outras apresentações no anfiteatro do Dragão, mas acabei indo embora do local. Essa foi a sexta-feira.

Para o domingo, ficou talvez a parte mais empolgante do evento, pelo menos para o público que lotava as arquibancadas embaixo do planetário. Nesse dia, foram realizadas as competições de *b.boy* e *b.girls free style*, isto é, os torneios de break masculino e feminino.

O público delirava com as apresentações, porque a perícia dos dançarinos, nesse dia, estava realmente espetacular. As batalhas foram se sucedendo e, algumas vezes, eram necessários vários turnos de dança para que um vencedor fosse escolhido.

A competição era bastante simples. Os participantes eram nomeados, cada um deles decidia a hora que gostaria de dançar e, quando o fazia, desafiava outro dançarino participante. Essa é uma forma de animar o público, já que o desafio é a alma do break, e a competição está no sangue do *b.boy*, como me falaram, algumas vezes, as pessoas ligadas ao hip hop.

Os desafios foram sendo feitos e, por eliminação, foram sobrando menos dançarinos, até que dois deles se classificaram para o embate final. O prêmio era um valor em dinheiro e uma passagem com estada para competir no Rio Grande do Sul, em uma seletiva para um campeonato nacional de *b.boys*. A bem da verdade, não gostei do resultado da batalha final, pois, em vez de ganhar um *b.boy* local, o dançarino que ganhou foi um rapaz que já o conhecia de um outro evento, aliás, descrito neste trabalho, o *Cyphers In the Battle*. Eu sabia que aquele dançarino tinha uma técnica impressionante, entretanto, era amigo dos organizadores do evento e o outro *b.boy* também havia dançado de forma espetacular. Percebi o público receber de maneira mista a escolha dos jurados, mas, de fato, os dois dançarinos mereciam o lugar na final. Depois da festa de premiação, o baile, ainda, continuou, mas acabei por me dar por satisfeito e deixei o lugar.



Figura 9 - Cenas do Festival Cearense de Hip Hop no Dragão do Mar. Fonte: Arquivo pessoal.

Todos os *b.boys* e *b.girls* que entrevistei e também aqueles com quem tive uma convivência mais próxima apontaram o planetário do Dragão como um lugar relevante, senão o mais relevante para o *breakdance* em Fortaleza. Seja pelo motivo da assiduidade dos bailes e acontecimentos relacionados à dança, ou pela importância admitida por quase todos do CDMAC na vida cultural urbana de Fortaleza. O espaço embaixo do planetário parece simbolizar a própria comunidade de praticantes do estilo e dos dançarinos. O espaço é considerado como sendo deles e, de certa forma, é compreendido institucionalmente como realmente deles.

O Festival Cearense pode ser considerado, com poucas dúvidas, como a “vitrine” do hip hop em Fortaleza, talvez, um modelo de espetáculo para todos os outros, envolvendo cultura hip hop nesta cidade. Contudo, esse acontecimento não é uma vitrine, simplesmente, porque é um evento comercial e de marketing. Ele pode ser considerado uma vitrine, porque parece evocar uma experiência comunitária diferente daqueles espetáculos minoritários que são organizados nas ruas e praças urbano-periféricas.

Nos eventos organizados nas ruas, apesar dos objetivos de fruição serem os mesmos, a própria realização do espetáculo em si parece simbolizar uma vitória dos sujeitos, que se sentem segregados e excluídos das oportunidades culturais urbanas e da própria utilização e fruição do espaço público. Eles se juntam e se organizam

para lutar por espaço e, ao fazerem isso, acabam por se sentirem enquanto sujeitos nos lugares públicos. Eles parecem reconhecer que se trata de um certo tipo de visibilidade e legitimidade, conquistadas a duras penas, seja no campo institucional, ou no seu próprio campo cultural. Nesse sentido, os eventos na rua parecem evocar aquilo que Bauman (2003) denomina de comunidade ética, como será visto mais à frente neste trabalho.

O Festival Cearense, no entanto, é institucional, visível, reconhecido, profissional e profundamente integrado à própria lógica urbana, atendendo ao propósito para o qual foi modelado e pensado o Centro Cultural Dragão do Mar. É um espaço onde a cultura é vista como marketing, como capital econômico, como apenas um objeto de apreciação, consumo e fruição individual. O FCH2 é feito, especificamente, para a fruição e consumo cultural de um público de nicho, não deixando transparecer qualquer significado de luta político-cultural ou autoafirmação de sujeitos que se sentem e sabem que estão socialmente à margem.

Nesse sentido, talvez seja até interessante citar aqui uma das atividades realizadas ou planejadas pelos organizadores do Festival, as intervenções urbanas de dançarinos de break nas ruas do entorno do Dragão. Eu presenciei, várias vezes, alguns dançarinos realizarem a dança, em cima das faixas de pedestre, durante o sinal vermelho. Mas, conforme me contaram os *b.boys*, eles fazem isso para ganhar o dinheiro da passagem de volta para casa ou para comprar um lanche. Simular uma prática corriqueira dos dançarinos no contexto de um espetáculo, ou seja, fazer um simulacro de uma prática social evoca, na verdade, uma estratégia de espetacularizar tudo, o que reforça a ideia de que o objetivo como um todo do evento é disponibilizar a cultura *hip hop* como objeto de prazer consumista.

Dessa forma, a experiência comunitária, vivida durante o Festival, parece se assemelhar ao que Bauman (2003) qualifica como a vivência de comunidade para os indivíduos de fato, os quais são capazes de remodelar suas identidades ao sabor das ondas do mercado, sem que, para isto, precisem, ou queiram, solidificar laços e estabelecer compromissos entre participantes. Para Bauman (2003), a comunidade que esses sujeitos procuram é uma “comunidade estética”. O laço social que a sustenta é frouxo, não há fronteiras bem estabelecidas, e o compromisso de ajuda mútua não existe. Os indivíduos vêm e vão, apenas existe o sonho de uma vida em

comum que, na realidade, não passa de uma comunhão momentânea, baseada em sentimentos passageiros.¹²⁵

Os ídolos, numa comunidade estética, servem para atestar a experiência comum de fluidez e instabilidade na autoconstrução da vida individual. Eles possibilitam aos seus fãs e admiradores a vivência do sonho de fazer parte, quando, na verdade, estão todos solitários. Na comunidade estética, a experiência de união é sentida como real, sem que os laços necessários à permanência da comunidade sejam de fato estabelecidos. A comunidade estética também pode ser entendida como um “cabide”, onde os solitários construtores depositam seus sonhos de fazer parte de algo e amenizam os seus pesadelos de uma vida realmente solitária. No entanto, dada a natureza da construção da identidade, esses cabides são totalmente descartáveis e descartados. A comunidade torna-se emocional, estética e a identidade torna-se à la carte, descartável e fluída¹²⁶.

Essa situação enseja uma questão paradoxal: se a experiência social, trazida à tona no contexto do festival cearense, é a de uma comunidade de fruição estética por meio do acesso ao consumo, o que dizer, então, dos sujeitos, jovens dançarinos e dançarinas de break, moradores das periferias urbanas, os quais compunham, sem dúvida, a maioria do público do espetáculo, sujeitos que, pelo menos aqueles que conheci e com os quais convivi, estão muito distantes de ter uma vida de fruição consumista?

Embora o local seja público, a esses jovens sobra apenas, vez por outra, um espaço para dançarem livremente. Ao que parece, a sua maior função no lugar é a de serem livres sonhadores, aqueles que sonham em poder dançar igual aos “caras” que chegaram à final. Aqueles que sonham em ter um patrocínio, em ser alguém na vida por meio dança break. De fato, um sonho de consumo, de consumir uma vida vista num DVD de algum campeonato de break internacional. De fato, não custa nada sonhar, e as vitrines do estilo cultural hip hop se encontram aí para incentivar tal sonho.

125 O poder ou autoridade existente nessas comunidades emocionais não se baseia na liderança carismática ou na dominação tradicional, mas é dado pela “exposição”, glamour e sedução das celebridades que a representam. Quanto maior é o número de pessoas que admiram seus ídolos, maior sua exposição e maior ainda sua autoridade na comunidade.

126 Na política-vida, que envolve a luta pela identidade, a autocriação e a autoafirmação, os cacifes e a liberdade de escolha são, ao mesmo tempo, a principal arma e o prêmio mais desejado. A vitória final de uma só tacada removeria os cacifes, inutilizaria a arma e cancelaria a recompensa. Para evitar que isso aconteça, a identidade deve continuar flexível e sempre passível de experimentação e mudança; deve ser o tipo de identidade “até nova ordem” (BAUMAN, 2003, p. 61).

Todavia, sei bem como é isso. Na verdade, de três sonhadores, como esses, que eu conheci, um deles está preso e não dança mais, outro perdeu a vida em disputas de gangues, e o terceiro continua sonhando sim, mas não em passar de mero fã a *pop star*. Este continua sonhando em criar uma outra maneira de fazer hip hop em Fortaleza, uma que passe distante das vitrines bonitas e inacessíveis, das identidades e comunidades, fundadas apenas no estilo de vida consumível, mas que seja política e culturalmente engajada em transformar a realidade cruel da rua.

Cara, o break em si era muito instigante, muito atraente, era uma coisa assim que me faz bem, mas não foi só o break em si, mas o conjunto que eu acabei encontrando aqui na tabeas posse, que foi o break com a ideologia do pobre se situar no seu local, saber quem ele é e saber com quem ele tem que lutar para conseguir seus objetivos, porque aqui você entende que de certa forma você é forçado, induzido pelo sistema a se matar, a querer um tênis da hora, e aqui não é bem assim, você aprende o break, mas você aprende que a pessoa vale mais do que qualquer outro tipo de coisa, não é dançar pra ganhar um campeonato, pra ser o melhor do Estado, da cidade, mas sim o que vai fazer a diferença na sociedade, ao nosso redor, na nossa vida real, não uma vida fictícia imaginando ter um status que dura pouco tempo ou fazer um nome grande, eu acredito aqui que a gente consegue ensinar o break, mas não só o break, ensinar a pessoa a abrir os olhos pro mundo, que não é aquele que eles aprendem desde criança, mas sim o mundo que é o cruel, o que nos massacra, que nos força a viver na miséria, usar o break como instrumento de luta.¹²⁷

Alguns anos atrás, o *b.boy* e grafiteiro Daniel A.D.I me dizia que tinha começado a dançar por causa dos amigos e também porque o break o impressionava. Todas aquelas acrobacias e saltos, geravam nele, na época, ainda menor de idade, uma necessidade imensa de fazer aquilo. Mas, durante algum tempo, ele acabou por se afastar, caído que estava nas armadilhas do “sistema”, como ele mesmo diz, que acaba por levar os garotos do lugar onde ele mora a desejar mais do que a realidade imposta a eles é capaz de dispor.

A experiência da falta que havia nele, não suprida apenas pelo caráter meramente estético, estilístico do break, levou-o a desejar mais e isso acabou sendo o seu deslize, a sua falha e, por que não dizer, a quase perdição de sua vida. Entretanto, em alguns anos, ele retorna, emerge, com uma visão revigorada, com uma sabedoria construída na dor, no ferro e no fogo. Para Daniel A.D.I, reavaliando o que passou, o que realmente o atraiu no *break*, não era apenas o lado artístico e cultural, talvez até desportivo da dança, mas a “ideologia”, a consciência de uma condição social que precisa ser transformada, o entendimento de que dançar break

127 Daniel A.D.I. Entrevista realizada em 25/03/2017

não seria simplesmente para chegar ao estrelato urbano, ganhar dinheiro e renome, ter status e viver um sonho juvenil consumista e fantasioso. Para ele, dançar break seria para fazer diferença na sociedade, transformar a realidade em que se vive.

6 CULTURA E ARTE LUMPEN E OCUPAÇÕES NÃO OFICIAIS

6.1 Trajetórias urbanas dos b.boys da ADI Crew

No dia 28 de maio, encontrei-me com o *b.boy* e grafiteiro Daniel ADI na escola onde ele cumpre medidas socioeducativas, o CEJA¹²⁸ Paulo Freire. Eram mais ou menos dezoito horas da noite. Nesse dia, tínhamos marcado uma visita ao Centro Cultural Dragão do Mar. Era sábado, iríamos para a *cypher* de break que acontece por lá. Saímos do CEJA Paulo Freire e nos dirigimos ao Conjunto São Francisco, onde iríamos nos encontrar com o *b.boy* Nemo, que havia demonstrado interesse em ir conosco ao Dragão¹²⁹.

No caminho, eu perguntei ao Daniel ADI sobre a história que, há tempos, gostaria de ouvir da boca dele e do *b.boy* Nemo. Por que o break do São Francisco havia acabado, por que eles haviam parado de dançar e por que ele deixara o break. Isso já tinha acontecido há algum tempo, segundo o Moesio havia me falado. O São Francisco estava sem break, desde, pelo menos, o começo de 2015, mas os dois rapazes haviam parado de dançar alguns meses antes desse período.

A princípio, o Daniel ADI foi evasivo em sua resposta. Eles ainda têm um certo receio de conversar comigo, porque eu sou diferente deles, não apenas pela idade, mas também pela classe social. Mesmo que tenhamos um interesse em comum, que é o *break*, não penso que eles tenham total confiança em mim para se abrirem completamente. Mesmo assim, ele me deu uma resposta que, se não foi detalhada, pelo menos me pareceu suficiente naquele momento. Ademais, não são somente as palavras ditas que importam escutar, o sentido dos silêncios e das hesitações também é importante para o entendimento mútuo.

O Daniel ADI me falou que o interesse pelo break foi diminuindo entre os “caras”. Os amigos deles que treinavam começaram a fazer outras coisas e não mais se interessavam em dançar. Desse modo, ele também havia deixado um pouco de lado o *break*. Mas depois ele me disse o verdadeiro motivo, o envolvimento dele

128 Centro Educacional de Jovens e Adultos. É uma escola pública especialmente voltada ao público estudantil que se encontra fora da faixa etária normal de graduação escolar. O CEJA Paulo Freire é situado na rua Olavo Bilac, 1300, Presidente Kennedy Fortaleza – CE.

129 Interessante dizer que fizemos todo o trajeto de carro - eu, Daniel ADI, Nemo e sua esposa com o filho pequeno (ela também é *b.girl*). Além de ser mais ágil, também possibilitou que o trajeto fosse escolhido por eles e, de certa maneira, acabou tornando-se um *tour* pela zona noroeste de Fortaleza, com variados comentários deles sobre os lugares de treino de *break* que frequentavam.

e de outros jovens do Conjunto São Francisco com o crime. Eu perguntei se ele chegara a ser preso e quanto tempo teria ficado na prisão. Ele me explicou que ficou um mês inteiro na cela da delegacia de capturas, por falta de vagas, depois foi para o presídio, onde ficou preso durante uns quinze dias, quando então seu processo foi julgado, e ele foi condenado a uma pena alternativa em liberdade. Desde então, ele cumpre a pena no CEJA Paulo Freire. Falou isso e depois se calou. Respeitei o silêncio e, logo após, mudamos de assunto. Em outro momento, Daniel ADI me deu um depoimento sobre os aprendizados que ele teve, durante o tempo em que ficou afastado do break e do hip hop.

De certa forma, eu também não andava aqui porque quando eu me afastei do movimento eu me envolvi com pessoas assim, tá entendendo, não culpo elas também, mas por frustrações mesmo, viver uma vida de aventura, uma sensação de poder, é meio complicado de falar, porque tipo assim, altos traumas tá ligado, o cara começa a falar mas aí vem uns pensamento que o cara tenta esquecer, mas num consegue, todo dia tá vivo dentro de você, foi uma época minha que eu aprendi bastante coisa, mas também tenho as minhas sequelas, puxei uma cara aí na cadeia, quando saí também não tive contato direto com o hip hop de novo, mas sempre tive aquela ânsia de luta, de militância, de querer chegar e dizer que eu errei mas eu não quero que os outros errem, mas pra que eu faça isso eu não tenho que agir somente na pessoa em si, porque assim é um conjunto que nos força a ser bandidos, nós hoje somos forçados a ser bandidos, por ser pobre, essa foi uma época que ficou uma cicatriz realmente na minha vida e eu venho conseguindo cicatrizar essa ferida na luta, no break.¹³⁰

De um modo ou de outro, as aventuras urbanas proporcionadas pela prática da dança não conseguiram suprir, de todo modo, as expectativas dos jovens dançarinos. A dança em si não era suficiente para aplacar o sentimento, a frustração, de não ter aquilo que ele achava necessário a uma vida digna de ser vivida. Muitos deles mudaram seus interesses e partiram para fazer outras coisas. Alguns dos *b.boys* acabaram, de acordo com Daniel ADI, por serem “forçados” à prática de atividades ilícitas ou criminosas. Na realidade, não perguntei porque ele havia sido preso e nem, na verdade, achava que devia. O mais importante nisso tudo é que, para Daniel ADI, mesmo no momento mais sombrio de sua vida, ele ainda tinha uma “ânsia” de luta, uma vontade de querer denunciar aquilo que ele sentiu na pele, a saber, que o crime em sua visão é uma armadilha montada para ceifar a vida de jovens moradores das favelas das grandes cidades. Foi essa vontade de lutar que salvou Daniel ADI, e é o break/hip hop que possibilita a

130 Daniel ADI. Entrevista realizada em 25 de março de 2017

ferramenta para que ele possa empreender essa luta e, por fim, também curar suas feridas.

A cidade parece ser um emaranhado de casas, muros, prédios, comércio, bares, ruas, carros, pessoas, no entanto, para Daniel ADI, todos os lugares são densos de significados. Passamos em frente a um muro, isso já perto do Conjunto São Francisco, e ele me contou que havia se enturmado com alguns grafiteiros, por ali, e que tinha feito um grafite. Logo depois, passamos por outro muro e ele identificou um grafite que tinha sido desenhado por uma *crew* de grafiteiros “playboys”.

Depois ele me falou do estilo de grafite que havia naquele muro e dos que ele costumava fazer já há um tempo. Segundo ele, o grafite é um desenho que tem que passar uma mensagem de natureza política, mas que há muitos “playboys” que fazem desenhos meio infantis ou caricatos, fazem o grafite, enfim, somente por fazer. Mesmo tecendo essa crítica da arte pela arte dos grafiteiros, ele ainda disse que “os caras” realmente “se garantiam”, quer dizer, realmente faziam ótimos desenhos.

Além dos muros grafitados e já encobertos, das dinâmicas de *crews* de grafiteiros no bairro e também do conflito e do desacordo entre elas, o *b.boy* Daniel ADI também me falava sobre diferentes locais de treino. Em duas ocasiões, ele olhou para o lado e apontou: “olha aí Tiago, ali tinha treino de break, uns caras e tal que a gente costumava visitar e treinar”.

A conversa inteira girou em torno das sagas de sair à noite de bicicleta para treinar *break* e de combinar com alguns amigos para grafitar os muros. O único assunto que destoou foi quando ele me perguntou como eu havia conhecido o Moesio, que é, talvez, a liderança mais emblemática do *hip hop* no São Francisco desde sempre. Respondi que fora através de amigos e familiares que eram militantes do Partido dos Trabalhadores e que o conheciam. Ele achou isso estranho, mas não fez mais comentários sobre isso. Por fim, chegamos ao São Francisco e fomos encontrar o *b.boy* Nemo, seu filho pequeno e sua esposa/namorada. Fomos todos ao Dragão.

É interessante perceber como o breve relato de Daniel ADI evoca um pouco a noção de nomadismo em Deleuze (1997). Os *b.boys* ou *grafitters*, tal como o nômade do deserto, tomam os locais da cidade, não como pontos de chegada ou de

partida estanques, mas como um campo aberto de possibilidades. Ali um muro para um grafite, lá um local para treinar break e, assim, trajetos inteiros são construídos no tecido urbano. Dessa forma, pode-se pensar que, se o mundo público urbano pode ser considerado como um lugar cada vez mais atomizado, estriado, individualizado e intimizado, talvez seja possível pensar, no outro lado, no nômade como aquele que submete os pontos de encontros aos seus trajetos, e não o contrário. Se o espaço da cidade pode ser encarado como um espaço “estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados” (DELEUZE, 1997, p.52), o espaço liso do nômade é demarcado por leves pontos que se desvanecem na mudança dos trajetos. O nômade tem seu habitat no horizonte aberto, e sua lei de organização e distribuição requer, justamente, o espraiamento dos espaços amplos e abertos.

Seguimos nosso caminho. Dessa vez, era o *b.boy* Nemo que ficava apontando os lugares e se lembrando das suas peripécias ao sair, à noite, com os amigos para visitar outros locais de treino. Contou, por exemplo, como uma vez chegou a provocar um acidente. Segundo o *b.boy*, ele vinha descendo uma ladeira, em alta velocidade, e fez com que uma moto, ao tentar desviar dele, batesse num carro que estava parado. Felizmente para todos, ninguém se feriu e apenas o dono do carro teve um pequeno prejuízo. Nemo também contou que, nessa noite, quando viu a moto, batendo no carro, ficou assustado e com medo de que alguém viesse atrás dele, por isso pedalou como nunca tinha feito na vida.

Nemo contou também sobre viagens que eles, os *b.boys* da Força Hip Hop, faziam para algumas cidades do interior do Ceará, como por exemplo, Acaraú, onde eles todos foram fazer uma oficina de *break*. Contava e ria da história dos copos descartáveis que o *b.boy* Daniel ADI furou, provocando uma algazarra com moleques, na hora em que eles foram fazer um lanche noturno. Também contou da história de um dos seus amigos *b.boys*, que “ficou” com uma jovem do lugar, fez com que a menina se apaixonasse e ainda conquistou o sogro, que acabou por fazer uma proposta de emprego e moradia ao rapaz, se ele quisesse ficar para casar com a filha. Obviamente, o rapaz recusou a oferta, mas não sem partir o coração da jovem que, segundo eles, teria insistido até o último momento, no embarque do ônibus, para que o colega deles ficasse. Essa história foi realmente hilária, e rimos muito.

E, por todo o caminho, eles apontavam os locais onde havia “uns caras” que treinavam, os lugares onde havia treino de break e repetiam “a gente andava por essa área aqui”. Apontavam também lugares que antes eram frequentados por eles, sempre a noite, durante a semana ou nos finais de semana, para treinar break. Eles treinavam o dia inteiro e, quando a noite chegava, lá iam eles pegarem suas bicicletas e rodarem pelos bairros vizinhos, em busca de lugares onde treinarem.

Esses trajetos juvenis nomandizam a cidade, pois esta se torna, justamente, o espaço das astuciosas práticas dos agentes que podem subverter os circuitos fechados e os muros simbólicos que permeiam todos os pontos de encontro, monumentos e lugares. A cidade, evocando aqui Certeau (2007), torna-se uma cidade praticada e subvertida, resistente aos domínios do poder capilar das instituições policiais, médicas, jurídicas e econômicas.

Nesse sentido, é possível pensar nos dançarinos de break como agentes desse espraiamento no urbano, que rompem o isolamento e o desfalecimento dos elementos que constituem a vida em público. Ao deixarem de ser espectadores e se emanciparem (emergirem) “nessas franjas, nesses espaços intersticiais”, como assevera Peixoto (2004, p.13), esses agentes invertem e transformam os muros em esteios, as paredes em telas e o isolamento em pulsão de vida em comum.

Perguntei a eles como iam do Conjunto ao Dragão, e eles me disseram que, na maior parte das vezes, iam de ônibus, tanto na ida como na volta, apenas com o dinheiro contado da passagem. O *B.boy* Nemo contou que, por diversas vezes, na volta, suado, sem um tostão no bolso, chegava em casa com bastante fome. No entanto, esse problema acabou quando, um dia, no terminal de ônibus, um dos *b.boys* teve a brilhante ideia de largar um boné aberto no chão e começar a dançar. Surpreendentemente, algumas pessoas que estavam por perto começaram a depositar moedas. O dinheiro do lanche estava garantido. Segundo ele e Daniel ADI, toda vez que estavam com fome, abriam uma roda de *break* no terminal de ônibus e apuravam pelo menos o dinheiro do lanche.

Estávamos já perto do Dragão do Mar, descemos e fomos direto ao planetário, pois já eram dezenove horas e a *cypher* já havia iniciado. Tal foi a surpresa dos *b.boys* quando avistaram a roda de break, hoje denominada *cypher*. A primeira palavra que saiu da boca deles foi que a roda estava “morgada”. Não precisei perguntar por que eles estavam dizendo isso, pois, logo depois, eles

pontuaram que tinha muito pouca gente. Depois percebi que não era apenas isso, envolvia outros motivos.

Havia muitos *b.boys* que, para eles, eram desconhecidos e que também os desconheciam. Mesmo que aparecessem muitos outros que os reconheciam e os cumprimentavam, a maioria, para eles, parecia ser desconhecida. Isso é importante, porque o reconhecimento é a moeda de troca entre eles. Isso é tanto, que o *b.boy* Nemo, depois que dançou um pouco na *cypher*, ficou dizendo que os “caras” ficaram logo querendo saber quem era ele, de onde ele era e se treinava há muito tempo. O *b.boy* que impressiona torna-se conhecido e, com o tempo, vem o reconhecimento do “nome”, o que parece ser importante, pelo menos, para os *b.boys* com quem convivo há alguns anos.

Mas também havia outro motivo para eles considerarem a *cypher* “morgada”. No tempo deles, havia o “racha na roda de break”, em que eles competiam como equipe com outras equipes da cidade de Fortaleza que frequentavam o espaço do planetário. Anos atrás, eu observei e descrevi esse momento. Para eles, o “racha” por equipe foi banido do espaço do Dragão, porque estava assustando as pessoas que por ali passavam e isso deixou a roda meio sem graça. O racha ainda existe, mas apenas por meio de desafios individuais entre os *b.boys*. Segundo eles, o *break* hoje é cada vez mais feito por *b.boys* individuais, sendo que a equipe fica cada vez mais em segundo plano.

Hoje o break tá muito acessível, tu vê um cara, tu num imagina que o cara dança break, tu nunca viu ele em nenhum canto, mas o cara sabe fazer um bocado de parada massa, porque hoje a internet facilita isso, o cara não precisa mais de uma crew pro cara dançar break, o cara vai dançar break mesmo sem ninguém, bota a internet em casa, o cara ver o outro cara dançando, o cara vai fazer igual e faz, dançou, acontece muito disso, é diferente da minha época quando eu comecei que o cara queria ver o vídeo tinha que ir na lan house, hoje a internet facilita muito, hoje você quer dançar, você baixa um aplicativo, baixa uma música e pronto, rola o treino.¹³¹

Apesar de ainda existirem as *crews* e elas ainda terem relevância em muitos campeonatos, cada vez mais, a dança vem se individualizando. E isso por uma infinidade de motivos. O primeiro deles, citado pelos *b.boys* da Força Hip Hop, diz respeito ao declínio do papel da mediação da equipe no aprendizado da dança, pois

131 Daniel A.D.I. Entrevista realizada em 25 de março de 2017.

com a internet, um rapaz ou moça pode, teoricamente, aprender sozinho, em casa, na frente do computador.

O segundo se relaciona à diminuição do tamanho das equipes de *break*, as quais antes congregavam pelo menos uma dezena de dançarinos. O papel das equipes de *break*, hoje, é mais possibilitar aos dançarinos um suporte nos treinos. Na realidade, essa ideia revela o lado profissional do *break*, pois nenhum desportista treina realmente sozinho. Ademais, as equipes não eram apenas dedicadas ao *break*, mas também à formação do *b.boy*. Claro está que o sentido da palavra “formação” pode variar, desde a simples conscientização, engajamento comunitário e, possivelmente, até partidário.

O terceiro motivo se relaciona com a própria mudança de paradigma trazido pela *new school* de *break*. Nos campeonatos e nas festas, cada vez mais se destaca o chamado *b.boy* completo, isto é, o dançarino que domina relativamente bem os cinco aspectos da dança, a saber, o *top rock*, o *footwork*, os *powermoves*, *freeze* e *tricks’combo*¹³². As equipes também possibilitavam que os dançarinos se especializassem. Além disso, os campeonatos, no entender de Daniel ADI, são hoje eventos comerciais, organizados com objetivos de ganhar dinheiro.

É outra visão da galera, é uma visão muito ruim, porque assim é uma visão de mercado, o cara só vai pra uma atividade se rolar um dinheiro, aí a galera fica mesquinha, tira a essência do break em si, porque o break sempre foi de protesto, da favela, instrumento da favela, hoje não, hoje com esses redbull, esses campeonato, com essas marcas internacionais, eles vem canalizando a imagem do hip hop pra vender sua marca. Quem tá ganhando com isso é esses empresários, que utilizam o break que é a ferramenta da favela pra ganhar dinheiro, que é o que acontece aqui em Fortaleza e no Brasil, no mundo.¹³³

Todas essas mudanças, é necessário dizer, estão acontecendo, porque parece existir, hoje, no *break/hip hop*, uma intensa concorrência entre visões diferentes. Isso não quer dizer, contudo, que sejam mutuamente excludentes. Na verdade, parecem estar sobrepostas. Mesmo assim, talvez, um processo realmente inexorável no *break*, hoje, seja justamente a sua individualização.

¹³² *Toprock* dança executada em pé, cujas características principais são o gestual e os movimentos de abertura e fechamento dos braços enquanto se executa os passos com os pés. *Footwork*: dança executada com pelo menos uma das mãos do dançarino apoiadas no chão e perfazendo um movimento giratório em volta do próprio eixo. *Powermoves*: acrobacias, saltos mortais e movimentos com as pernas em hélice. *Freeze*: Suspender o movimento executado por alguns segundos. *Tricks’combo*: Contorcionismos.

¹³³ Daniel A.D.I. Entrevista realizada em 25 de março de 2017.

Já ao final da *cypher*, resolvemos tomar o rumo de volta para casa, eram por volta das oito e meia da noite, mas antes os dois *b.boys* resolveram fumar um baseado. Eles já tinham combinado isso antes, quando nós havíamos acabado de chegar. Fomos em direção ao Clube do reggae, ficamos um pouco afastados da entrada, abrigados por entre alguns carros que estavam estacionados. Eles acenderam o baseado e começaram a conversar.

Falavam da época deles, de como a roda de *break* estava mudada, “morgada”¹³⁴, pelos motivos que já foram citados. Falaram que na época que eles mais frequentavam o lugar, algumas vezes, eles iam até a praia de Iracema e ficavam por lá, escutando música, dançando e, por vezes, puxando um “bagulho”¹³⁵.

Foi mais ou menos por esse tempo que apareceu um jovem rapaz, perguntando quanto é que eles estavam vendendo. *B.boy* Nemo meio com raiva, mas de maneira educada, despediu o rapaz, dizendo que o que eles tinham era apenas para consumo. Depois que o rapaz saiu, ele ficou resmungando, questionando se nós tínhamos cara de traficante, aliás, perguntando por que os caras achavam que ele tinha “cara” de traficante.

Mais ou menos nesse momento, uma viatura do “ronda do quarteirão” passa.¹³⁶ Rapidamente, Nemo esconde o cigarro de maconha que ele estava tecendo. Eu olhei para o outro *b.boy* e percebi-o visivelmente tenso. Eu poderia até especular por quê. O Daniel ADI cumpre uma pena alternativa, acredito que caso ele fosse pego, poderia voltar para a prisão e por isso ficou tão tenso. Eu também não quis perguntar sobre isso. Enfim, foram apenas alguns segundos, que pareceram minutos de tensão, a passagem daquela viatura.

Foi depois desse momento que o *b.boy* Nemo começou a falar das consequências da entrada dele na vida do crime. Ele falava e mostrava a extensa cicatriz vertical que ele possui, do meio da barriga ao tórax. Contou que isso era resquício de uma cirurgia feita para a retirada de uma bala. O tiro perfurou a barriga diagonalmente, saiu pela costela e pegou de raspão no braço. Não é preciso dizer que ele teve uma segunda chance de viver, inclusive ele disse isso. Ao contar do

134 Quer dizer, enfadonha, entediante.

135 Cigarro de maconha.

136 Ronda do quarteirão foi um programa de segurança pública criado durante o governo de Cid Gomes, no ano de 2007. O “ronda” como ficou conhecido era um modelo de policiamento que buscava aproximar o morador da cidade dos policiais. Na prática acabou sendo apenas um aumento momentâneo do efetivo policial nas ruas. Atualmente o programa funciona parcamente.

médico que havia feito a cirurgia, ele disse que o cirurgião o visitara no leito e lhe dissera que Deus o havia concedido uma segunda chance, pois ele, o médico, nunca havia visto alguém sobreviver com um ferimento daqueles.

Eu vi a cicatriz, fiquei também bastante impressionado, mas não perguntei o que ele havia feito e o motivo de ter sido baleado. Não achei que tivesse a permissão para fazer isso. Mesmo assim, eu posso imaginar o que ocorreu com ele nesses tempos.

Rimos da sorte do Nemo e voltamos para casa. No caminho, mais histórias. Dessa vez, tentando fazerem um paralelo com o que encontraram no Dragão do Mar. Falaram da praça do Conjunto Beira-Rio, no bairro Vila Velha. Eles diziam que, na época deles, não havia nenhuma estrutura ou evento permanente na praça. Os próprios *b.boys* levavam as caixas de som e montavam a roda de *break*. Eles então contaram de uma vez em que se envolveram num racha com uma equipe de *b.boys* da localidade. Segundo eles o racha estava disputado, até que o Nemo fez um *freeze* “esticado”, olhando diretamente para um dos adversários. Esse gesto fez com que os outros ficassem indignados e partissem para a briga. Não me contaram o final do episódio, mas, pela expressão que fizeram, conseguiram sair ilesos.

Depois de uma noite intensa, cheia de histórias, despedimo-nos. Eles foram para suas casas e eu rumei para a minha; mas, na minha mente, fiquei pensando sobre a riqueza da experiência urbana desses jovens. Eles vivem intensamente e usam a cidade da mesma forma.

Tais relatos parecem evocar uma experiência singular da *urbis*. Nesse sentido, é possível pensar que a cidade parece ser um emaranhado de fluxos diversos, seguindo linhas uniformes e preconcebidas por uma ordem instituída. Um espaço esquadrinhado, onde o movimento é perpetuamente constrangido para chegar a destinos arranjados. É um lugar no qual o sonho da eficiência e da produtividade impera sobre os corpos disciplinados e sujeitados ao maquinismo. No entanto, a cidade também pode ser palco de forças minoritárias, expressivas, devires outros que resistem ou se escondem, mas que, substancialmente, implementam sua presença e subvertem ou colocam em suspensão o instituído, dando vazão ao instituinte, a essa potência criadora que faz emergir usos outros, formas outras de ser/estar, em meio ao turbilhão de fluxos ordenados do urbano. Os *b.boys* e as *b.girls* parecem não ser meros espectadores do espetáculo urbano, de

todas as suas luzes e seus sons, de seus cheiros e de suas emoções. Dessa forma, a experiência dos dançarinos parece evocar outra imagem, pois como nos ensinava Bachelard (1993), o espaço encarna o imaginário, potências primevas de sensações, sentimentos e percepções. A matéria prima da cidade não é apenas o concreto, o asfalto e o aço, a *urbis* também é feita de sonhos e imagens, medos e ousadias, adrenalina, cansaço e amor.

6.2 Conexões culturais nas ruas e praças: lazer e política

Uma caixa de som, um microfone, uma mesa de plástico, um notebook rodando um programa de áudio e uma bandeira da FAC (Frente Ampla Cultural). Em geral, esse é o conjunto mínimo de equipamentos utilizados pelos coletivos culturais associados à Força Hip Hop para realizarem seus saraus, bailes e apresentações urbanas.

O cenário é uma praça degradada, numa comunidade da periferia de Fortaleza. Um polo de lazer comunitário, abandonado pelo poder público e continuamente acossado por tentativas de transformá-lo em estacionamento, ou até mesmo num calçadão de praia da zona oeste de Fortaleza, a meu ver, uma paisagem mais bonita que o lado leste, luminoso e turístico.

Seja curtindo uma noite de domingo agradável ao som da música reggae, vendo gente bonita dançar numa praça esquecida, num bairro de periferia; ou presenciando um lindo pôr do sol no litoral da Barra do Ceará, enquanto compartilha uma garrafa de vinho popular com amigos e amigas, balançando a um ritmo cadente e sensual, ou ainda curtindo um rock legal num palco, que é também uma pista de skate, os coletivos de arte urbana da periferia de Fortaleza sobrevivem e mostram que não é preciso patrocínio de grandes empresas, campanhas de marketing agressivas ou contatos com entes poderosos do poder público, para tornar uma cidade violenta e segregada, como Fortaleza, num lugar mais feliz, mais bonito e também mais consciente dos seus problemas.

Num domingo, dia 09 de julho de 2017, participei de um desses eventos, organizado pelo coletivo Conexão Cultural do Beira Rio, um dos grupos com os quais a Força Hip Hop estabeleceu uma aliança para a realização dos microeventos culturais nas ruas, de acordo com o planejamento que havia sido feito já no

início de 2017. Existem, na verdade, diversos outros coletivos que se associam para se fortalecerem mutuamente em sua atuação urbana.

Nesse dia, fui informado pelo Cristiano e pelo Moesio de que haveria um baile de reggae na praça do Beira Rio, e eles perguntaram se eu não gostaria de participar. Logo me prontifiquei para comparecer, e eles me pediram um favor, que levasse uma caixa de som e microfone no carro até a praça onde seria realizado o baile. Carreguei o carro com os equipamentos e levei ainda comigo alguns dos participantes, já que não havia o menor risco de eu saber o caminho.

A comunidade do Beira Rio fica próxima ao São Francisco, algo em torno de cinco minutos de carro. O evento estava marcado para acontecer umas cinco horas da tarde e chegamos no horário. Estavam eu, Cristiano, o b.boy Daniel ADI e o fotógrafo Daniel da Zona Imaginária, além de vários outros rapazes e moças do coletivo Conexão Cultural. Tão logo chegamos, entregamos os equipamentos e eu fiquei assistindo a montagem.

Percebi nisso um aspecto interessante da associação entre coletivos, o compartilhamento. Isso é deveras importante entre eles, pois nenhum deles é autossuficiente em todos os pormenores e materiais necessários à criação de um espetáculo. No caso, a Força Hip Hop cedeu as caixas de som e os microfones, e a Conexão Cultural entrou com o notebook e com a ligação elétrica, a qual é feita por meio de acordos informais com os responsáveis pela praça na comunidade.

Mauss (2003) já nos dizia que não era apenas por meio da troca monetária que as sociedades se organizavam. As culturas não modernas também tinham uma economia, mas esta era fundada no compartilhamento, na troca, em suma, na dádiva. A obrigação de retribuir o presente constituía o fundamento do laço social, a base sobre a qual a continuidade das relações sociais poderia ser mantida ao longo do tempo.

Observo isso desde meus primeiros contatos com os integrantes da Força Hip Hop. Eles compartilham tudo que é possível compartilhar. Eles constituíram uma rede informal de compartilhamento, ao realizarem os eventos nos espaços urbanos, que não é apenas de materiais e equipamentos, mas também de interesses mútuos.

Desse modo, além de ser a maneira pela qual eles organizam suas atividades urbanas, o compartilhamento de recursos é uma estratégia de sobrevivência diante das dificuldades que surgem. Nesse sentido, é possível pensar criticamente com

Bauman (2003) quando ele diz que a comunidade dos “fracos”¹³⁷ (isto é, de pessoas com menos recursos de capital econômico) obriga seus integrantes a estabelecer laços de compartilhamento para conseguirem perfazer suas identidades.

Portanto, é possível dizer que a partilha, entre esses coletivos, além de ser uma característica distintiva deles, também é, de certo modo, compulsória, mesmo que eles não a encarem dessa forma e, de fato, não a encaram. Aliás, sobre isso, numa conversa que tive em um desses eventos, uma das organizadoras chegou, inclusive, a falar o que seria do coletivo deles caso não possuíssem uma caixa de som velha para emprestar. Na hora, todos que escutaram fizeram um ar de riso, mas a verdade é que, de fato, ter alguma coisa para oferecer significa poder criar um laço que possibilita o recebimento de alguma coisa em troca.

Essa lógica do compartilhamento não acontece apenas nos eventos reais. Ela própria é uma característica das mídias sociais e da internet. O coletivo Zona Imaginária, atualmente um dos articuladores da Força Hip Hop, também se utiliza corriqueiramente desse expediente. Nesse caso, a lógica é a mesma. A Zona Imaginária faz a cobertura jornalística dos eventos culturais que ocorrem nas periferias e, dessa forma, divulga diversos grupos e atividades, tudo por meio do *facebook*. Fazendo isso, ela também cresce em visibilidade, nas redes, e aumenta a sua própria relevância como portal de comunicação para esses grupos.

Essa breve digressão não carece de sentido, haja vista que o próprio evento, na praça Beira Rio, foi reverberado nas redes sociais pelo coletivo Zona Imaginária. Na verdade, as articulações ali começaram bem antes desse baile e diziam respeito não apenas às questões festivas. Duas semanas antes, eu havia participado de um debate, ao ar livre, com os membros do grupo Conexão Cultural e também com o pessoal da Força Hip Hop, e a temática era a legalização da maconha.

Esse tema é caro a eles e tem um impacto considerável em suas vidas, e o tom do debate foi, justamente, a hegemonia que movimentos sociais de “classe média” tinham nas manifestações pela legalização. Para eles, os “playboys” não

137 Bauman (2003) usa a expressão “indivíduos de jure” para qualificar os sujeitos que, ao não possuir os meios de consumo necessários à construção identitária, devem se reunir em “comunidades-trincheiras”. Isto é, comunidades de indivíduos que, a partir da criação de laços de lealdade e compartilhamento, tentam sobreviver à crescente maré de individualização. No caso em questão, deve-se lembrar que a cultura hip hop é um estilo cultural de consumo e que existem diversos adereços e materiais necessários à prática e à própria criação de uma identificação com o estilo. Desde um simples tênis para dançar break, até uma mesa de som para realizar uma festa, tudo que é necessário ao hip hop e o próprio estilo em si é objeto de consumo.

estavam querendo a legalização para impedir que mais jovens de periferia fossem presos, em virtude da posse de pequenas quantidades de droga, mas visando ao comércio de varejo. Na perspectiva deles, o que esses movimentos “playboys” queriam era mais espaço de mercado para ganhar dinheiro. Surpreendentemente vi e ouvi deles que não são a favor da legalização do comércio de droga, mas sim da descriminalização do porte/uso. Isso porque, conforme disseram nesse dia, o comércio da maconha vai sair da favela e ir para os bares e cafés de alta classe média e constituir uma fonte de renda da qual eles não vão se beneficiar.

Voltando ao baile na praça do Beira Rio, constituía-se, basicamente, de uma competição do passinho de reggae. Uma simples competição de dança, com uma premiação singela de alguns produtos cosméticos de uma marca desconhecida e comercializada por eles mesmos. Em suma, era também um evento comercial, similar aos os eventos do Dragão do Mar, diferindo em escala e modo de realização, uma vez que era deveras menor e a maneira de fazer também era muito diversa.

O baile começou umas cinco da tarde, quando o som começou a tocar, e as pessoas começaram a dançar, em sua maioria, moças jovens e alguns rapazes. Ao longo do tempo, muitos jovens foram chegando e se aglomerando nos bancos e nas pistas de skate do local. Ficaram apenas “curtindo um som”, conversando e namorando também.

O volume do som não estava alto, em minha percepção. Pensei isso porque ficava me perguntando se a comunidade de moradores, em volta da praça, estava aceitando, de bom grado, uma festa ali nos dias de domingo. Fiz algumas perguntas nesse sentido, e muitos me disseram que haviam alguns conflitos com alguns moradores que se incomodavam, queixando-se do possível uso de drogas pelos jovens, mas nada realmente muito sério.

A praça é, de certo modo, privilegiada nesse sentido, pois além de sua grande dimensão, não há muitas residências em volta. Talvez, por isso, os conflitos não fossem agressivos. Entretanto, apesar de ser grande em extensão e de ter vários lugares de convivência comunitária, desde um campo de futebol até uma pista de skate, o lugar estava um tanto deteriorado. Eram visíveis os buracos no chão, equipamentos quebrados ou caindo aos pedaços. Eles, inclusive, haviam se organizado e feito diversos pedidos à Regional para a manutenção da praça, sem muito sucesso, no entanto.

Lá pelas sete da noite, a festa chega ao auge. Algumas dezenas de jovens se aglomeraram na pista de dança improvisada, a mesma que, há poucas horas, fora uma pista de skate. Outros jovens permaneciam sentados, ao redor, somente assistindo.

Os *b.boys* da *ADI Crew* tinham também garantido seu espaço no baile. Pelo menos, uns vinte minutos de *breakdance* foram cedidos pelos rapazes do grupo Conexão Cultural, como um interregno na competição de reggae. Como tudo estava sendo feito por meio de trocas, o tempo da festa foi também partilhado entre os coletivos. Os *b.boys* levaram uma lona para cobrir o chão esburacado da pista de skate, prenderam-na com fita e começaram a dançar. Havia apenas três *b.boys* dançando, na verdade, e o tempo deles foi de apenas uns vinte minutos. Entretanto, percebi que dessa vez não chamaram muita atenção, pois a maioria das pessoas estava realmente focada na música reggae.



Figura 10 – Conexão Cultural na praça do Beira Rio. Fonte: Acervo Pessoal. Julho de 2017

Depois que terminou o tempo dos *b.boys*, os organizadores colocaram novamente o *reggae* do passinho para tocar, e o baile recomeçou. Havia duas jovens da Zona Imaginária, cobrindo o evento, tirando fotos de várias pessoas, dos dançarinos e do público em geral. Muitos jovens inclusive pediam para serem fotografadas. A noite seguia muito tranquila.

A festa estava programada para ir até as dez da noite; mas, às oito e meia, comecei a me despedir de todos para ir embora, porque era domingo à noite e eu estava bem longe de casa. Contudo, estava satisfeito e acreditava já ter observado o suficiente.

De fato, não deveria ter saído dali naquele momento, porque, minutos depois de ir embora, algo significativo aconteceu. Alguns policiais chegaram à praça e resolveram acabar com o baile. Conforme relatos, os agentes chegaram dizendo que aquele baile não tinha autorização e, por isso, deveria terminar. Houve discussão, algumas pessoas foram agredidas, pelo menos um dos policiais tentou, sem sucesso, confiscar a câmera de uma das jovens da Zona Imaginária que estava tirando as fotos e tentando registrar a ação policial.

No dia seguinte, o acontecimento reverberou nas redes e foi compartilhado pela Zona Imaginária. Uma nota de repúdio foi feita, uma mobilização realizada na semana seguinte para retirar um grupo de jovens que faria uma representação na ouvidoria da Polícia Militar; mas, depois disso, parece que realmente as coisas acabaram por ficar como estavam.¹³⁸

Recentemente nós tivemos todo um processo extremamente agressivo por parte dos órgãos reguladores, onde eles obrigam a desligar o som e acabar o evento. Então, em vez de o jovem ter acesso ao lazer, nós temos as praças todas destruídas, abandonadas e a tentativa de fazer algum tipo de atividade lúdica ou cultural nas praças estão sendo impedidas pelos próprios órgãos públicos, e essa repressão não vem só destes órgãos, a polícia também, muitas vezes, chega de forma completamente aleatória, sem nenhum padrão, e acaba com o evento simplesmente porque eles querem acabar. Então acaba logo com o evento, manda todo mundo pra casa, dá alguns petelecos, alguns cassetetes e manda todo mundo se aquietar e pronto. Também tem a questão das drogas, obviamente, principalmente do consumo das drogas ilícitas, isso serve muito como justificativa, o bom e velho discurso das guerras às drogas que não resolve coisa nenhuma, você não tem um atendimento, um apoio do Estado, nenhuma política pública pra tratar a questão das drogas como um problema de saúde pública, mas sim como um problema policial, então muita repressão, muita porrada pra cima da juventude. Então nós temos todo tipo de problema, primeiro o não reconhecimento, a não autorização por parte do poder público de forma nenhuma, o poder público não só não reconhece como ele reprime de todas as formas possíveis, pra que esses eventos, essas atividades não aconteçam, mas nós temos todo tipo de dificuldade, desde como ter equipamento para poder promover, qual o espaço, se tem energia elétrica pra ligar esses equipamentos, se tem transporte pra gente levar esses equipamentos e voltar, então tudo é feito de forma coletiva, muito comunitária, a partir das nossas próprias dificuldades, das nossas próprias possibilidades e a gente consegue fazer esses eventos nas praças e comunidades e juntar, criar uma rede de várias comunidades que se comunicam, que tem essa interlocução pra conseguir um microfone que eu não tenho aqui mas os meninos da Parangaba tem

138 “Aproximadamente 20:00 horas, três viaturas da polícia militar chegaram, truculentamente, interferindo numa atividade que acontece a cada 15 dias na praça do Conjunto Beira Rio; Conexão Cultural ameaçando quebrar o equipamento de som, agredindo fisicamente e verbalmente as pessoas que estavam na organização, ameaçando e coagindo a imprensa popular no local Zona Imaginária e acabando com o lazer dos que estavam ali fazendo uso do seu direito de ir, vir e estar”. <https://frenteaplacultural.wordpress.com/2017/07/14/politica-de-exterminio-da-juventude-pobre-em-fortaleza/>

aquele microfone e aí eu empresto a minha caixa, e aí a gente vai fazendo essa rede, esse escambo e vai conseguindo fazer diversos eventos pela cidade e vai conseguindo resistir, muitas vezes temos os nossos equipamentos tomados, muitas vezes somos agredidos, equipamentos às vezes são até quebrados, mas o desejo de existir, de ser é maior que essa repressão e continuamos existindo e não existe Estado opressor, não existe poder absoluto, então a gente continua resistindo, continua nadando contra a maré e continua fazendo nossos eventos e nossas resistências nas praças e ruas da cidade.¹³⁹

O ativista político, cinegrafista e líder da Zona Imaginária, Cristiano Magalhães, resume bem quais as dificuldades pelas quais os coletivos culturais de periferia passam para conseguirem, ao menos, empreender suas atividades nas praças e ruas da cidade. Ele cita claramente o processo de silenciamento urbano, executado pelos órgãos reguladores da cidade que, além de não estarem preocupados com a manutenção dos equipamentos públicos de lazer juvenil nas periferias, também não permitem que os próprios jovens, moradores dos lugares, empreendam qualquer tipo de atividade cultural que utilize tais equipamentos.

Cristiano também cita o que considera preconceito dos órgãos da polícia, que classificam os jovens, antes de qualquer coisa, como usuários de droga. Aliás, não é sem razão que o ativista da Força Hip Hop e da Zona Imaginária critica a política de “guerra às drogas”, pois além desse tipo de abordagem não evitar que os jovens se utilizem de tais substâncias, acaba servindo também como motivo de limpeza étnica e cultural urbana. Desse modo, sob variadas justificativas, sendo a questão do uso de drogas, a mais relevante, o poder público não só não autoriza os eventos, como também reprime violentamente aqueles que desejam ter sua presença no espaço público demarcada.

Além disso, a fala de Cristiano também demonstra como o compartilhamento de recursos e a atuação em rede de diversos coletivos serve como uma estratégia de sobrevivência cultural no espaço da cidade de Fortaleza. Se o Estado reprime num lugar, eles, em aliança com outras comunidades, realizam o evento em outro. Caso haja falta de recursos para fazer, eles arranjam emprestado e realizam assim mesmo. Como ele mesmo falou, o desejo de existir é maior que a repressão estatal.

De fato, pode-se lembrar o trabalho de Diógenes (2015) sobre a arte urbana em Lisboa, já citado anteriormente, e constatar que esses ativistas culturais se encontram na fronteira entre o legal e o ilegal, pois, ao mesmo tempo que contrariam

139 Cristiano. Entrevista realizada em 18 de outubro de 2017.

ditames e determinações do poder público, além de sofrerem perseguições por isso, exercem um direito democrático de irem, virem e se associarem no espaço público.

Em outro momento, no dia 26 de agosto de 2017, participei também de uma das edições do grupo Conexão Cultural, outro dos bailes que a Força Hip Hop e seus coletivos organizam nas periferias urbanas. O lugar era o polo de lazer da Barra do Ceará, num domingo, no final da tarde.

Era mais um baile de música reggae, com um cenário parecido com o que foi organizado na praça do Beira-Rio. Mais uma vez, a mesma dinâmica de compartilhamento aconteceu, com a Força Hip Hop trazendo as caixas de som e os jovens do coletivo Conexão Cultural levando uma mesa de plástico e um notebook com as músicas. A energia elétrica era fornecida por uma ligação na praça do polo e, tão logo eles chegaram, montaram o som e começaram a tocar e dançar.

Eles resolveram fazer nesse espaço, porque o lugar onde estavam realizando tais eventos, na pracinha do Beira-Rio, estava, no momento, inviável para eles por dois motivos. O primeiro, como mostrado anteriormente, era a perseguição policial. O segundo motivo era ainda mais sério. Um dos jovens organizadores do Conexão Cultural recebeu, conforme me disseram, uma mensagem de um membro de uma facção criminosa que agia no bairro, via *facebook*, avisando que era para acabar com os bailes na praça e que, caso não obedecessem, os próprios membros da facção acabariam com a festa “na rajada”.¹⁴⁰

Quando me disseram isso, fiquei atônito, sem entender que interesses poderiam ter as facções criminosas num simples baile de favela, montado numa praça e sem qualquer estrutura e visibilidade. Entretanto, para eles, as facções do crime desejam controlar todas as manifestações culturais e/ou políticas que por ventura aconteçam na “área” de domínio deles.

Eu perguntei, ainda, se não era possível uma espécie de “acordo” com as facções do lugar para que os eventos acontecessem, mas eles foram enfáticos ao dizerem que não queriam se tornar subordinados aos membros do “crime”, como eles chamam quem está envolvido diretamente com as facções. A mensagem veio pelo *facebook* e eles tiveram que abortar os bailes, a contragosto, com medo de sofrerem represálias violentas.

140 É uma gíria que significa que os membros da facção do crime iriam literalmente usar armas de fogo e atirar nas pessoas que estivessem na festa caso ela acontecesse novamente.

Diante desse quadro, não havia outra alternativa, senão a realização em outros espaços, e assim o fizeram, organizando o baile no polo de lazer da Barra do Ceará. O evento do qual participei transcorreu sem qualquer transtorno ou interrupção. Eles simplesmente se apropriaram de uma pequena parte da praça e realizaram o baile. Boa parte deles chegou a pé e outros vieram de bicicleta. A maioria deles eram moças jovens, mas, na verdade, depois de um tempo, não dava mais para distinguir o público que veio, especificamente, para o baile daqueles que simplesmente estavam a frequentar o espaço. Algumas dezenas de jovens fizeram pares e começaram a dançar, enquanto outros apenas curtiam a música ao sabor do vinho e de conversas.

Apesar desse clima de festa e tranquilidade e da beleza natural do espaço público sediado na Barra do Ceará, nem tudo estava tranquilo entre eles. Além da perseguição policial, havia a preocupação com a maneira como as facções do crime receberiam aquela festa, realizada em seu território. Já na praça do Beira-Rio, eles haviam recebido um veto das organizações criminosas e por isso estavam atentos.

Lá pelas dezenove horas, eu já ia me despedir deles para ir embora, quando um grupo de rapazes chegou ao evento e começou a interagir com os organizadores do baile. O b.boy Daniel A.D.I, que era um dos organizadores, olhou para mim com uma cara tensa e me falou: “cara, eu também vou sair fora, os caras do crime chegaram”. Eu me assustei com a maneira tensa como ele me falou, mas mantive a calma, pois não havia nada o que temer a princípio, já que alguns dos organizadores pareciam conhecer alguns daqueles “caras” que haviam chegado. Um dos rapazes, inclusive, veio até mim e começou a me fazer uma série de perguntas, puxar conversa. Respondi às perguntas, fui cordial, mas tinha a impressão de que estava passando por um inquérito para saber de onde eu era e por que estaria ali.



Figura 11 – Zona Marginal no Polo de lazer da Barra do Ceará. Fonte: Acervo Pessoal. Agosto de 2017.

Depois dessa, eu me apressei para sair do lugar, fui até o meu carro, que estava estacionado num local próximo e fui embora. Só depois é que eu fiquei sabendo que mais uma vez havia ocorrido “vetos” aos bailes organizados naquele local. Conforme me informaram os membros da Força Hip Hop, a situação ficou complicada, pois os membros do crime propuseram uma mudança de lugar para o evento, algo que foi entendido como uma forma de cooptação daquela manifestação cultural pelos grupos criminosos da área. Numa das conversas que tive com Cristiano, abordei a questão dos “vetos” das gangues e organizações criminosas sobre os eventos culturais organizados pelos coletivos artísticos de periferia.

Nesse momento nós estamos numa verdadeira crise existencial nossa, uma crise política, porque os eventos nas praças, os eventos como nós fizemos, principalmente no último ano praticamente chegaram ao fim, diante dessa minha experiência que eu tive no Rio de Janeiro, o que eu posso dizer é que esses eventos só vão continuar existindo associados ao tráfico de drogas, ou seja, vão fazendo apologia igual acontece no Rio de Janeiro, onde os rappers, os músicos, os funkeiros, as atividades artísticas acabam aderindo e começam a fazer os chamados proibidões lá no Rio de Janeiro. E hoje o que nós vemos é isso, uma pressão muito grande do tráfico, desses comandos para que essas forças que estão atuantes nas comunidades, esses coletivos, fechem ou baixem a cabeça e se submetam à sua lógica, como exemplo, o próprio evento do Beira Rio, que tava em plena guerra entre dois grupos dentro de uma mesma facção daquela área e nisso houveram algumas mortes, então foi orientado que o Beira Roots acabasse. Um evento que veio posteriormente, o Conexão cultural, esse evento também foi frustrado pelo mesmo problema do crime organizado

com ameaças e tudo mais, e os meninos tentam, ainda ontem eles pegaram uma caixa de som para voltar a fazer som lá, tão tentando retomar, mas acabaram de serem expulsos do evento que eles estavam fazendo na Barra do Ceará, eles estavam fazendo um evento na Barra do Ceará e os integrantes do tráfico, do crime organizado, entraram no facebook deles e disseram pra eles pararem de fazer o evento lá, porque se não eles iriam acabar com o evento a base de tiro, de bala. E eles estavam muito assustados, então essa é a realidade que nós temos, tem sido assustador pra nós porque isso está acontecendo numa velocidade absurda. Em outro evento que nós fazemos em outra comunidade por exemplo a gente já viu integrantes do crime organizado chegar e mandar acabar com a batalha de rap, por exemplo, porque eles queriam que o reggae tocasse, então uma imposição do crime organizado, chegar e dizer ó cara, acaba com isso aí e bota o reggae pra tocar. Então, como lidar com isso, você vai chamar o Estado pra nos proteger?¹⁴¹

Nessa entrevista, Cristiano me falou sobre a experiência que ele teve no Rio de Janeiro, há alguns atrás, na organização política e cultural comunitária. Ele chegou até a afirmar que o que estava acontecendo naquela cidade poderia se espalhar para outros lugares do Brasil, com as facções criminosas submetendo os coletivos culturais e exercendo um poder de comando sobre todo e qualquer evento ou espetáculo cultural, realizado em sua área de domínio.

Aqui em Fortaleza, como ficou claro na fala dos organizadores ligados à Força Hip Hop e seus coletivos culturais, a situação ainda é a de um “veto” violento aos eventos, caso seja do interesse dos poderes criminosos locais. No entanto, essa situação perigosa, para os ativistas culturais e políticos, pode e, caso não seja feito nada pelo poder público, deverá evoluir para uma situação de submissão ou extermínio total dos coletivos de arte/cultura por causa dos comandos criminosos. Cristiano parece constatar isso com tristeza e ainda questiona sobre a quem eles deverão recorrer, já que o próprio Estado também reprime violentamente os movimentos culturais de periferia.

Esses eventos parecem demonstrar a gravidade de tais situações pelas quais passam esses grupos culturais nos bairros da periferia de Fortaleza. Seja a perseguição policial, ou veto de grupos criminosos, isso pode revelar a intensidade do processo de silenciamento urbano desses coletivos.

Durante todo o ano de 2017, foram realizados diversos eventos em praças e ruas das periferias urbanas, e sempre a sombra da repressão paira sobre as cabeças das pessoas que os organizam, conforme muitos deles me apontaram, notadamente o Daniel ADI, o Moesio e o Cristiano. Seja na praça do Beira Rio, na

141 Cristiano. Entrevista realizada em 18 de outubro de 2010.

sede da Força Hip Hop, ou na pista de skate do polo de lazer do Conjunto Ceará, a possibilidade de repressão, veto ou perseguição são sempre possíveis.

6.3 Subversão feminina: a reunião entre o político e o cultural

O Festival Subversão Feminina foi um evento organizado pelas ativistas da *La Femme* e do grupo de *rap* feminino, *Cumades do Rap*, composto pelas *rappers* e ativistas Nega Ana, Késsia e Jéssica, mas também com o apoio da Força Hip Hop e de outros coletivos. O evento aconteceu na pista de skate do polo de lazer do Conjunto Ceará, na noite de 8 de outubro de 2017.

O trabalho da “LaFEME” começa com Nega Ana em 2005, ainda no interior do “Movimento Hip Hop Organizado do Ceará” (MH2O do Ceará) quando foi criada a entidade que trabalha mulher, gênero e periferia. É um trabalho, longo árduo e pouco reconhecido, de desconstrução do machismo, do papel da mulher no interior do hip hop, dos papéis de gênero e dos preconceitos em geral que é claro não desapareceram. Mas o resultado desse trabalho é um hip hop completamente diferente daquele de 2005. Hoje temos dois eventos de hip hop feminino, dois grupos de dança feminino, DJ’s, Grafiteiras e diversas *rappers* femininas e até rapper trans. Em 2010, fizemos o primeiro evento inteiramente feminino, o “Batalha 8 de Março”, no contexto do mês da mulher, evento anual que realizamos até hoje e, em 2016, passamos a realizar o “Subversão Feminina” também anual e também realizado pela LaFEME, sendo que esse foi idealizado no interior da “FAC”. Temos também uma intensa influência no “Zona Marginal”, que é um evento semanal da “FAC” (acontece toda quinta feira no polo de lazer do Conjunto Ceará) dando uma assessoria sobre mulher e gênero e orientando o evento para contemplar as demandas do nosso público, trazendo atrações artísticas que abordem e contemplem essas questões, já que a “Lafeme” também integra essa frente. O “Subversão” foi inicialmente pensado como um evento de Rock/Underground feminino e acabou expandindo e sua primeira edição trazendo o reggae de “Raquel Camelo” e o RAP d’ “As Cumades do RAP”, além de DJs, oficinas, etc. Mas tanto “Subversão” quanto o “B8M” são o resultado do trabalho que a periferia desenvolve, durante todo o ano, com formação política, oficinas, mobilizações comunitária que é o trabalho de base que realizamos e que está em nosso DNA. Os eventos são apenas o resultado desse processo!¹⁴²

Conforme uma das organizadoras do evento, o que possibilitou a realização desta ocupação no espaço público foram os anos de engajamento e atividades políticas efetuadas por elas, cotidianamente, no seio da *La Femme*. Essa é uma organização político-cultural, criada ainda quando os membros da Força Hip Hop estavam vinculados ao MH2O. Depois da cisão desses dois grupos, a *La Femme* passa a ser aliada à Força Hip Hop e continua a empreender a sua luta contra a

142 Jéssica. Entrevista realizada por intermédio da rede social *facebook* em 11 de abril de 2018.

discriminação das mulheres dentro do movimento hip hop e também pela maior participação política feminina, tanto no movimento cultural, como também na sociedade em geral.

Ela cita os princípios norteadores da organização, que são os direitos da mulher, a questão de gênero e a inserção social e cultural dos moradores das periferias urbanas de Fortaleza. Desse trabalho vieram a Batalha 8 de Março e o Subversão Feminina, dois produtos culturais pensados para serem a porta de entrada para outras jovens mulheres e homens se integrarem à luta política.¹⁴³

Da mesma forma que o Festival Cearense de Hip Hop no Dragão do Mar, houve a preocupação dos organizadores em trazer pessoas de outros Estados ligados ao hip hop, mas não somente a esse estilo. A realização do evento contou com a presença de uma *rapper* de São Paulo, de uma *crew* feminina de break de Recife, além disso, houve a participação de uma poetisa e cordelista cearense, a participação de uma cantora de MPB local e a participação de uma fotógrafa.

Foram distribuídas cartilhas sobre a questão do aborto, realizada uma exposição de fotografias urbanas e montados painéis e cartazes temáticos sobre problemáticas relacionadas à luta feminina, tais como violência doméstica, discriminação, criminalização da interrupção da gravidez etc. O Subversão Feminina foi um evento de mulheres do hip hop, com temáticas políticas caras à luta pela emancipação feminina, negra e periférica.

Eu havia combinado, antecipadamente, com o Moesio, a Jéssica e a Ana que me disponibilizaria para ir buscar, de carro, na rodoviária de Fortaleza, algumas *b.girls* que participariam da batalha 8 de Março¹⁴⁴, como uma das atrações do II Subversão Feminina¹⁴⁵, realizado na quadra de skate do polo de lazer do Conjunto Ceará.

Dias antes, comuniquei-me pelo *facebook* com a *rapper* Nega Ana, uma das organizadoras, para saber em qual horário deveria ir até a rodoviária para buscar e

143 A Batalha 8 de março, realizada em sua primeira edição no mês de março de 2010, foi descrita por mim em meu trabalho de mestrado e se constitui num importante momento de estabelecimento de uma sociabilidade comunitária e política para os membros da Força Hip hop e da La Femme. Ver Frago (2011).

144 Interessante notar aqui que a necessidade de juntar recursos leva-os a misturarem eventos para que possam utilizar melhor os recursos. A Batalha 8 de março geralmente ocorre no referido mês e teve sua primeira realização na sede da Força Hip Hop no ano de 2010. No entanto, eles já promoveram esse espetáculo até no Dragão do Mar, no começo do ano de 2014.

145 O evento, de fato, já se encontra em sua segunda edição, realizada também no polo de lazer do Conjunto Ceará em Fortaleza.

levar as participantes do evento até o Conjunto São Francisco. A Ana, no entanto, falou-me que já não iria mais precisar, porque as jovens já haviam chegado e se estabelecido na cidade.

Na hora, não desconfiei de nada, mas, no dia do evento, quando cheguei ao Conjunto São Francisco, fui informado pelo Moesio que havia tido algumas desistências e que a programação ficaria um pouco prejudicada. Além de motivos pessoais, algumas atrações acordadas desistiram de participar, em virtude da ocorrência de um Sarau na região do Benfica, algo que o Cristiano, tempos depois me falou, quando já estávamos na quadra de skate do Conjunto Ceará.

Segundo me disseram, esse tinha sido o evento que eles melhor organizaram dentre todos os últimos que fizeram. Montaram programação, fizeram contatos, combinaram o empréstimo de materiais com alguns outros produtores culturais com antecedência; mas, mesmo assim, ainda tiveram uma série de contratempos. Algumas atrações faltaram, materiais prometidos não foram entregues (caixas de som) e, desse modo, tiveram que se adaptar para realizar as atividades.

Quando cheguei ao Conjunto São Francisco, encontrei o Moesio e duas jovens, uma dançarina, *b.girl* que iria se apresentar, e a outra seria a esposa de um dos organizadores, o b.boy Daniel, membro da A.D.I Crew. O Moesio perguntou se eu não poderia levá-las até ao Conjunto Ceará, junto com vários equipamentos que ainda estariam em falta no local, como microfones, cabos, duas luminárias, além de diversos panfletos sobre a problemática do aborto.

Nesse sentido, é preciso dizer, o evento em si não era apenas uma apresentação cultural, mas um momento de luta política. Em geral, todos os eventos da Força Hip Hop e da *La Femme* têm esse duplo aspecto, tanto político como cultural. O panfleto era um informativo sobre os problemas ocasionados pelo aborto clandestino e como a proibição legal afetava de maneira muito mais grave as mulheres da periferia. O panfleto não foi produzido pela LA FEMME, mas por uma organização não governamental com a qual eles têm contato.

Chego ao Conjunto Ceará, na pista de skate do polo de lazer, o som já estava montado e tocando desde, pelo menos, às quinze da tarde; mas, no local, estavam apenas algumas pessoas e skatistas. Quem me recebeu foi o próprio Daniel A.D.I, que era justamente quem estava procedendo à montagem de toda a estrutura de som para o evento.

Na realidade, não havia muitos equipamentos, apenas três caixas de som, (duas delas emprestada de uma das atrações), microfones, duas luminárias e um tapete no chão, colado com fita, para as apresentações de *break*. As mulheres também espalharam, pelo chão da quadra, cartazes e montagens de texto com diversos relatos sobre feminicídio e sobre o direito da mulher em relação ao seu corpo. Ao chegar, fui informado de que não haveria propriamente uma batalha de *break* feminino, pois algumas participantes haviam desistido e, dessa forma, acabaram por inviabilizar a realização de um pequeno torneio, como estava programado.

O *b.boy* Daniel A.D.I recebe então um telefonema do Cristiano, perguntando se eu havia chegado de carro. Na realidade, ele queria que eu fosse até sua casa, algumas quadras do local. Sem pensar muito, prontifiquei-me, pois eu já havia percebido que a minha principal contribuição operacional, nesse dia, seria logística e transporte. É uma casa bem simples, um conjugado de quarto e sala, que parece ainda estar em reforma. Na casa, estavam ele, sua esposa Jéssica (uma das organizadoras e líder da *La Femme*) e a *rapper* Nega Ana. Tomamos um café enquanto conversávamos e já fomos direto para o carro, de volta ao lugar da realização do evento. Eles todos estavam tranquilos e animados apesar da série de contratemplos de última hora, que interferiram na realização de um evento de tamanha importância simbólica e política para a Força *Hip Hop/La Femme*, pois o Subversão Feminina, em sua segunda edição, já é um dos produtos culturais da *La Femme*, ao lado da Batalha 8 de Março.

Ao retornar à pista de skate, o grupo se deparou com um problema técnico, relacionado aos cabos e conexões, incompatíveis com o violão de uma das cantoras que iria se apresentar. Problema que Daniel A.D.I. procurou solucionar por meio do reparo e adaptação dos cabos. O *b.boy* e grafiteiro trabalha justamente em uma fábrica, realizando reparo e manutenção de equipamentos mecânicos e elétricos. Aliás, não só nesse evento, mas em outros que eu presenciei, sempre é o Daniel quem faz os devidos ajustes técnicos quando é necessário.

Nesse sentido, é preciso pontuar que eles acreditam que não há outra alternativa, haja vista a crônica falta de recursos financeiros. Para o grupo, é quase sempre a pequena caixa de ferramentas do *b.boy*, com uma solda e alguns fios, que acaba por salvar o evento. Ficamos todos nesse impasse por uns quarenta minutos,

já bem além do tempo estimado para o início das apresentações, às cinco horas da tarde.

O evento que estava marcado para as dezessete horas somente começa por volta das dezenove. Daí então começam as apresentações do Subversão Feminina a favor da legalização e descriminalização do aborto e da luta feminina contra a violência doméstica e discriminação contra a mulher. O público, nesse dia, estava bem escasso, aproximadamente, entre cinquenta e cem pessoas, todas sentadas nos batentes das arquibancadas que circundam a praça de skate. Eu até já havia perguntado a eles se tinham medo de não aparecer muita gente para presenciar o evento. Eles disseram que não, que naquele lugar sempre há pessoas. Nesse dia, entretanto, o público demorou a chegar, somente depois de iniciadas as apresentações é que começaram a chegar mais pessoas.

A bem da verdade, eu não acredito que todas as pessoas estivessem lá para realmente prestigiar o evento. Havia sim uma parte menor do público que estava ciente do espetáculo, como pude verificar, escutando e conversando com algumas pessoas no local. Todavia, a grande maioria das pessoas estava lá por outros motivos, pois aquele espaço já é, em certa medida, um lugar de encontro de muitos grupos de jovens. Além disso, como me informaram, a quadra de skate do Conjunto Ceará é um lugar rotineiramente ocupado por diversos coletivos culturais. Só da Força Hip Hop/LAFEME/FAC eu participei de dois, desse Subversão Feminina e do Zona Marginal.

Um dado interessante a observar é que aquele espaço, no Conjunto Ceará, está relativamente abandonado pelo poder público. A pista de Skate é tomada por rachaduras e os anteparos e obstáculos estão todos enferrujados. O lugar é bem iluminado, mas é, de certa maneira, escondido do restante do polo de lazer, que, por sinal, também não se encontra em melhor estado de conservação. De outra feita, inclusive, fui informado sobre tentativas de atores políticos locais de transformarem o lugar em um estacionamento para carros. Retirar pessoas e colocar máquinas no lugar, uma “boa maneira” de tornar o espaço público um lugar mais vivo.

A *rapper* Nega Ana começa os trabalhos, apresentando o evento, as organizações e coletivos que o realizaram, as temáticas políticas envolvidas e as apresentações. Ela fala da diversidade presente, hip hop, poesia popular, música popular e fotografia. Conforme ela mesma pontuou, a diversidade é uma arma de

luta cultural contra a mercadorização da cultura. De fato, como pude observar, várias vezes, seja no Conexão Cultural, ou nesse evento em questão, sempre há uma diversidade de manifestações e estilos culturais juvenis, *rock, reggae, rap, break*, alguns com uma clara tendência de enfatizar um só estilo; outros, entretanto, sendo esse aqui um exemplo bem notório, com uma pluralidade mais simétrica, sem um estilo específico a determinar mais predominantemente a natureza do espetáculo.

Para a rapper Nega Ana, essa diversidade seria uma característica distintiva de um evento cultural e ao mesmo tempo político, pois o claro objetivo seria o de unir a juventude da periferia em torno de pautas políticas comuns e também de se contrapor às formas mercantis de apropriação cultural dos espaços da cidade. Nesse sentido, a diversidade seria sinônimo de resistência.

Depois desta primeira fala, a primeira atração foi uma poeta e cordelista. A declamação da poesia foi, de certa maneira, prejudicada por problemas técnicos de som, os quais o Daniel A.D.I., rapidamente, tentou solucionar. Apesar de todos os problemas, a cordelista conseguiu passar sua mensagem, cuja tônica era a mesma de todo o evento, os direitos das mulheres e a questão da violência e do feminicídio.

A apresentação seguinte foi de uma cantora em voz e violão. Nesse momento, percebi um maior envolvimento e aceitação do público, pois ela foi bastante aplaudida. A jovem cantou três músicas, todas de sua autoria. Depois disso, passou-se a uma apresentação de *rap* feminino, na realidade, foi feita uma dublagem, pois o evento não contava com uma pick-up para que fosse sintetizado a base sonora do *rap*. A *rapper* dublou duas músicas. A seguir foi a apresentação da rapper Kessia, também dublando um rap das Cumades do *rap*.

Entre as apresentações, as rappers, Nega Ana, Késsia e Jéssica pegavam o microfone para animar o público e também para falarem das temáticas políticas do evento. Ao final, houve uma batalha de *b.girls*. Depois de três turnos de dança, os jurados resolveram dar por empate a batalha para representar, simbolicamente, o aspecto festivo e político da festa, não simplesmente o competitivo.

Depois da batalha, alguns dançarinos de break se revezavam em cima do carpete, improvisado no chão da quadra, para que fosse executada a dança. Em pouco tempo, algumas pessoas pediram que fossem tocadas músicas reggae e assim terminou o evento. Tudo muito simples, improvisado e realizado quase de maneira não “oficial” na praça de skate do Conjunto Ceará.

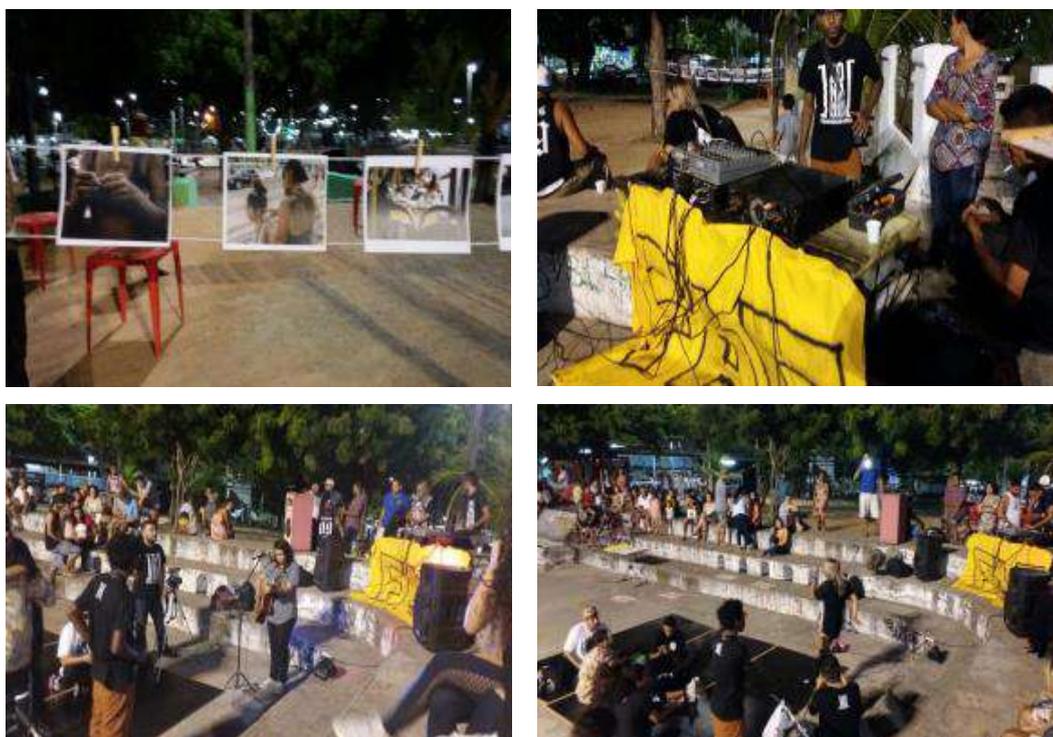


Figura 12 - Cenas do Festival Subversão Feminina, realizado na praça de skate do polo de lazer do conjunto Ceará. Fonte: Acervo Pessoal e Zona Imaginária. Outubro de 2017.

O Subversão Feminina, além de ser estético, é também ético-político. A cultura é encarada também como uma “resposta expressiva” de sujeitos diante de sua condição social, no caso, a condição da mulher, negra e moradora da periferia.

Se, de um lado, o Festival Cearense de *hip hop* parece evocar uma experiência comunitária fundamentalmente estético-consumista; de outro, o Festival Subversão Feminina procura, sobretudo, trazer à tona uma outra experiência de comunidade, a saber, a comunidade de luta das mulheres.

O trabalho que fazemos na “LaFEME” é, primeiramente, um trabalho de educação política da favela para a favela. Então, nada mais justo que trabalhemos os estilos culturais que têm origem na periferia como o hip hop, que é a verdadeira poesia marginal, mas não só, o Funk, o reggae, o forró, o maracatu e demais estilos são desenvolvidos. Quando vamos fazer uma oficina em uma escola ou em um centro comunitário, primeiro fazemos uma apresentação para que todos vejam e possam se encantar com a performance artística, depois abrimos inscrições para a oficina. Assim é com os eventos... eles são um chamariz, uma ferramenta de agitação e propaganda. Eles chegam primeiro e vão mais longe mas, por trás deles, tem um contínuo trabalho de base que acontece lá dentro das comunidades de periferia.¹⁴⁶

146 Jéssica. Entrevista realizada por intermédio da rede social *facebook* em 11 de abril de 2018.

A *rapper*, ativista e fotógrafa, Jéssica sintetiza bem a estratégia desses coletivos de periferia e da *La Femme*, em particular. Agregar, juntar todos os praticantes de estilos culturais, cuja linguagem artística tenha um caráter crítico, de protesto e que estejam alinhados com a “periferia”. Na verdade, ela fala em “origem”, isto é, originados na “periferia”, mas, obviamente, os estilos que ela citou têm origens distintas em diversos lugares do mundo. É que a palavra “periferia” assume aqui um significado muito mais amplo. Não é mais tão somente uma parte da cidade, mas uma comunidade de pessoas que, de uma forma ou de outra, partilham uma condição social comum, de explorados, seja pelo sistema capitalista de mercado, seja por causa da discriminação e do preconceito, ou pela segregação espacial e social urbana.

Essa forma de agir parece servir, então, para eles, como uma estratégia de fortalecimento comunitário. A lógica do compartilhamento é central, pois não são apenas recursos materiais que são partilhados, mas o próprio espaço público, inclusive, o próprio público é partilhado. Para sobreviverem, no espaço público de Fortaleza, essas comunidades artísticas devem estabelecer laços fundados em partilhas, e são essas partilhas que permitem a esses grupos criar uma consciência, um sentimento, uma visão de todo. Isto porque, para eles, não interessa bem o estilo, importa, sim, que haja uma vinculação com sujeitos em uma condição social específica.

Os eventos são uma tática de propaganda, quer dizer, de visibilização. Esses coletivos almejam tornarem-se visíveis, mas não no sentido mercadológico do termo, isto é, como vitrines de consumo. O que esses coletivos culturais desejam é engajar o seu público na mesma luta que eles cotidianamente empreendem. Ao contrário dos eventos de *hip hop* no Dragão do Mar que, na maior parte das vezes, percebe o público como um mero consumidor de uma festa, as atividades artísticas e culturais da *La Femme* têm como maior objetivo criar uma oportunidade de convencimento do seu público, para criar um compromisso político e se engajar numa luta coletiva.

Contudo, os eventos não são toda a história. Eles emergem como sendo o ponto culminante das preparações realizadas em outros momentos, como as reuniões, oficinas, seminários, debates e encontros, realizados cotidianamente em diversos lugares, sendo a sede da Força Hip Hop, no Conjunto São Francisco, e a própria praça de skate do Conjunto Ceará aqueles que, com que maior frequência,

presenciei; mas também eram realizados em outros lugares, como a praça do Conjunto Beira Rio, onde eram realizados os eventos Beira *Roots* e Conexão Cultural.

A vivência da LAFEME e de outros coletivos artísticos e culturais a ela associados parece ensejar uma forma de experiência comunitária, marcada profundamente pela luta incessante de continuar a existir no espaço da cidade, a saber, uma “comunidade ética”¹⁴⁷. Essas formas de vivência comunitária são marcadas, sobretudo, pelos laços sociais de reciprocidade criados e pela obrigação fraternal de compartilhar recursos.

Para Bauman (2003), essas comunidades “trincheiras” são uma forma dos mais “fracos” resistirem ao processo de liquefação e radical desenraizamento das referências simbólicas, sociais e culturais, características da modernidade líquida e do avanço da mercadorização e individualização da vida social. De fato, o autor vê, com desalento, essa forma comunitária, porque a entende como uma forma dissolvente, isto é, que sucumbirá mais cedo ou mais tarde.

Com o já foi visto em outros momentos nesse trabalho, “certeza”, “segurança” e “proteção” é tudo que esses coletivos de periferia, lumpen, não possuem. Na realidade, nem acho que seja isso que os indivíduos que fazem parte desses grupos buscam. O que parece que eles querem é **existir**, em sentido pleno, no espaço público. De fato, eles estão entrincheirados para a luta artística e cultural cotidiana, mas não parecem se ressentir dessa condição. Como a ativista cultural Jéssica pontua, o que eles fazem é “educação política da favela feita pela favela”, quer dizer, não é bem a insegurança que os motiva, apesar de esta ser um elemento da sua condição. O que parece motivá-los é a necessidade fundante de se constituir como um sujeito, político, ético e artístico no mundo público.

Nesse sentido, pode-se pensar com Bauman (2003), mesmo que, de um modo ou de outro, não se possa assumir o seu desânimo ao pensar essas

147 De acordo com Bauman (2003, p.68), “a comunidade que procuram seria uma comunidade ética, em quase todo o oposto do tipo estético. Teria que ser tecida de compromisso de longo prazo, de direitos inalienáveis e obrigações inabaláveis que, graças à sua durabilidade prevista (melhor ainda, institucionalmente garantida), pudesse ser tratada como variável dada no planejamento e nos projetos de futuro. E os compromissos que tornariam ética a comunidade seriam do tipo do ‘compartilhamento fraterno’, reafirmando o direito de todos a um seguro comunitário contra os erros e desventuras que são os riscos inseparáveis da vida individual. Em suma, o que os indivíduos de jure, mas decididamente não de fato, provavelmente veem na comunidade é uma garantia de certeza, segurança e proteção – as três qualidades que mais lhe fazem falta nos afazeres da vida e que não podem obter quando isolados e dependendo dos recursos escassos que dispõem em privado.”

comunidades “éticas”, uma vez que, se solidamente tecidas, isto pode possibilitar o erguimento de um “poder dos fracos”, necessário para questionarem o lugar subalterno em que se situam e alavancarem o seu próprio processo de autoconstrução individual.

Mas é importante enfatizar dois aspectos. O erguimento dessa comunidade “ética” não parece significar um simples processo de resistência aos movimentos da era líquido-moderna e da privatização/mercadorização da existência. Na realidade, parece que esse processo deva ser mais bem compreendido como uma estratégia destes indivíduos de, através da ação criativa e coletiva, fazerem um questionamento de sua posição na sociedade e realizarem, justamente, a sua autoconstrução individual de uma vida reconhecida e visível.

Bauman (2003) vê, com desalento, a existência dessas comunidades “trincheira”, sem dúvida, no entanto, o que observei é que muitos desses rapazes e moças, alguns jovens e outros já com responsabilidades de vida que entendemos como adultas, não pensam propriamente no infortúnio de um dia tudo acabar, dissolver e desagregar. Eles pensam no aqui e no agora, eles fazem a luta, mas também imaginam o próximo passo, o que é necessário fazer para que a coisa prossiga, para que eles, de fato, possam sobreviver como atores públicos.

O pessimismo profundamente sagaz e crítico de Bauman (2003), ao encarar a comunidade dos “fracos”, também possibilita entrever um outro lado, entretanto. A potencial dissolvência desta comunidade acossada não é, contudo, motivo para consternação deles, mas para que seja reforjada a luta, para que sejam elaboradas novas táticas de ocupação urbana, para que sejam criadas novas estratégias de sobrevivência política e cultural, para que também sejam remodelados ou buscados novos arcos de aliança e compartilhamento, para que a rede seja novamente tecida.

O próprio Cristiano me confessou, logo depois do evento, que eles iriam ter que dar uma parada e avaliar a situação. Os recursos estavam no fim, os equipamentos estavam “morrendo”,¹⁴⁸ e o trabalho de produção cultural era pesado.

148 Ele falava, principalmente, das câmeras de fotografia que já estavam ficando gastas demais. Para ele, isso era importante porque era, por meio dessas câmeras, que os eventos organizados por eles e também por outros coletivos ecoavam na internet e nas redes sociais. Sem esse recurso, o trabalho se tornava muito mais difícil, pois a visibilidade que já era pouca, poderia ser inexistente. Desse modo, para ele, era necessário avaliar bem a situação, pois a Zona Imaginária, a comunidade virtual que visibilizava todo o trabalho de produção cultural, precisava continuar, nem que, por enquanto, sua existência fosse apenas nas redes virtuais.

Contudo, parar não significava acabar, tinha mais o sentido de buscar outros recursos e estabelecer novos laços para que tudo pudesse continuar.

Eu mesmo, incontáveis vezes, ao longo desses anos, presenciei a ADI *crew* morrer e renascer das cinzas. No final do ano passado, perguntei ao Daniel ADI, em uma das reuniões de planejamento das atividades da Força Hip Hop, como estava o *break* na sede, pois fazia tempo que eu não via *b.boys* treinando. Ele me respondeu que tinha “morrido”. Entretanto, já voltaram a treinar de novo e a planejar a participação em eventos e campeonatos. Morre e renasce das cinzas como o pássaro de fogo do mito. Assim é a comunidade realmente existente dos “fracos”. Podem até não ter muitos recursos, mas essa “fraqueza” sempre acaba por ser, entre eles, a sua maior força e o combustível para a criação artística, cultural e também para a atuação política.

6.4 A Zona Imaginária: agência de notícias da periferia.

A zona imaginária é um coletivo de mídia cultural, vinculado à Força Hip Hop e liderado pelo documentarista e fotógrafo Cristiano Magalhães. Os membros que fazem parte da equipe são o estudante de Artes Visuais e fotógrafo Daniel Jonathan, a *rapper* e fotógrafa Bruna Késsia, a fotógrafa e ativista ambiental Laura Montenegro, o produtor cultural e fotógrafo Silva Talison e o dançarino de break e fotógrafo Roger Ribeiro. A página da Zona imaginária no *facebook* tem 2.597 seguidores e, semanalmente, compartilha fotos de eventos culturais de periferia de diversos grupos da cidade de Fortaleza. Dentre os eventos que já foram cobertos pela Zona Imaginária, destacam-se o Zona Marginal, a Ocupação Gregório Bezerra, o Encontro LGBT Bloco da pistoleira, Rap da pista velha, Fábrika de Musikaos, a Marcha da Maconha, dentre vários outros.

Como se pode notar, a Zona Imaginária faz a cobertura jornalística de uma diversidade enorme de eventos nas periferias de Fortaleza e traz visibilidade para uma infinidade de atividades realizadas por diferentes coletivos culturais e políticos na cidade. Ela não apenas cobre atividades culturais, mas também promove a cobertura de passeatas e ocupações, encontros políticos e comunitários.

Conforme me disseram seus membros, a Zona Imaginária foi criada no Rio de Janeiro pelo fotógrafo Maurício Hora e trazida para Fortaleza pelo próprio Cristiano.

O objetivo, desde a época em que foi criada, em 2015, é estabelecer “uma rede de narrativas marginais que une sujeitos socioculturais diversos, dispostos a registrar atividades que estejam à margem do sistema”¹⁴⁹.

O coletivo virtual de mídia cultural e política Zona Imaginária possui duas versões principais. Uma nacional, liderada por Mauricio Hora, e a outra, no Ceará, liderada por Cristiano Magalhães. A versão cearense do coletivo, porém, parece ter mais visibilidade e inserção que a versão mais antiga, sediada no Rio de Janeiro, pois tem, pelo menos, quatro vezes mais seguidores e uma maior frequência de postagens na rede.

Conforme me foi apontado pelo Cristiano, o objetivo do coletivo é tornar-se uma “agência de notícias” da periferia, cobrindo desde eventos culturais até encontros e atividades políticas e também comunitárias.

A zona imaginária surge, em 2013, com a ideia inicial do fotógrafo Maurício Hora no Rio de Janeiro, que me chama para ajudá-lo numa ideia de montar uma cooperativa de fotógrafos. Depois essa cooperativa evolui para uma cooperativa de artes visuais e se torna a Zona Imaginária, em 2013, na região zona portuária lá do Rio de Janeiro. Quando eu volto para o Ceará, no final de 2015, eu falo com ele e digo eu vou voltar um núcleo da Zona Imaginária aqui e, no começo de 2016, mais ou menos março, abril por ali, a gente começa a trabalhar a Zona Imaginária. No início, com três fotógrafos e começa a fazer cobertura colaborativa de atividades na periferia e começa a desenvolver esse trabalho e começar a ter somados vários fotógrafos e meio que segue essa linha inicialmente com a fotografia, mas a ideia geral é de ser realmente um boletim de comunicação, uma agência de comunicação desses excluídos, explorados, do lumpesinato, ou seja, ser o complexo de comunicação do lumpesinato.¹⁵⁰

Conforme aponta o Cristiano, a Zona Imaginária evoluiu de uma cooperativa de fotógrafos e artes visuais para uma agência de comunicação do “lumpesinato”, isto é, dos “explorados”. No final de 2015, Cristiano voltou do Rio de Janeiro e recomeçou seu trabalho como ativista da Força Hip Hop, e o seu interesse, nessa época, estava voltado à construção de uma rede de comunicação.

Eu o conheço, pelo menos, desde de 2010 e, já naquela época, ele realizava trabalhos com audiovisual, fotografia e vídeos. No entanto, naquele momento, ainda não havia se colocado para os membros da Força Hip Hop a necessidade de uma presença realmente intensiva nas redes online. Nessa época, havia uma rede social

149 Retirado da página do facebook da Zona Imaginária.
https://www.facebook.com/pg/zonaimaginariace/about/?ref=page_internal
150 Cristiano. Entrevista realizada em 18 de outubro de 2017.

chamada Orkut, e a Força Hip Hop possuía uma página e uma comunidade aberta nessa rede. Entretanto, não havia uma utilização realmente massiva desses instrumentos, talvez devido ao fato de que a internet começava, naquele momento, a se espalhar realmente pelo país.

O momento atual é diferente, a internet e as redes sociais constituem-se numa ferramenta imprescindível para esses minoritários coletivos culturais, pois sem isso a sua visibilidade acaba por ser praticamente inexistente. E não é que essa necessidade de ser visível fosse menor nos anos de 2010, ela sempre esteve presente, só que não havia meios materiais para que esses coletivos pudessem sair do anonimato público.

Não é sem razão que Cardoso e Lamy (2011) apontam que um dos motivos pelos quais a internet vem minando o poder midiático da televisão diz respeito ao seu papel como vetor de comunicação e mudança social. A transformação da internet em Web 2.0 possibilitou que as redes virtuais pudessem ser cada vez mais utilizadas como um espaço de comunicação, além de apenas um lugar para obter informação. Essa transformação possibilitou que os meios virtuais fossem utilizados como ferramentas de mudança social, revoltas, revoluções, derrubadas de governo, etc.

Castells (2009) pontua que houve uma convergência entre os diferentes meios de comunicação de massa (impressa, rádio e televisão) à mídia digital. Essa convergência rompeu o liame, antes existente, entre os suportes físicos e o tipo de mídia comunicacional. A televisão, o rádio, a imprensa e outros agora convergem às mídias virtuais, mesmo que mantenham ainda seu status de meios de comunicação de massa. Entretanto, a digitalização e a massificação da tecnologia da informação e dos computadores possibilitaram aos próprios usuários das redes digitais também se tornarem meios de comunicação. A esse processo Castells (2009) nomeia de autocomunicação de massas¹⁵¹.

151 “Eu chamo essa nova forma histórica de comunicação de autocomunicação em massa. É comunicação em massa, porque pode atingir potencialmente um público global, como quando um vídeo é postado no YouTube, um blog com links RSS para uma série de sites ou uma mensagem para uma lista enorme de endereços de e-mail. Ao mesmo tempo, é autocomunicação porque gera a própria mensagem, define os possíveis destinatários e seleciona as mensagens específicas ou o conteúdo da web e as redes de comunicação eletrônica que deseja recuperar. As três formas de comunicação (interpessoal, comunicação de massa e autocomunicação em massa) coexistem, interagem e, em vez de substituir, complementam-se. O que é historicamente nova e tem enormes consequências para a organização social e mudança cultural é a articulação de todas as formas de comunicação em um complexo de hipertexto digital interativo e integrando, misturando e

Agora, por meio da internet, um indivíduo da massa é capaz de produzir conteúdo, em suma, comunicar-se com milhões de outros indivíduos que, por sua vez, são também capazes de fazer a mesma coisa, compartilhando, reverberando nos espaços virtuais a informação produzida, rompendo, assim, com a unidirecionalidade dos meios de comunicação de massa, que antes eram monopolizados por grandes grupos econômicos, produtores de conteúdo a ser consumido por uma massa de consumidores, em sua maior parte, passivos.

A Zona Imaginária, então, aparece e emerge nesse contexto de abertura e possibilidade de autocomunicação. É um coletivo periférico de mídia jornalística, cujas atividades são feitas quase a custo zero. Literalmente, um caderno de cultura da periferia que comunica os eventos culturais, realizados nos bairros e comunidades de Fortaleza por coletivos culturais também periféricos. Essa mídia insurgente e emergente amplifica a voz daqueles que são, continuamente, silenciados no espaço público urbano. Ao compartilhar as fotos e vídeos dos eventos nas redes, cria um espaço em que os próprios produtores culturais possam visibilizar e reverberar suas atividades, ampliando sua presença no cotidiano da cidade.

A Zona imaginária começou a fazer esse trabalho muito fortemente com a fotografia, tendo como plataforma uma rede social chamada facebook. Então a gente vai até os eventos, atividades que o lumpen tá fazendo na periferia, registra através da fotografia, muitas vezes com alguns pequenos textos, para explicar o que aconteceu, e coloca nesse rede social, no facebook, e disponibiliza para que as pessoas que fizeram tenham acesso e, com isso, você cria uma comunicação, você comunica as ações desses sujeitos marginais, desses coletivos marginais que atuam na periferia e começa a forçar, começa a criar uma nova perspectiva sobre isso. Hoje, por exemplo, em pouco mais de um ano do trabalho da Zona Imaginária em Fortaleza tem uma explosão de uma discussão sobre fotografia marginal, sobre o sujeito marginal, o que não havia há um ano atrás essa discussão em Fortaleza com a força que tem hoje e, de repente, nós temos toda essa discussão, um pipocado de coletivos marginais de fotografia, seminários sobre a fotografia marginal, então a Zona Imaginária fez coisa, por exemplo, como hoje os eventos de reggae, das casas de reggae de Fortaleza já colocarem no cartaz não anunciando simplesmente os DJs que vão tocar, ou seja, as atrações, mas os fotógrafos também, que tem lá dois fotógrafos à disposição, ou seja, que se criou uma certa cultura da fotografia no reggae, nos eventos a ponto das grandes casas colocar no cartaz que vão ter dois fotógrafos disponíveis fotografando o evento para a galera se ver retratada, então essa coisa da periferia, dos marginais se verem retratados, a Zona imaginária traz e começa a mostrar e isso é muito

recombinando na sua diversidade a vasta gama de expressões culturais produzido pela interação humana. De fato, a dimensão mais importante da convergência da comunicação, como observado por Enkins, 'ocorre dentro do cérebro dos consumidores individuais e através de sua interação social com os outros.' (CASTELLS, 2009, p.88).

fruto desse trabalho que nós vimos desenvolvendo em pouco mais de um ano com a Zona Imaginária.¹⁵²

Para Cristiano, fotógrafo e cinegrafista, líder da Zona Imaginária, a cobertura jornalística, realizada pelo coletivo, possibilita a criação de um espaço de comunicação entre os sujeitos “lumpen”, algo que não teriam se apenas dependessem dos meios de comunicação de massas tradicionais, como o rádio ou a televisão.

Os coletivos culturais e artísticos “lumpen” acabam por se beneficiar dessa cobertura midiática através das redes sociais, uma vez que a reverberação virtual tem impacto nas atividades reais, pois cria pressão para que atores culturais institucionalizados, como donos de clubes de música, por exemplo, se disponham a colocar, nos cartazes de anúncio de eventos de suas casas de show, a existência de fotógrafos profissionais que fariam a cobertura do acontecimento e sua posterior reverberação na internet.

Além disso, ele fala também do ganho político, ocasionado pela visibilidade dos coletivos de mídia, forçando as instituições do poder público a pautarem, em suas reuniões, seminários e ações, questões relacionadas à cultura “marginal” nas comunidades de periferia de Fortaleza. Algo, aliás, já apontado por Castells (1999, p.91) ao afirmar que “ao mesmo tempo, porém, atores sociais e cidadãos de todo o mundo estão utilizando essa nova capacidade de redes de comunicação para avançar seus projetos, defender seus interesses e reafirmar seus valores”.

152 Cristiano. Entrevista realizada em 18 de outubro de 2017.

7 A NOÇÃO DE ARTE E CULTURA LUMPEN

Geertz (2007) pontuava que um dos sérios problemas que assolavam as ciências sociais e a antropologia, em particular, era o paradoxo do pensamento-produto e do pensamento-processo. O segundo seria as formas de cognição interna dos indivíduos e o primeiro seriam as formas culturais. O paradoxo estava em conceber a invariabilidade do modo de pensar humano ao mesmo tempo em que se assumia a imensa diversidade cultural. O processo de pensar era o mesmo, mas o pensamento enquanto produto, ou seja, a cultura, seria particular e diversa. Foi esse paradoxo vivo que levou as ciências sociais a um deslocamento em relação à interpretação do “sentido”, pois como assevera Geertz (2007, p.226):

“...agora todos somos nativos, [...]. Aquilo que antes parecia ser uma questão de descobrir se selvagens eram capazes de distinguir fatos de fantasias, hoje parece ser uma questão de como é que os outros, além-mar ou do outro lado do corredor, organizam seu universo de significados.”

A etnografia, para Geertz (2007), seria uma atividade de descrição do pensamento público, e o processo de tradução seria a tarefa do etnógrafo, ou seja, traduzir os conceitos de experiência-próxima dos nativos para conceitos de experiência-distante da academia,¹⁵³ o que, no fim das contas, não seria diferente de, por exemplo, ser capaz de rir de uma piada ou interpretar o sentido de um poema, quer dizer, interpretar o que as pessoas, em determinado lugar e época, estavam pensando, por meio da compreensão de seus sistemas simbólicos.

Desde 2010, que escuto entre eles, os membros da Força Hip Hop, as palavras Lumpen, lumpensino, lumpensinato. Para eles, essas palavras, desde sempre, serviram como um meio de eles organizarem a sua experiência e atribuírem sentido às coisas que fazem. Esse nome, inclusive, está presente em muitos de seus escassos documentos escritos e também é recorrente nas letras de *rap* do grupo musical feminino *La Femme*, visto anteriormente nesse trabalho. A história desse conceito nativo, entre eles, é bem longa e parece ser uma palavra que passou

153 De acordo com Geertz (2007), conceitos de experiência-próxima seriam aqueles que são usados cotidianamente pelos nativos para explicar, em primeira mão, as suas práticas sociais e culturais. Conceitos de experiência-distante seriam a “tradução” efetuada pelos cientistas sociais dos significados dessas palavras nativas, com vistas a levar a uma compreensão generalizante acerca de uma prática social e cultural, possibilitando realizar comparações.

por várias adequações de sentido, tendo em vista os momentos pelos quais os sujeitos desse coletivo passaram em suas vidas.

A utilização dessa palavra vem do MH2O, mais especificamente, das reflexões teóricas e políticas, empreendidas pelas lideranças deste movimento, as quais eram egressas do movimento estudantil. Os membros dessa organização de hip hop a utilizavam, sobretudo, para se diferenciarem como sujeitos políticos de outros indivíduos e militantes de movimentos sociais. Basicamente, eles se consideravam “lumpen” para se diferenciar dos “operários”, trabalhadores, proletários, sujeitos políticos do movimento sindical. Uma estratégia política e teórica de se afirmarem também como militantes, mas com uma diferença marcante, eram jovens, “vagabundos”, não vinculados ao “trabalho” produtivo, mas relacionados com a produção cultural.

Como me foi dito, ao se autoneomarem lumpens, lumpensinos, demarcavam uma fronteira diante de outros movimentos políticos e sociais, e isso possibilitava estabelecer um compromisso, fundado numa semelhança, pois, se os proletários são explorados pelos patrões, o lumpensinato é excluído até do direito de ter um trabalho e, por isso, usava da arte, do lúdico, para reivindicar uma posição de sujeito político, quer dizer, ao mesmo tempo que se distinguiam, também abriam a porta para estabelecerem compromissos políticos. Essa é a origem da palavra, isso vem desde o MH2O, e algo de seu sentido original, ainda, permanece com eles, os membros da Força Hip Hop e de seus coletivos aliados.

O mais interessante, contudo, é a operação conceitual que, já no contexto do MH2O, foi feita para viabilizar essa nomeação. Eles capturaram essa palavra dos escritos de Marx e reelaboraram o seu significado de uma maneira positiva para se entenderem enquanto sujeitos, pois nas obras de Marx, o assim chamado “lumpenproletariado” era uma subclasse dos proletários que serviria muito mais à reação política do que propriamente à revolução.

De fato, Marx valorizava negativamente essa fração de classe do proletariado. Lump, em alemão, quer dizer desprezível; Lumpen, farrapo, maltrapilho, trapo. Lumpenproletariado, então, significa, pelo menos em seu sentido literal, proletariado esfarrapado. O lumpen seria a borra da classe operária, os restos da antiga sociedade feudal, indivíduos migrados para as cidades que não encontraram trabalho e se dedicavam a negócios criminosos ou à prostituição. De certo modo,

Marx os diferenciava do assim chamado exército industrial de reserva, que englobava os operários aptos, ou não, ao trabalho que serviam para manter os salários dos trabalhadores em níveis baixos. O lumpen, para Marx, tinha uma característica determinante, era eminentemente não produtivo, nem em estado de reserva¹⁵⁴.

Em um de seus escritos, o 18 de Brumário, Marx comparava o lumpenproletario com a alta aristocracia financeira do capitalismo. A venalidade e a depravação seriam as características morais centrais no modo de ser dessas duas classes, uma, no alto cume da sociedade, e a outra, vivendo no grau mais baixo da escala social. Para se ter uma ideia do que Marx pensava, no 18 de Brumário, ele chegou a afirmar que o próprio imperador Luis Napoleão fazia parte dessa classe. Isso justamente por causa de sua degeneração moral.

Os membros do MH2O, então, tiveram que lidar com essa negatividade e o fizeram, ao enfatizar que não fazer parte do mundo do trabalho não os diminuía enquanto sujeitos políticos, mas os liberava para transformar e tomar a arte, a cultura e o lúdico como instrumento de luta e mobilização juvenil. A estética do hip hop, sua linguagem de protesto e suas origens, nos guetos negros e imigrantes das cidades norte-americanas, acabava por convergir diretamente para esse objetivo. De todo modo, o hip hop se origina de uma linguagem artística de protesto, criada por jovens imigrantes afrojamaicanos e latinos que viviam nos guetos urbanos das grandes metrópoles norte-americanas, ou seja, era originalmente uma linguagem cultural de sujeitos segregados e excluídos do espaço público.

A noção de lumpen saiu, então, do MH2O e foi parar na Força Hip Hop, muito por obra do Moesio, que manteve essa nomeação e sempre a citava para mim, quando falava do objetivo político central das atividades artísticas e culturais da Força Hip Hop, a saber, organizar e mobilizar o lumpen.

A bem da verdade, essa palavra, no início, pelo menos nos idos de 2010, quando a escutei pela primeira vez, não era de utilização corrente por todos aqueles que faziam parte desse coletivo. Os *b.boys* e as *b.girls* que treinavam na sede,

154 Para compreender melhor a ideia de Marx sobre o Lumpen, pode-se compará-los com as camadas médias de pequenos burgueses, profissionais liberais. Um dentista, por exemplo, pode exercer a sua profissão sem necessitar de um patrão, da mesma forma que uma prostituta ou um batedor de carteiras. Essa característica, por assim dizer, liberal-pequeno-burguesa-pervertida do lumpenproletario inviabilizava a criação de uma consciência de classe e, muitas vezes, conforme Marx, jogava o lumpen para o lado reacionário da luta de classes.

naquela época, raramente ou quase nunca a utilizavam. Apenas o Moesio, o Cristiano e, com menos frequência, algumas outras lideranças falavam essa palavra.

Na realidade, até nas entrevistas que fiz nessa época, a palavra lumpen nunca apareceu. Ela emergia, na maioria das vezes, em conversas informais com as lideranças do coletivo, mas não aparecia em entrevistas. A situação mudou no ano de 2016, quando o termo efetivamente passou a ser amplamente usado não apenas pelas lideranças ou pelo Moesio, mas também por todos os sujeitos envolvidos nas atividades dos coletivos políticos e culturais da Força Hip Hop. O termo passou a ser literalmente uma palavra organizadora da experiência deles, pois se classificam como lumpen, afirmam fazer arte lumpen e se consideram sujeitos políticos legítimos justamente por compartilharem essa condição social e cultural.

De fato, desde esse momento, eles vêm reelaborando essa palavra, inclusive, participei de um encontro de formação política da Força hip Hop/La FEME, durante uma semana, no mês de fevereiro de 2017, nos dias do período do carnaval, em que houve um intenso debate sobre o que, de fato, significa para eles ser lumpen. Eles, inclusive, me pediram, o Moesio e o Cristiano, para que eu elaborasse um texto, trazendo alguns elementos sobre a conceituação acadêmica de lumpenproletariado em Marx.

Em alguns dias, reunidos em uma casa de praia emprestada, na cidade Icaraí, abastecidos de café e/ou chá com bolachas, fizemos uma interessante discussão em que foram colocados diversos dilemas da palavra lumpen, a saber, a negatividade do conceito, em termos acadêmicos marxianos; a sua atualidade no contexto social e político contemporâneo de precarização do trabalho e desemprego estrutural; a sua característica de classe social, ou não, e até a possibilidade de eles sofrerem críticas por se utilizarem de um conceito “acadêmico” das ciências sociais sem terem a “legitimidade” de fazê-lo de um ponto de vista institucional ou até mesmo escolástico.

A realidade é que os membros da Força Hip Hop, da La FEME e de outros coletivos acabaram por transformar um conceito de experiência distante em um conceito de experiência próxima ou, mais especificamente, capturaram um conceito marginal da literatura marxista e o transformaram numa palavra de uso corrente entre eles, para atribuírem um sentido específico ao seu modo de atuação política e

cultural. Falando de uma maneira simples, fizeram uma palavra acadêmica cair na boca do povo e se transformar numa palavra nativa.

No entanto, isso não quer dizer que eles, simplesmente, “popularizaram” uma palavra nativa dos sujeitos da academia, estudantes de Marx, de maneira acrítica e sem qualquer reflexão. A noção de lumpen, desde que foi pensada no MH2O e agora, no contexto da Força Hip Hop, possui um histórico de reflexão teórica e organizativa de um determinado coletivo político e cultural, com vistas a dar um sentido geral à prática político-cultural empreendida, como também cumprir uma função reflexiva, de explicação sociológica sobre as condições sociais que fundamentam a existência e a luta desses mesmos sujeitos.

Nesse sentido, a Força Hip Hop e a LAFEME empreenderam um aprofundamento da própria noção de Lumpen. No MH2O, essa noção dizia respeito à reflexão de uma condição social específica, o jovem morador das periferias urbanas, excluído do mundo do trabalho e, dessa forma, voltado à luta política por meio da cultura. Desse modo, o MH2O ainda ficava nos marcos da abordagem marxiana, mesmo que tentasse sobrepujar a negatividade do conceito.

Apesar de manter esse entendimento, a Força Hip Hop e seus coletivos avançam na criação de uma categoria social e política que tanto seria o foco da mobilização política e cultural, como também seria os seus principais protagonistas. A noção de lumpen portanto, transforma-se numa marca distintiva da Força hip hop e da LAFEME, pois eles passam a considerar o lumpen como aqueles sujeitos que se encarregam de romper, minar e subverter a lógica privatista e mercadológica do espaço público das cidades. Eles ainda são jovens, ainda moradores da periferia, ainda sem emprego formal, mas são realmente lumpensinos, porque efetivamente desejam romper com o privatismo do mundo público, estabelecendo laços sociais e políticos que resgatem a dimensão pública do espaço da *urbis*, como lugar de afirmação de uma existência realmente coletiva.

Dessa maneira, pode-se dizer que o lumpensinato da Força Hip Hop não se constitui propriamente como uma classe social no sentido marxista do termo. Apesar de ter aparência disso, aliás, o MH2O pensava esse conceito assim, como classe ou fração de classe. O Lumpen, por outro lado, é um conceito-força, de caráter tático, o qual serve para nomear aqueles sujeitos sociais que, de uma forma ou de outra, subvertem a mercadorização, marketização e privatização do espaço público,

empreendida pelos poderes urbanos, sejam públicos e/ou privados. Em suma, os lumpens não têm lugar no mundo público privatizado, são literalmente *outsiders*, mas estão sempre em busca de romper com tal lógica privatista e, assim, afirmar sua existência enquanto sujeitos. Nesse sentido, cabe aqui um fragmento de uma conversa que tive com o Moesio, por meio do *facebook*:

Nós o lumpen, não temos lugar no mundo (assim como os Curdos). Que nessa sociedade, mesmo os espaços "públicos" não o são para nós. Para o estado e o mercado, nós afeamos e ameaçamos o bom andamento desse espaço público. Vejamos só o caso recente de SP. O prefeito João Dorian, tomado por demanda de uma classe, tenta fazer uma assepsia demográfica de áreas comerciais da cidade. Mas ora veja só; não estamos falando de invasão de prédios privados, estamos falando de espaço ultra público: calçadas, praças e logradouros público em geral. No Dragão do Mar, essa eliminação/assepsia, é feita de várias formas, a nós escapar dos olhos. Há algum tempo, foi proibido o uso dos banheiro (públicos). Porque isso? Pq quem os usava era a massa periféricas que não tem dinheiro pra frequentar bares e restaurantes daquele espaço. Outro exemplo explícito assepsia é o fato de ter tido vários conflitos com os seguranças do Dragão, pelo fato de depois de certo horário (na madrugada) os seguranças expulsarem os jovens e morador de rua (digo, lumpen), dos bancos da praça do Dragão, sob pretexto que não pode dormir ali.¹⁵⁵

O lumpen não tem, efetivamente, um lugar, ele é "desterritorializado", da mesma forma que o nômade de Deleuze (1997), navega no espaço liso, faz o seu caminho, parando de oásis em oásis, isto é, possui rotas e também não as possui, pois não são fixas, nunca se estabelece em lugar nenhum, mas, ao mesmo tempo, "desterritorializa" os próprios lugares. Inclusive, não se encaixa em lugar algum, é o espaço liso que se espria, cria/destrói regras e padrões, em suma, subverte. O nômade lumpen é perigoso, mas também atrativo, porque cria, inova e muda. Por isso, muitas vezes, os poderes estabelecidos almejam a sua energia, desejam incorporar sua máquina de guerra¹⁵⁶.

O papel do lumpen é ser o vírus que corrompe, por dentro, o espaço da cidade, privatizado e marketizado. É o agente Smith¹⁵⁷ da Matrix, do espaço estriado,

155 Moesio. Entrevista realizada por intermédio do facebook, em 20 de março de 2018.

156 "E nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização". (DELEUZE, 1997, p.45).

157 Antagonista da trilogia de filmes Matrix de 1999. O agente Smith era a contraparte do "escolhido", Neo, cuja função em toda a trama seria a de ser um salvador de todos os seres humanos, seja dos que estivessem na Matrix ou não. Enquanto Neo representava o reinício, o ciclo da vida, Smith trazia consigo os símbolos da morte e da destruição completa. É duro dizer isso, mas, para eles, é isso que

modelado e estrategicamente disposto pelos poderes constituídos, o seu algoz, a sua contradição irreduzível. Ele, tal como o nômade de Deleuze (1999), é exterior a governos e corporações, porque, por um lado, pode ser um elemento instável e violento na sociedade civil e, por outro, porque mostra as consequências nefastas do desenvolvimento capitalístico para a raça humana.

Há alguns *insights* interessantes acerca do lumpen. A sua desconexão do sistema assume um aspecto negativo, relacionado à sua sobrevivência física, mas também possui um caráter positivo, na medida em que possibilita a criação e performatização de novas formas de ser, produzir e viver. Muitas vezes, é isso que torna o Lumpen tão atraente para os poderes constituídos, que desejam incorporar essa força e transformá-la em símbolos de consumo cultural.

A cultura lumpen é a cultura da ocupação, do happening, das “ruses”, da subversão das lógicas dos espaços públicos e dos seus símbolos hegemônicos. Com efeito, por causa dessas características é também muito cobiçada. Aliás, não é sem razão que, no espaço cultural público mais luminoso da cidade, estejam lá os sujeitos que a Força hip hop e seus coletivos associados classificam como lumpen. É o Estado que incorpora a máquina de guerra para seu próprio proveito.

O espaço público urbano foi transformado num lugar de consumo cultural intimizado, um *shopping center*, um templo dedicado ao deus capital e à sua consorte propaganda. O lumpen ocupa o espaço, recria-o, utiliza-o, subverte-o e retoma o lugar para a vida coletiva, para a efervescência social. As suas práticas culturais reverberam na rede e retroagem para a vida real, transformando o espaço virtual no real e o real no virtual.

Mas porque, especificamente, os membros da Força Hip Hop elegeram a noção de lumpen para dar um sentido às suas práticas urbanas? Não foi apenas porque já tinham utilizado esse conceito quando alguns deles ainda faziam parte do MH2O. Como já havia dito, a noção de Lumpen é estratégica, ela foi criada com o intuito de diferenciar a prática deles, impor uma marca distintiva. Como me foi dito por Cristiano:

Tiago: Quais são os problemas e dificuldades das ocupações e qual a diferença dessas ocupações?

o Lumpen representa, a destruição do sistema e da lógica capitalista que invade o espaço público da cidade.

Cristiano: Essa pergunta é muito interessante porque agora, muito recentemente, surgiram algumas ocupações institucionalizadas, por exemplo, acabou de sair um edital falando de uma ocupação cultural no teatro Carlos Câmara, e é um esvaziamento do termo ocupação, porque até o que eu entendo de ocupação são setores marginalizados, criminalizados, setores sociais que estão excluídos de determinados processos que ocupam prédios públicos, que tem suas reivindicações e normalmente isso tudo termina em bala de borracha, em porrada e em pessoas presas. Então o Estado burguês se apropriando desses termos, desses conceitos, junta tudo isso num caldeirão, lança um edital, consegue com isso cooptar diversos coletivos, diversas expressões e fazer, entre aspas, uma ocupação cultural. Nós meio que estamos até certo ponto na contramão desse processo, a principal dificuldade para nós é acesso ao direito de falar, de estar ali, porque primeiro que se você for atrás de levar todo esse processo nas vias legais, você sequer vai conseguir receber uma autorização para fazer um evento na praça.¹⁵⁸

Ele não fala diretamente, mas das suas ideias pode-se deduzir justamente isso. A noção de lumpen é estratégica, a noção de “marginal” já foi cooptada pelo Estado ou, ainda, pela propaganda. Ser “marginal” pode ser um estilo de vida mediado pelo consumo, mas ser lumpen é, por outro lado, a contraposição tática a esse processo insidioso que, de certa maneira, devasta a atuação desses grupos culturais de periferia, pois, quando são cooptados pelo Estado ou pela iniciativa privada, o seu caráter subversivo, a sua característica de afirmação existencial acaba por se perder. Isso, claro, na visão daqueles que se consideram lumpen e acreditam fazer uma arte engajada e revolucionária.

Os happenings, as ocupações, as invasões e as disputas que o lumpen promove no espaço público, para transformá-lo por meio de suas práticas culturais, é realmente o caráter, para eles, revolucionário da cultura lumpensinata. Essa forma revolucionária parece, justamente, revelar-se na maneira como o lumpen age nas redes e em rede, negocia alianças entre diferentes estilos e referentes, busca unidade na diversidade e diversidade na unidade. Aqui evoco Morin (2013) quando afirma a ideia de “unitas multiplex”. Num sistema complexo, não se pode reduzir a totalidade à soma de suas partes e nem a unidade à multiplicidade. Em suma, a unidade complexa não é homogênea, mas hegemônica, isto é, é um todo organizado que reúne em si antagonismos e complementaridades. Desse modo, pode-se dizer que a forma de atuação da Força Hip hop e de seus coletivos associados, notadamente a La Femme, preconiza justamente isso, a “unitas multiplex”.

158 Cristiano. Entrevista realizada em 18 de outubro de 2017.

O lumpen não tem compromisso de vanguarda, mas celebra a experimentação e a adaptação. Ao trabalhar em rede, o lumpen cultural agrega, unifica e, ao mesmo tempo, diversifica, mistura os estilos ou os coloca num mosaico, pouco importa a coerência, mais importa a atuação e participação, a ruptura entre produtor-consumidor e entre *mainstream* e *underground*, algo já apontado por Castells (2009)

A cultura lumpen é em processo, não há fim, apenas circuitos contínuos de feedback que se retroalimentam e se estendem entre os nós das redes que os sujeitos se utilizam para interagir. O real é virtual, e o virtual é real, como ensinava Levy (2009). O limite é apenas um nó da grande rede e, numa teia de relações, também não existe centro. A teia é capilar e a cultura do lumpensinato também é. Nesse sentido, a cultura lumpen é, legitimamente, um movimento, não apenas no sentido de congregar pessoas com o objetivo comum de uma mudança sociocultural, mas também porque a vantagem do lumpen é a adaptação e a movimentação.

Essa forma lumpen de agir, contestatória, minoritária, irreverente e *unitas multiplex*, pode ser vista numa Oficina de Arte Marginal da qual participei no dia 03 de setembro de 2016. Era uma tarde de sábado, na sede da Força Hip Hop, no Conjunto São Francisco, no bairro Quintino Cunha, estavam quase todos os membros da Força hip hop e da LAFEME por lá, mas também, havia pessoas de outros coletivos, tais como o coletivo Beira Roots e o Encine.

O propósito dessa singela reunião era realizar uma “Oficina de Arte Urbana”, tal como são realizadas em outros lugares mais luminares da cidade de Fortaleza. O objetivo da oficina era aprender uma técnica de grafite *stencil* com molde vazado. Algo, na verdade, bem simples de fazer. Não houve palestra, não havia indivíduos ilustres do meio artístico *graffiter*, não havia recursos suficientes, pois todos tinham que compartilhar o spray, os pincéis e a cartolina, que serviria de molde para a pintura. Havia câmeras sim, mas não da imprensa, o evento foi coberto pela Zona Imaginária, enfim, não era nada de mais, apenas eles, brincando, divertindo-se, sonhando e também protestando contra tudo que estava, e ainda está, de errado nesse país.

Foi decidido coletivamente, por consenso mesmo, que a frase que iria ser pintada seria “Fora Temer”, a frase que naquela época e, ainda hoje, sintetiza a

revolta daqueles que tiveram sua representante eleita, destituída do cargo mediante um golpe de Estado, branco, sórdido e dissimulado. Era contra a hipocrisia que lutavam, a hipocrisia daqueles que se utilizam da tal “cultura marginal” como simples objeto de consumo, de fruição consumista, mas não de afirmação existencial. Era a existência deles, como sujeitos, que estava em jogo e tinham que pintar aquilo que representava a sua revolta.

Mas, como uma imagem vale mais que mil palavras, como se diz, termino por aqui e deixo as imagens de uma tarde de sábado, em que todos compartilharam pinceis, papéis, sprays, sentimentos e propósitos de fazer uma arte engajada, nômade, disruptiva. Naquele dia, 03 de setembro de 2016, por um momento, e não apenas naquele momento, realmente existiram.



Figura 13 - Oficina de arte marginal na sede da Força Hip Hip. Fonte: Zona Imaginária. Setembro de 2016.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Há alguns atrás, eu assisti a um filme que, de fato, me marcou muito. A história é a adaptação de um drama real da vida de uma família que possuía um filho com uma doença rara, chamada esclerose múltipla amiotrófica. Essa doença consiste numa forma de degeneração cerebral congênita, muito agressiva, que, em geral, se desenvolve na infância e faz com que a criança portadora perca, gradualmente, todos os sentidos, acabando por falecer em virtude da falência completa dos mecanismos motores da respiração.

No filme, os pais da criança, ao descobrirem a doença de seu filho e a completa ausência de tratamento médico eficaz na época, recusaram-se a manter a atitude apática e conformista diante dessa terrível situação, atitude esta incentivada tanto pelos médicos da época, como também pelas associações de pais com filhos portadores da doença.

Os pais do garoto eram antropólogos (isso não é dito expressamente no filme, mas quem conhece um pouco do ofício da etnografia e etnologia consegue perceber esse fato) e haviam trabalhado, durante anos, em alguns países da África, estudando as instituições sociais e políticas dos diversos povos daquele continente. Vendo o drama do seu filho, um dia, resolveram estudar a enfermidade do menino como se fossem as instituições sociais e culturais de uma nação.

Ao longo de todo o filme é mostrado o esforço dos pais do garoto e também do próprio menino, para sobreviver, diante daquela situação. Noites a fio, estudando diferentes aspectos da doença, até começarem a compreender que a solução de tudo poderia estar na resolução de um problema metabólico. Os portadores da esclerose tinham uma deficiência congênita na produção de uma molécula específica de gordura, substância necessária à manutenção da camada protetora dos filamentos das células neuronais. Os pais do menino, então, se esforçaram cada vez mais em seus estudos para encontrar a fórmula química de uma cadeia carbônica de um óleo comestível que não fosse tóxico para o garoto ingerir e, desse modo, pudesse suplementar sua dieta com a substância que seu próprio corpo, por deficiência congênita, não conseguia produzir.

No fim, eles conseguem criar a fórmula e sintetizar o óleo comestível, batizando-o de óleo de Lourenço, o nome do filho deles. De fato, toda a luta dos pais

não impediu o filho de ficar imóvel numa cama por todo tempo de vida dele, mas a sua luta serviu para salvar milhares de outras crianças que tinham a doença em estágio menos avançado. O óleo de Lourenço não serviu para salvar o próprio Lourenço dos efeitos malignos da doença, mas serviu para salvar a vida de várias outras crianças. Assim, de um modo ou de outro, a luta não foi em vão.

No início do filme, há a citação de um provérbio de uma etnia africana que diz: “só na luta ganha sentido à vida”. E a lição que a história do filme revela é que não é porque a situação é difícil e, às vezes, até mesmo aterradora, que não adianta lutar, pois é no próprio processo de lutar que a vida começa a ganhar algum significado.

A vivência com o(a)s membros da Força Hip Hop, da LAFEME, da ADI Crew e de outros coletivos pareceu-me ganhar um significado parecido. Considerando as proporções devidas, os coletivos culturais de periferia também empreendem uma luta cotidiana por algum lugar ao sol num espaço público, disputado por entes e grupos muito mais poderosos e visíveis. Viver e lutar em suas comunidades trincheiras não é desalentador, é, na verdade, bastante significativo e constitui a própria natureza de sua vida social, cultural e política.

Eles, os membros desses coletivos de periferia, ocupam os espaços urbanos para fazer cultura e política e rechaçam a mercadorização da cultura que, inclusive, impregna boa parte do hip hop em Fortaleza. Entretanto, é importante que se façam aqui algumas distinções relevantes.

Quanto à realização desta pesquisa, de antemão, podemos salientar alguns desafios de ordem metodológica que se impuseram. Os coletivos culturais e políticos com os quais mantive contato, ao longo desses anos, passaram, e ainda estão passando, por muitas transformações. Quando voltei ao Conjunto São Francisco, nos idos de 2016, para retomar o trabalho de campo com os membros da Força Hip Hop, encontrei a organização um tanto desmobilizada e sem muitas atividades. A ADI crew não existia mais, e apenas a LAFEME ainda possuía algumas atividades. Os b.boys que acompanhei durante o mestrado não dançavam mais e muitos deles tiveram destinos trágicos.

Esse interregno das atividades deles impôs, praticamente, uma reorientação para este trabalho. Não havia b.boys e b.girls onde antes eu os encontrava. Desse modo, tive que partir para o lugar onde eles, semanalmente, se reuniam, o espaço embaixo do planetário Rubens de Azevedo, no Centro Cultural Dragão do Mar. Essa

reorientação, em meu campo, abriu-me outras questões relevantes. Ao observar as *cyphers* de *break* todos os sábados à noite e também ao participar de alguns eventos realizados naquele lugar, acabei sendo levado a refletir sobre qual o lugar que os dançarinos de break realmente ocupam naquele espaço público, qual a importância social, política e simbólica da ocupação daquele lugar luminoso da cidade por jovens, em sua maioria, vindos das periferias urbanas de Fortaleza.

Mantive alguns contatos com os organizadores da *cypher*, entrevistei alguns dos dançarinos, observei e presenciei muitas das atividades de cultura hip hop ali presentes. Entretanto, quanto mais avançava no campo, mais aumentava a minha perplexidade diante da ambiguidade daquela ocupação. Era oficial e espontânea, patrocinada e feita por sujeitos que não tinham nem o dinheiro do ônibus para a volta para casa, ao mesmo tempo em que era aberta ao público, parecia também ser socialmente delimitada. Enfim, essas ambiguidades eram insolúveis e, na época em que meu campo se centrava no Dragão do Mar, não puderam ser realmente esclarecidas.

Essa realidade começou a mudar quando, já no final de 2016, as atividades da Força Hip Hop retornaram, como se tivessem renascido das cinzas. Na verdade, não foram assim tão repentinas, o fato é que muitos dos integrantes antigos da organização passaram, novamente, a fazer o que faziam antes, depois de muitos terem tido um sem-número de questões outras a realizar. Um dos *b.boys* antigos voltou a treinar e desejou reativar a ADI Crew, e uma das lideranças da organização retornou do Rio de Janeiro com ideias novas e trouxe consigo um conhecimento que, hoje, se tornou relevante para eles, a cinegrafia e a fotografia. Isso tudo, além de outros elementos circunstanciais, possibilitou não só o retorno, como fez com que novas pessoas se achegassem e contribuíssem para a realização das atividades da Força Hip Hop.

Nesse momento, durante uma das reuniões que fizeram no final de 2016, os membros da Força Hip Hop, da LAFEME e da ADI Crew acabaram por decidir realizar microeventos nas ruas e praças de Fortaleza, de maneira não oficial mesmo, caso não conseguissem autorização do poder público. Esses “microeventos” seriam realizados, em sua maioria, com recursos próprios ou através do estabelecimento de redes de contatos com outros coletivos e associações. E, assim, fizeram durante todo o ano de 2017. Organizaram uma festa de reggae na praçinha de uma

comunidade vizinha, em aliança com outro coletivo, chamado Beira Roots; articularam-se com bandas e grupos de rock do conjunto Ceará para realizarem festivais na praça de Skate do Conjunto Ceará; alinharam-se com um coletivo de mídia, chamado Encine, para ganhar visibilidade nos meios de comunicação; criaram sua própria rede de comunicação, chamada Zona Imaginária; correram e foram expulsos pela polícia de muitos desses lugares; receberam ameaças de gangues e facções criminosas, enfim, lutaram bastante para fazer valer a sua presença no espaço da cidade de Fortaleza.

Essa experiência deles, que acompanhei ao longo do trabalho de campo, obrigou-me, novamente, a dar uma outra guinada na minha pesquisa. Uma questão pairava em suspenso: Deveria abandonar de vez a *cypher* do Dragão do Mar e concentrar a atenção na descrição dos eventos desses coletivos?

A resposta veio, ao longo do ano de 2017, por causa de uma percepção que emergiu no campo. Em geral, as ocupações culturais urbanas de Fortaleza são, de certa forma, semelhantes em seu propósito, a saber, entreter o público urbano, seja o de um nicho específico ou mais amplo. De um modo ou de outro, esse parece ser o objetivo primário dessas ocupações culturais, pelo menos, daquelas das quais participei, tanto no planetário do Dragão do Mar, como nas ruas e praças de alguns bairros de Fortaleza. Essa semelhança fundamental, no entanto, acaba não dizendo muita coisa, mas não consegue esconder algumas diferenças e gradações fundamentais entre elas.

De fato, foram essas diferenças que me chamaram a atenção e provocaram uma reorientação nesta pesquisa, no sentido de tentar realizar um contraponto entre ocupações e manifestações culturais urbanas oficiais, ou patrocinadas, e não oficiais, ou realizadas com recursos próprios ou empréstimos e compartilhamentos. Dito de forma mais específica, entre atividades realizadas em lugares com forte apoio institucional e aquelas realizadas diante da indiferença, ou apesar da resistência do poder público.

Esses foram os desafios metodológicos enfrentados ao longo desta pesquisa que, de uma maneira ou de outra, possibilitaram uma abertura para os ensaios teóricos que embasam este trabalho e fundamentam uma tentativa de compreensão sobre as diferenças entre as ocupações culturais e urbanas, realizadas na cidade de Fortaleza.

Nesse sentido, algumas considerações devem ser feitas. Em primeiro lugar, a abertura teórica, possibilitada pelos conceitos de comunidade ética e comunidade estética de Bauman (2013), basilares nesse trabalho. Apesar da forma um tanto desalentadora com que o sociólogo polonês entende a emergência do comunitarismo, em nossa época, suas noções muito precisas das características distintivas desses dois tipos de experiência comunitária tornaram-se, em certa medida, muito relevantes para a compreensão da diferença específica entre as ocupações não oficiais e oficiais.

Contudo, não há realmente, mesmo que possa haver de fato uma distinção, como compreender de maneira separada essas duas formas de experiência comunitária, pelo menos não no contexto de campo desta pesquisa. Como já citado antes neste trabalho, o próprio movimento hip hop é ambíguo, no que diz respeito à sua inserção como cultura juvenil de consumo e linguagem de protesto, assumido por organizações e movimentos políticos. De fato, há que se reconhecer que, mesmo em eventos ou ocupações declaradamente políticas e realizadas dentro dos marcos de um comunitarismo ético, também parecem existir claros aspectos de uma experiência comunitária estética, no sentido de estar intimamente relacionada a estilos culturais de consumo, aqui trazendo, como exemplo, o evento anteriormente descrito, “Subversão Feminina”.

De outro modo, também no espaço embaixo do Planetário Rubens de Azevedo, localizado num lugar que pode ser considerado como um *shopping* da cultura na cidade, pode-se notar aspectos relacionados a uma experiência comunitária ética, pois, apesar da *cypher* de break e dos eventos de hip hop, organizados ali, parecerem ser meio que uma vitrine cultural de consumo, a vivência dos *b.boys* e *b.girls* naquele espaço poderia sim, em certa medida, ser considerada como sendo pautada por laços comunitários éticos, algo que em meu trabalho anterior, Fragoso (2011), interpretei com maior profundidade.

Aliás, a própria experiência corporal dos *b.boys* e *b.girls*, cuja compreensão foi ensaiada em um dos eventos que aconteceram no espaço do Dragão do Mar, o *Battle in the cypher*, parece justamente revelar que existem ambiguidades inerentes e relevantes, tanto na posição social que os dançarinos ocupam nesses momentos, pois eles são, ao mesmo tempo, público e artistas; como também sua corporeidade possui uma potência indomesticada que pode, por alguns momentos, escapar da

lógica de vitrine desses eventos, ao evocar, por meio de sua performance, a luta, a agressividade e a discórdia, memória longínqua dos conflitos raciais e sociais que assolavam os guetos das cidades norte-americanas, berço do *break* e do *hip hop*.

De fato, há neste trabalho também uma tentativa de dar um sentido positivo à noção de comunidade ética, mesmo considerando as críticas feitas pelo próprio autor deste conceito. No entender de Bauman (2013), a comunidade ética, ou dos “fracos”, era uma trincheira dos indivíduos contra a dissolução de referências culturais e sociais. Os indivíduos se juntavam e se entrincheiravam em grupos para tentar reestabelecer ou resguardar certos valores culturais, crenças religiosas, padrões de comportamento, estilos de vida, concepções político-ideológicas, referenciais coletivos tradicionais, em suma, para tentar sobreviver diante da transformação das referências sociais e culturais em vitrines/produtos de consumo.

Entretanto, o que a experiência de campo trouxe, além desse aspecto obviamente crítico das comunidades éticas, foi uma percepção que não converge diretamente com o desalento dessa concepção teórica. De fato, parece ser uma trincheira, mas também parece ser na luta que a vida pode ganhar algum sentido. As “correrias” dos sujeitos das organizações e coletivos culturais da periferia podem também evocar uma tentativa desses sujeitos de dar uma resposta diante do processo de silenciamento e invisibilização pelos quais afirmam passar. É o “grito existencial”, apontado pelo Cristiano, em uma de suas falas, que parece trazer à tona a ideia de William (1992) de “resposta significativa” a uma condição social e histórica particular.

E, assim, chega-se as palavras **Vitrine** e **Lumpen**, que são utilizadas, neste trabalho, para categorizar duas formas díspares de ocupação do espaço público por meio de manifestações culturais. Não é por demais enfatizar que, mesmo que em muitos momentos a ênfase do trabalho esteja na distinção e não na proximidade dessas duas categorias, de fato, elas se encontram mais ou menos misturadas no campo. Nesse sentido, seria possível até evocar o tipo-ideal de Weber (2001) para ilustrar a operação intelectual realizada para tentar nomear as distinções encontradas entre ocupações/eventos culturais observados, na perspectiva de considerar essas duas noções como um tanto estereotipadas e extremadas em suas características. Nesse sentido, segue um quadro para tornar mais sintética as duas noções:

Ocupações do espaço público (Vitrine)

- Patrocinada por atores e poderes públicos e/ou privados.
- Predominância de sentidos estritamente culturais e/ou comerciais.
- Caráter profissional do evento.
- Ocupação de lugares públicos e/ou privados, tais como centros culturais.
- Acesso a recursos financeiros para o custeio do evento.
- Predomínio de apenas um coletivo ou organização na condução dos eventos.
- Geralmente vinculado a uma só forma de manifestação cultural.
- Sem relações conflituosas com a polícia ou com milícias criminosas locais

Ocupações do espaço público (Lumpen)

- Realizada a partir de alianças eventuais com outros coletivos culturais.
- Conjugação entre cultura e pautas políticas.
- Caráter espontâneo do evento.
- Ocupação de espaços de bairros, tais como praças e polos públicos de lazer.
- Compartilhamento de recursos.
- Sobreposição de coletivos em aliança na organização e mobilização dos eventos.
- Sobreposição de várias manifestações culturais diferentes.
- Relação de conflito com a polícia e/ou com milícias criminosas locais.

De um lado, uma ocupação vitrine é uma forma de produzir cultura, feita com apoio oficial e bem integrada à lógica urbana do espaço em que é produzida, explicitamente, voltada para o “mercado” ou, mais propriamente, a uma utilização da estética como marketing. O evento que tomei como característico dessas ocupações do tipo vitrine foi o Festival Cearense de Hip Hop – FCH2.

Por outro lado, uma ocupação Lumpen é uma produção cultural, empreendida fora dos circuitos oficiais de cultura da cidade, de certo modo, quase ilegal, pois, em sua maioria, é feita sem a chancela do poder público e, muitas vezes, contraria a lógica do lugar. Explicitamente, tem como foco a utilização da cultura como um instrumento de fazer política, sem interesse mercadológico.

O Festival Subversão feminina é tomado aqui como exemplo mais característico do tipo “lumpen” de ocupação urbana. No entanto, é possível dizer que no próprio Dragão do Mar existe também uma ocupação lumpen, mesmo que sua potência disruptiva esteja conformada à lógica do lugar. Não se poderia concluir de outro modo, haja vista o profundo dinamismo da realidade social destes artistas da

prática, que são os dançarinos de break. Os indícios disto podem ser encontrados justamente na performance que empreendem e na concepção social de corporeidade que trazem à baila, ao empreenderem sua dança naquele lugar.

Apesar da noção de lumpen vir da ótica marxista apropriada pelo MH2O, os membros da Força Hip Hop fazem justamente aquilo que Deleuze (1999) define como um modo de pensar nômade. Eles desterritorializam a noção marxiana de Lumpen e a reterritorializam com um outro tipo de sentido. O lumpen torna-se, então, um conceito-devir de caráter profundamente tático. Eles tomam do marxismo a ideia de um “Sujeito histórico”, mas a subvertem, transformam esse sujeito numa *unitas multiplex*, numa unidade na diversidade, numa rede de sujeitos sem centro, mas que se espraia e se estende pelo espaço urbano, alisando-o.

A noção de lumpen é uma categoria nativa que serve como um instrumento intelectual local, que os membros da Força Hip hop e de seus coletivos associados se utilizam para nomear sujeitos que, no entender deles, subvertem, minam e bagunçam a lógica urbana de mercadorização e privatização do espaço público. Vão desde o dançarino de break até moradores de rua, ou outros sujeitos urbanos que não se adequam ou são excluídos, justamente, por não se enquadrarem na lógica urbana atual, enfim, lumpen não tem lugar, conforme me falou o Moesio.

Nesse sentido, o lumpen parece ser também como um vírus cibernético, para ilustrar com uma imagem muito utilizada por eles e compartilhada comigo. Ele tende a se espraiair nas redes virtuais, romper a dicotomia produtor-consumidor, que era característica dos meios de comunicação de massa, antes do advento das redes sociais.

Contudo, uma última advertência cabe aqui. Por que usar essa palavra para tentar descrever ocupações culturais não-oficiais? A resposta simples para essa questão é que, na verdade, não parecia haver uma palavra melhor, haja vista que esse termo era usado corriqueiramente por eles para, justamente, classificar o que estavam fazendo e também estabelecer uma diferença conceitual nativa entre as suas práticas e atividades organizadas por outrem.

Na verdade, durante muito tempo, usei a palavra “rua” para nomear o modo de ocupação deles, no entanto, eles mesmos não usavam essa palavra, pois preferiam “marginal” ou “lumpen”, que, na visão deles, são bem aproximadas no sentido, praticamente sinônimas. Sendo assim, poderia ter utilizado a expressão

“marginal”, no entanto, essa palavra tem uma utilização extensa, tanto na linguagem comum como também em pesquisas acadêmicas. Dessa forma, não vi melhor motivo para não usar o termo deles, ao tentar interpretar a experiência deles.

Para concluir, pode-se dizer que, obviamente, não se chegou nem perto, nesta pesquisa, de se esgotarem os sentidos desse universo de práticas e ocupações culturais que se espalham no tecido urbano de Fortaleza. As ambiguidades, fugacidades, diferenças e as disputas são algo trivial no meio dessas atividades, tanto as “oficiais” como as “não oficiais”. Desse modo, pode-se dizer, com certa segurança, que este trabalho se constitui numa tentativa de categorizar, pelo menos, alguns dos aspectos relacionados a essas manifestações.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hanna. **A condição humana**. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 1987.
- ANDRADE, Júlia Pinheiro. **Cidade cantada: experiência estética e educação**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- ABRAMO, Helena Wendel. **Condição juvenil no Brasil Contemporâneo**. Retratos da Juventude Brasileira: análises de uma pesquisa nacional. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- ALVES DA SILVA. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**. Ano 11, n.24. Porto Alegre: UFRGS. IFCH. PPGAS, 2005.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papiros, 1994.
- BEZERRA, Teresa Cristina Esmeraldo. **O 'estetismo difuso' na experiência de Hip Hop: resistência e adaptação nas versões locais do MH2OCE e do movimento Hip Hop cultura de rua**. Fortaleza. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis, Vozes, 2013.
- BACHERLARD. Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1993.
- BARBERO, Jesús Martín. Pensar juntos espacios e territórios. In: GOMEZ, Diego Herrera. SUÁREZ, Carlo Emílio Piazzini. **(Des)territorialidades y (No)lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio**. Medellín, 2006.
- BHABA, Homi K. Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. **A urgência da Teoria: o estado do Mundo**. Lisboa, Tinta-da-China, 2007.
- BAUDRY, Patrick. O urbano em movimento. In: JEUDY, Henri Pierre. JACQUES Paola Berenstein. (org). **Corpos e cenários urbanos. Territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUBA, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Arte da vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

BALANDIER, Georges. **A desordem: elogio do movimento**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

BIASE, Alessia de. Ruses urbanas como saber. In: JEUDY, Henri Pierre. JACQUES Paola Berenstein. (org). **Corpos e cenários urbanos. Territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUBA, 2006.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMPOS, Ricardo (org). **Um cidade de imagens: produções e consumos visuais em meio urbano**. Lisboa, Editora Mundos sociais, 2011.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. 2. Ed. Brasília, Paralelo 15. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

CARDOSO, Gustavo; LAMY, Cláudia (2011). "Redes sociais: comunicação e mudança". **JANUS.NET e-journal of International Relations**, Vol. 2, N.1, Primavera 2011. Consultado [online] em 15/03/2016, observare.ual.pt/janus.net/pt_vol2_n1_art6.

CASTELLS, Manuel. **Comunicación y poder**. Alianza editorial, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo, Boi Tempo, 2008.

CERTEAU, Michel de. **Invenção do cotidiano: as artes de fazer**. 13 ed. São Paulo, Vozes, 2007.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CSORDAS, Thomas. **Corpo, significado e cura**. Porto Alegre, Editora da UFGRS, 2008.

DAMASCENO, Francisco José G. **Movimento Hip Hop organizado do Ceará/MH2O-CE (1990-1995)**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: PUC, 1996.

DAMASCENO, Francisco José G. As cidades da juventude em Fortaleza. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.27, n°53, p.215-242, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência – gangues, galeras e o movimento hip hop**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. **Análise social**. n.217, pp.682-707, 2015.

DI FELICE, Massimo. **Paisagens pós-urbanas. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo, Annablume, 2009.

DOMINGUES. (Sub)úrbios e (Sub)urbanos – o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos? **Revista da Faculdade de Letras – Geografia**, Porto, Série I, Vol. X/XI, pp. 5-18, 1994.

ECHAVARRÍA, Carlos Valério. LINARES, Alejandra María. RINCÓN, Juan Fernando Dimas. Reivindicar para permanecer. Expresiones de ciudadanía de um grupo de jóvenes hip hop de la ciudad de Bogotá. **Revista de Estudios Sociales**, nº 40, p. 101-114. Agosto, 2011.

FRAGOSO, Tiago de Oliveira. **Convivialidade e performance na experiência estética dos hip hoppers da Força Hip Hop em Fortaleza**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2011.

FRAGOSO, Tiago de Oliveira. **O anti-heroísmo da vida bandida e o encontro com a paz. Uma interpretação da violência urbana nas letras de rap do grupo musical Racionais mc's**. (Monografia) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de humanidades, Ciências Sociais, 2008.

DA COSTA, António. Identidades culturais urbanas em época de Globalização. **Revista brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v.17, n.48, Fevereiro, 2002.

FERNADES, Ana. Cidades e cultura: rompimento e promessa. In: JEUDY, Henri Pierre. JACQUES Paola Berenstein. (org). **Corpos e cenários urbanos. Territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUBA, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 33° Ed. Petrópolis, Vozes, 2007

FRUGOLI JR., Heitor. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v.48, n.1, Junho, 2005.

FORTUNA, Carlos. PROENÇA LEITE, Rogério. **Plural de cidade: novos léxicos urbanos**. Coimbra, Edições Almedina, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOFFMAN, Erving, 1922. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. **Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna: Cultura, patrimônio e Imagem da Cidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. O dragão e a cidade: lendas do Ceará. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. v.2 n.2, julho/dezembro, 2009.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. Espaço Público, requalificação urbana e consumo cultural: o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e seu entorno. **O público e o privado**. Nº 17, Janeiro/Junho, 2011.

GONZÁLEZ, Mario Moraga. NAVARRO, Héctor Solorzano. Cultura urbana hip hop. Movimiento contracultural emergente em los jóvenes de Iquique. **Ultima Década**, nº23, Valparaíso, p. 77-101, Dezembro, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HAMANN, Cristiano. (et. al). Movimento de ocupação urbana: uma integração teórica através do conceito de *happening*. **DIÁLOGO**, Canoas, nº23, p. 19-23, agosto, 2013.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. 14 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JEUDY, Henri Pierre. JACQUES Paola Berenstein. (org). **Corpos e cenários urbanos. Territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador, EDUFBA; PPG-AU/FAUBA, 2006.

LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires, Nueva Vision, 2002.

LE BRETON, David. **Paixões ordinárias. Antropologia das emoções**. Petrópolis, RJ, Vozes, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. 5 ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1996.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo, Ática, 1991.

LAGES E SILVA, Rodrigo; NEVES DA SILVA, Rosane. Paradigma preventivo e lógica identitária nas abordagens sobre o Hip Hop. **Fractal: revista de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, Junho, 2008.

LAPLANTINE, François. **A descrição Etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LATOURE, Bruno. Redes, sociedades, esferas: reflexões de um teórico ator-rede. **Informática na educação: teoria e prática**. v.16, n.1, janeiro/julho, Porto Alegre, 2013.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos. Ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade; lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual**. São Paulo: Editora 34, 2009.

LIMA, Marília Patelli Juliani de Souza. **A atual crise social e os jovens da região metropolitana de São Paulo: desemprego, violência e hip hop**. Dissertação (Mestrado em Economia) Unicamp, Campinas - SP, 2006.

MAFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGNANI, Guilherme. TORRES, Lilian de Luca. (org). **Na Metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo, USP, Fapesp, 2000.

MAGNANI, Guilherme. De perto e de dentro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol.17, n.49, junho, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Cosac Naify, 2003.

MARCUS, George E. O que Vem (logo) Depois do "Pós": o Caso da Etnografia. **Revista de antropologia**. São Paulo, USP/FFLCH, v.37, 1994.

MENEZES, Jaileila de Araújo. COSTA, Mônica Rodrigues. Desafios para a pesquisa: o campo-tema movimento hip hop. **Psicologia e Sociedade**. vol 22, nº3, p.457-465, 2010.

MENEZES, Jaileila de Araújo. COSTA, Mônica Rodrigues. **Posicionamentos e controvérsias no movimento hip hop**. Estudos de psicologia. Vol 18, nº 2, p.389-396, abril-junho, 2013.

MENDONÇA, Luciana F. Moura Mendonça. Sonoridades da cidade. In: FORTUNA, Carlos. LEITE, Rogério Proença. **Plural de cidade: novos léxicos urbanos**. Coimbra, Edições Almedina, 2009.

MONTOYA, Ángela Garcés. Juventud y comunicación. Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. **Signo e Pensamiento**, vol 30, n.58, p.108-128, Janeiro-junho, 2011.

MORENO, Rosangela Camilo. ALMEIDA, Ana Maria F. O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop. **Revista Brasileira de Educação**, v.14, nº 40, Janeiro-Abril, 2009.

MORIN, Edgar. **O método I: A natureza da natureza**. 3 ed. Porto Alegre, Sulina, 2013.

MORIN, Edgar. **O método II: A vida da vida**. 3 ed. Porto Alegre, Sulina, 2005.

PAIS, Machado José. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. ALMEIDA, Isabel Mendes de. In: EUGENIO, Fernanda. (orgs). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo, Senac Editora, 2004.

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. **Dança de rua: lazer e cultura jovens da Restinga**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2004.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. A acumulação primitiva do capital simbólico. In: JEUDY, Henri Pierre. JACQUES Paola Berenstein. (org). **Corpos e cenários urbanos. Territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUBA, 2006.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: A Periferia Grita**. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo, Companhia das letras, 1988.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra. Corpo e cidade na civilização ocidental**. 5. Ed. Rio de Janeiro, Record, 2008.

SCHECHNER, Richard. Ritual. LIGIERO, Zeca. (org). **Performance e Antropologia de Richard Sechechner**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2012.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Editora 34, 1998.

SIMÕES, José Alberto. Entre percursos e discursos identitários: etnicidade, classe e gênero na cultura hip hop. **Estudos feministas**, Florianópolis, vol 21, nº1, p.107-128. Janeiro-Abril, 2013.

STOPPA, Edmur Antonio. MARCELLINO, Nelson Carvalho. Hip hop, "lazer" y ciudadanía em la periferia de la ciudad. **Polis: Revista de la Universidad Bolivariana**, Vol.8, nº 22, p.285-306, 2009.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. **Nômadas**, nº32. Universidad Central de Colombia, p. 13-25, Abril, 2010.

TAVARES, Breitner. Geração hip hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito federal. **Revista Sociedade e Estado**, vol 25, nº 2, p. 309-327. Maio-Agosto, 2010.

TIJOUX, Maria Emília. FACUSE, Marisol. URRUTIA, Miguel. El hip hop: arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? **Polis: Revista de la Universidad Bolivariana**. Vol.2 nº 33, p. 429-449, 2012.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**. Niterói, RJ, Editora da UDUFF, 2008.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward. **The Antropology of experience**. Chicago, University of Illinois Press, 1986.

TURNER, Victor. **The Antropology of performance**. New York, PAJ Publications, 1988.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human Seriousness of play**. New York City, Performing Arts Journal Publications, 1982.

WEBER, Max. **Metodologia das ciências sociais (Parte 1)**. 4 ed. São Paulo, Cortez Editora, Editora da Unicamp, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo, Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

GLOSSÁRIO

- **Base:** Movimento que antecede qualquer passo no break. É a forma de postar os pés no chão.
- **B.boy ou b.girl:** Dançarino ou dançarina de breakdance.
- **Break, Breakdance:** O nome da dança.
- **Campeonato ou Batalha:** Competição formal de gênero desportivo entre dançarinos de break.
- **Chair Freeze:** O movimento chair congelado no ar.
- **Complementos:** Gestual da dança.
- **Cypher:** Festa
- **Flaire:** Movimento giratório em que os pés ficam balançando no ar enquanto que as mãos se revezam apoiando o corpo no chão.
- **Freeze:** Congelar o movimento de dança ou acrobacia por alguns segundos.
- **Footwork:** Dança giratória com as mãos e os pés sustentando o corpo rente ao chão.
- **Giro de Mão:** o mesmo que o back spin e o Head spin só que com as mão apoiadas no chão durante o giro.
- **Hand Glide:** escorregar a mão de apoio durante um movimento.
- **Head Spin ou Giro de Cabeça:** Um movimento giratório com a cabeça apoiada no chão. É um powermove de muito impacto.
- **Hélice ou Back Spin:** Movimento giratório com as costas apoiadas no chão.
- **Newschool:** Estilo de dançarinos que incorporam elementos da cultura pop contemporânea.
- **Oldschool:** Estilo de dançarinos de break que se apegam mais ao ritmo musical e à moda dos anos 70 e 80.
- **Ponte:** Fazer com que o corpo fique envergado em pleno movimento.
- **Powermove:** Movimento acrobático.
- **Racha:** Brincadeira competitiva entre dançarinos de break.
- **Roda:** Apresentação ou mostra de passos.
- **Style:** Estilo particular de cada dançarino.
- **Top rock:** Dança em pé.

- **Tricks ou tricks combo:** Movimento de contorcionismo corporal. Eles se transforma em “combo” quando se constitui numa sequencia de movimentos diferentes.
- **Vibe:** Sensação de participação, curtir o momento.
- **Windmills ou Moinho de vento:** Movimento giratório com o peito apoiado no chão com a mão servindo de alavanca.

APÊNDICE – ROTEIROS DE ENTREVISTA

Roteiro de entrevista com Cristiano.

1. Como foi seu primeiro contato com a estética e o movimento hip hop?
2. Fale sobre sua trajetória política em movimentos sociais?
3. O que é a FAC – Frente Ampla Cultural?
4. O Que é a Zona Imaginária?
5. Como você vê hoje o cenário político-cultural em Fortaleza e também o movimento hip hop?
6. Qual a sua avaliação da estratégia política e cultural da Força Hip Hop e da FAC?
7. Quais sentidos você observa nas ocupações culturais e políticas organizadas por esses grupos nos últimos meses?
8. Existem problemas e dificuldades na organização e mobilização necessária à essas ocupações? Fale sobre eles.
9. Quais as diferenças entre a forma de ocupação do espaço público promovida por vocês e outras que existem na cena política e cultural de Fortaleza?
10. Há algum tipo de disputa em torno dessas ocupações ou existe mais cooperação entre grupos de estilos e trajetórias políticas e culturais diferentes?
11. Em relação ao espaço público, qual a relação existente entre os poderes públicos, a polícia e também as organizações criminosas e as ocupações ensejadas pelos grupos que você participa ou organiza?
12. Você enxerga algum tipo de ganho político ou visibilidade ao organizarem essas ocupações? Não apenas de um ponto de vista institucional, mas também de uma perspectiva de visibilidade?
13. Como foi gestada essa ideia de ocupação do espaço público por vocês?
14. Muitas vezes eu ouvi vocês falarem de cultura marginal e cultura Lumpen. O que significa para você esses termos?
15. Você lembra de quantas e quais ocupações você promoveu? Qual foi a mais significativa na sua opinião?
16. Palavras finais. Para você, o que significa ocupar o espaço público?

Roteiro de entrevista com b.girl Botelo

Os significados da dança

Há quanto tempo você dança break? Como começou e por quê? O que da dança break chamou sua atenção?

O que você acha que mudou em sua vida depois de começar a dançar?

Você participava de outros grupos ou tinha alguma outra atividade antes?

O que você gosta mais de fazer fora a dança? Como gosta de se vestir? Qual o estilo musical que prefere? O que gosta de fazer?

Você participa de alguma equipe de break? Se sim, fale um pouco sobre como vocês se conheceram?

Todo b.girl tem um apelido ou nome? Qual o seu e o que o levou a escolhê-lo?

Para você, o que significa dançar break?

O que é mais legal na dança e o que é menos legal para você?

Como você aprendeu a dançar? Alguém lhe ensinou ou aprendeu sozinho? Como foi?

Você acessa a internet freqüentemente? Como faz para conseguir CD's e DVD's de break?

Quais as roupas e vestimentas, equipamentos ou materiais que são necessários ou fazem parte do estilo b.girl?

Como você consegue os materiais necessários à dança?

Quais os momentos que você acha mais legal nos treinos?

Qual a diferença entre "roda" de break, "racha" e o campeonato?

O que você sente quando está dançando? Existe diferença quando você dança num racha, numa roda ou num campeonato? Se existe, qual seria essa diferença?

Como são os campeonatos de break aqui em Fortaleza? O que você acha da organização deles?

Quando uma b.girl consegue ganhar "nome" e ser reconhecido como um bom dançarino? O que é necessário para se tornar um bom dançarino?

Você costuma freqüentar o Dragão do Mar aos sábados? Descreva o que você faz lá e quais os momentos mais legais quando está lá? Diga também os momentos mais chatos na sua opinião?

Você pratica outros elementos do hip hop? Quais? Qual a diferença deles em relação à dança?

E o futuro, como você se vê daqui a alguns anos? Ainda dançando break? O que você acha que poderia fazer alguém parar de dançar?

Ser mulher no hip hop

Você acha que dançar break é “coisa de homem”? Diga o que você acha disso?

Qual a diferença entre dançar como homem e dança como mulher? Existe isso realmente no break?

Porque você acha que o break tem mais participantes garotos do que garotas? Qual a razão disso?

Como é para uma garota participar de um ambiente freqüentado mais por garotos? Fale um pouco sobre isso.

Você sofre preconceito por estar dançando break? Se a resposta for não, diga se já viu alguma menina sofrer preconceito por causa disso.

Você participa de alguma atividade da LA FEMME? Se sim, diga como se sente em relação a isso. Se não, diga o porquê.

Gostaria de dizer mais alguma coisa? Mandar uma mensagem?

Identidade

Nome

Idade

Local de nascimento

É casado ou solteiro?

Com quem você mora? Descreva como é a sua vida na sua casa, família, amigos?

Você trabalha? Diga como é o seu trabalho.

Seus pais ou responsáveis trabalham? Descreva qual o trabalho deles.

Você estuda? Diga em que série está? O que você acha de estudar?

Roteiro de entrevista com Moesio

Como foi o seu primeiro contato com a estética e com o movimento político hip hop?

Como surgiu o movimento hip hop no bairro?

Quem foram os primeiros praticantes do hip hop no bairro e como eles atuavam naquela época?

Como você conheceu o MH2O e quando e como se deu a entrada da posse na organização?

Na época em que a posse no conjunto São Francisco fazia parte do MH2O como se davam as atividades políticas e culturais?

Qual a causa do racha do grupo do São Francisco com o MH2O?

Depois do racha com o MH2O, como ficou a situação da posse em relação às atividades políticas e culturais? Como surgiu a Força Hip Hop?

Hoje em dia, que análise você faz da situação do hip hop no Conjunto São Francisco tanto no que se refere aos aspectos políticos e culturais?

Como você se define politicamente e qual a sua opinião sobre o papel político do hip hop hoje, na cidade de Fortaleza? Em que a Força Hip Hop difere das outras organizações de hip hop cearense?

Quais filmes e músicas você gosta? O que você gosta de assistir na televisão? Costuma escutar rádio? E o que acha também da internet?

Roteiro de entrevista com os b.boys Pipoca, Nemo e Daniel a.d.i

Identidade

Nome

Idade

Local de nascimento

É casado ou solteiro?

Com quem você mora? Descreva como é a sua vida na sua casa, família, amigos?

Você trabalha? Diga como é o seu trabalho.

Seus pais ou responsáveis trabalham? Descreva qual o trabalho deles.

Você estuda? Diga em que série está? O que você acha de estudar?

Os significados da dança

Há quanto tempo você dança break? Como começou e por quê? O que da dança break chamou sua atenção?

O que você acha que mudou em sua vida depois de começar a dançar?

Você participava de outros grupos ou tinha alguma outra atividade antes?

O que você gosta mais de fazer fora a dança? Como gosta de se vestir? Qual o estilo musical que prefere? O que gosta de fazer?

Você participa de alguma equipe de break? Se sim, fale um pouco sobre como vocês se conheceram?

Todo b.boy tem um apelido ou nome? Qual o seu e o que o levou a escolhê-lo?

Para você, o que significa dançar break?

O que é mais legal na dança e o que é menos legal para você?

Como você aprendeu a dançar? Alguém lhe ensinou ou aprendeu sozinho? Como foi?

Você acessa a internet frequentemente? Como faz para conseguir CD's e DVD's de break?

Quais as roupas e vestimentas, equipamentos ou materiais que são necessários ou fazem parte do estilo b.boy?

Como você consegue os materiais necessários à dança?

Quais os momentos que você acha mais legal nos treinos?

Qual a diferença entre “roda” de break, “racha” e o campeonato?

O que você sente quando está dançando? Existe diferença quando você dança num racha, numa roda ou num campeonato? Se existe, qual seria essa diferença?

Como são os campeonatos de break aqui em Fortaleza? O que você acha da organização deles?

Quando um b.boy consegue ganhar “nome” e ser reconhecido como um bom dançarino? O que é necessário para se tornar um bom dançarino?

Você costuma freqüentar o Dragão do Mar aos sábados? Descreva o que você faz lá e quais os momentos mais legais quando está lá? Diga também os momentos mais chatos na sua opinião?

Você pratica outros elementos do hip hop? Quais? Qual a diferença deles em relação à dança?

E o futuro, como você se vê daqui a alguns anos? Ainda dançando break? O que você acha que poderia fazer alguém parar de dançar?

O engajamento no movimento hip hop

O que acha que é o movimento hip hop?

Você acha que o que vocês fazem aqui na associação tem alguma influência na comunidade, no bairro? Para você, o movimento hip hop tem alguma influência na sociedade.

Há quanto tempo você está na Força Hip Hop? Foi no mesmo momento que você começou a dançar? Alguma mudança na sua vida ocorreu quando você começou a participar das atividades da Força Hip Hop?

O que você sente quando está dançando em algum evento político organizado pela Força Hip Hop? Qual a diferença de dançar num momento político e dançar por lazer ou nos campeonatos de break?

Gostaria de dizer mais alguma coisa? Mandar uma mensagem?