

Jess de Oliveira¹

Jorge Luiz Barbosa²

RESUMO

O complexo cultural do hip-hop periférico como movimento de cultura contra-hegemônica, a partir de expressões e manifestações artísticas, disputa narrativas nos espaços da cidade, tensionando os limites entre público e privado, entre o aceito e não aceito, normativo e não-normativo, dentro de um contexto urbano capitalista de produção de um espaço hegemônico e homogeneizante, cada vez mais potencializador de segregações e desigualdades socioespaciais, em um mundo globalizado. Nesse contexto, os valores simbólicos que agregam as diferentes manifestações artísticas existentes dentro do Complexo Cultural do Hip-hop, entendido como Fundamento Hip-hop, revelam a pista para o entendimento da relação entre os sujeitos urbanos, em suas performances artísticas, e a cidade que disputam. Entendendo o potencial crítico das performances, o Fundamento Hip-hop, enquanto cerne que une as diferentes manifestações presentes dentro deste complexo cultural, representa um importante princípio de tensionamento dos limites entre público e privado, entre valor de uso e valor de troca, e quais corpos tem direito a acessar, usufruir e produzir a cidade.

Palavras-chave: complexo cultural, identidade territorial, disputa de narrativas, performance

RESUMEN

The cultural complex of peripheral hip-hop as a counter-hegemonic cultural movement, based on artistic expressions and manifestations, disputes narratives in the city's spaces, tensioning the limits between public and private, between what is accepted and not accepted, normative and non-normative, within an urban capitalist context of production of a hegemonic and homogenizing space, increasingly enhancing segregation and socio-spatial inequalities, in a globalized world. In this context, the symbolic values that bring together the different artistic manifestations existing within the Hip-hop Cultural Complex, understood as the Hip-hop Foundation, reveal the clue to understanding the relationship between urban subjects, in their artistic performances, and the city that compete. Understanding the critical potential of the performances, the Hip-hop Foundation, as the core that unites the different manifestations existing within this cultural complex, represents an important principle of tensioning the limits between public and private, between use value and exchange value, and which bodies have the right to access, enjoy and produce the city.

¹ Mestrando de geografia pela Universidade Federal Fluminense – UFF, jessdeoliveira0791@gmail.com

² Orientador professor pós-doutor em Geografia da Universidade federal Fluminense – UFF,

jorge_barbosa@id.uff.br

INTRODUÇÃO

O referente trabalho se propõe a pesquisar os valores que reúnem as manifestações artísticas do Complexo Cultural do Hip-hop, a partir do estudo de caso na cidade de São Gonçalo/RJ, enquanto estratégia de enfrentamento às desigualdades presentes na produção do espaço urbano, bem como reivindicação pelo Direito à Cidade. Partimos de um contexto urbano capitalista de um mundo globalizado, de produção de um espaço hegemônico e homogeneizante, cada vez mais potencializador de segregações e desigualdades socioespaciais, já que, como afirma Harvey, “a urbanização sempre foi um fenômeno de classe” (HARVEY, 2012, p. 74). Neste cenário de cidade onde o valor de uso dos espaços está subordinado ao valor de troca (LEFEBVRE, 2011), se faz necessário questionar os limites entre o público e o privado. Pois, como afirmam Barbosa e Damasceno, (2018, p.14) “se a cidade é uma experiência social em correlação entre normas, poderes e condutas, não é apenas o “onde” a existência se dá; mas sim o espaço da ação do sujeito, de seu discurso e de sua prática”, e sendo assim podemos concluir que é a partir da experiência vivida dos sujeitos na cidade que os espaços se tornam públicos. No entanto, a mercantilização de tais espaços tende a restringir a presença, ação e experiência dos sujeitos, consequentemente esvaziando seu potencial na condição de públicos. (OLIVEIRA, 2018).

Ao se manifestar em espaço público através da apropriação material e simbólica do mesmo, pode-se dizer que o hip-hop tensiona esses limites entre o que é público e o que é privado, uma vez que subverte os valores de troca dos espaços públicos ao reconfigurar seus usos através da ocupação dos mesmos. Praças, ruas e viadutos são reinventados por rodas de rap e poesia, muros, tapumes e fachadas ganham e conferem novos sentidos dentro da cidade ao serem coloridos por bombs e personas de graffiti³. Apesar dos muitos dispositivos de regulação existentes na cidade (OLIVEIRA, 2018) que visam manter uma paisagem urbana homogeneizante, o Complexo cultural do Hip-hop periférico, em suas inúmeras performances, segue disputando as narrativas sobre as existências na e da cidade.

Nesse contexto, os valores simbólicos que agregam as diferentes manifestações artísticas existentes dentro do Complexo Cultural do Hip-hop, entendido como Fundamento Hip-hop, revelam a pista para o entendimento da relação entre os sujeitos urbanos, em suas performances artísticas, e a cidade que disputam. Este trabalho pretende investigar, a partir das vivências de artistas da *cena* hip-hop gonçalense, o conjunto de valores reivindicados por estes sujeitos para produzir suas identidades enquanto artistas periféricos, em disputa pelos imaginários sociais nos espaços da cidade. Entendendo o potencial crítico das performances, tanto no que tange ao conteúdo artístico, tanto no próprio exercício de ocupação dos espaços públicos, buscamos compreender de que forma o Fundamento Hip-hop, enquanto cerne que une as diferentes manifestações presentes dentro deste complexo cultural, representa um uma estratégia de reivindicação pelo Direito à Cidade.

METODOLOGIA

A metodologia escolhida para o desenvolvimento da pesquisa foi a observação participante, articulada com um embasamento bibliográfico, possibilitando discorrer sobre os dados coletados em campo sobre as vivências e performatividades dos territórios do hip-hop

³ bomb e persona são estilos de graffiti, segundo TARTAGLIA (2010)

de forma contextualizada no cenário de uma cidade urbanizada e capitalista. Ao longo da pesquisa, circulou-se por inúmeros e territórios da *cena*, como espaços de graffiti, rodas de rap e batalhas de poesia na cidade de São Gonçalo, Rio de Janeiro, integrando estes espaços e contribuindo artisticamente enquanto partilhava dos eventos e trocava vivências com outros artistas. Como será descrito no decorrer da pesquisa, o *prestígio* faz parte do Fundamento Hip-hop, e portanto fazer-se presente nestes territórios revelou-se crucial para a compreensão deste e outros conceitos, através da experimentação empírica.

HIP-HOP E A CIDADE

Tratamos aqui por Complexo Cultural do Hip-hop um conjunto de manifestações culturais de contexto periférico que se encontram e manifestam nas ruas. Tendo sua origem nos EUA na década de 60 (WHEELER, 2016), o Hip-hop possui essencialmente 4 elementos, sendo eles o Graffiti, o DJ, o Rap e o Breakdance. Ainda assim, é possível encontrar outros tipos de performances circulando pelos territórios do hip-hop brasileiro, como a poesia falada (slam), o skate, o passinho do funk carioca, a pichação, entre outros exemplos. Não se trata de definir de forma categórica que todas estas performances supracitadas fazem parte essencialmente do que se considera Hip-hop. No entanto, é inegável que tais manifestações encontram-se e circulam nos territórios da *cena*, e por esta razão tratamos por Complexo Cultural, uma vez que nos interessa mais nos debruçarmos sobre o potencial subversivo deste fenômeno urbano do que em delimitar o que pode ou não ser considerado Hip-hop. É importante ressaltar, ainda, que o Fundamento Hip-hop, por se tratar de um conjunto de valores sociais e identitários, permite a agregação de manifestações culturais e artísticas ao Complexo Cultural, ainda que não façam parte dos quatro elementos originais.

Optamos por recorrer ao conceito de território por acreditar que o espaço urbano reflete nas subjetividades dos sujeitos, de tal forma que as culturas urbanas, uma vez que sejam a expressão dessas subjetividades, estão intimamente imbricadas no espaço urbano, refletindo em contrapartida na sua produção. Dessa forma, território se enquadra como categoria de análise adequada, tendo em vista que entendemos por território o espaço de materialidade do vivido, conforme Santos:

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. (SANTOS, 1999, p. 8)

Portanto, ao se apropriarem e reinventarem os espaços públicos da cidade através de suas manifestações artísticas, ês artistas do hip-hop materializam experiências de viver-cidade e, por conseguinte, estabelecem ali seus territórios. É importante ressaltar que os territórios do hip-hop, a *cena*, como abordaremos posteriormente, se configuram de maneira fluida, compondo uma cartografia dinâmica nos espaços da cidade e no tempo. Ora, entendendo que tais manifestações representam um enfrentamento à uma hegemonia urbana, pode-se concluir que sua produção na cidade se dá nas fissuras da produção normativa da mesma. Para tanto, abordaremos brevemente o contexto deste urbano hegemônico, enfrentado pelas manifestações artísticas do Hip-hop.

Aqui falamos de um tipo de cidade específico: a cidade urbanizada, um produto direto do capitalismo. Ainda que se possa distinguir as muitas cidades através do globo por inúmeros critérios, partimos da premissa apontada por Lefebvre em *O direito à cidade* (2001,p.11), quando afirma que a industrialização é o motor das transformações sociais do último século. Foi a partir do modo de produção industrial que a urbanização se desenvolveu enquanto sistema de circulação do capital excedente. David Harvey situa inúmeros exemplos de reformas urbanas em seu artigo igualmente intitulado, argumentando que “a urbanização desempenhou um papel particularmente ativo [...] na absorção do excedente que os capitalistas produzem perpetuamente em sua busca pelo lucro.” (HARVEY, p. 75). Diferentemente de outros modelos de cidades, como exemplos da antiguidade greco-romana, africanas ou mezoamericanas, a cidade urbanizada está intrinsecamente relacionada com o modo de produção capitalista, é um produto e um resultado deste modo de produção, se configura com o propósito de circulação e escoamento do capital excedente e, portanto, bem como qualquer mercadoria do capitalismo, é projetada para ser consumida. Como explica o próprio Harvey:

A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana. A tendência pós-moderna de encorajar a formação de nichos de mercado – tanto hábitos de consumo quanto formas culturais – envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha dinheiro. (HARVEY, 2012, p.81)

Uma vez tornada mercadoria, a cidade e seus espaços, bem como outros equipamentos urbanos ali presentes, quer seja sua paisagem, serviços ou cultura, tem seus valores de uso subordinados aos valores de troca. Ou seja, valorizam ou desvalorizam de acordo com os interesses do mercado. Ora, um apartamento com vista para o mar e acesso ao centro urbano é mais valorizado que um situado em áreas mais distantes e com menos equipamentos disponíveis, por exemplo. A presença em si dos equipamentos valoriza o solo urbano, e portanto sua distribuição se dará em função de determinados grupos, e em detrimentos de outros. A desigualdade socioeconômica é flagrante nas cidades capitalistas, posto que este fenômeno é característico do próprio sistema, e conseqüentemente se desenha nos espaços urbanos projetados para beneficiar o escoamento do capital excedente.

IDENTIDADES TERRITORIAIS DO HIP-HOP

Existem na Zona Portuária do Rio de Janeiro mais de 11 mil m² de murais a céu aberto de graffiti de diferentes artistas, compondo o Distrito de Arte do Porto (AMORIM, 2021). Nos territórios do hip-hop gonçalense, frequentados por artistas de periferias de São Gonçalo, Niterói, Caxias, RJ, Itaboraí e etc, os graffiti da zona portuária não são reconhecidos como “Hip-hop”.

Isso acontece porque os graffiti do tal Distrito de Arte estão em perfeita conformidade com o projeto urbano capitalista. O próprio artigo supra-referenciado deixa claro o objetivo decorativo e turístico das artes ali presentes quando diz: “O projeto nasce com propósito de ressignificar espaços por meio de intervenções artísticas, gerando integração, turismo, locais de convivência mais convidativos num dos locais ainda pouco explorados por

quem visita e mora na Cidade Maravilhosa.” (AMORIM, 2021). A função é mercadológica. O espaço é mercadoria de consumo. O valor de uso é dado por seu valor de troca. Tartaglia classifica este tipo de graffiti como mercantil (TARTAGLIA, 2010)

Quando as manifestações artísticas irrompem na cidade sem o propósito de valorização do solo urbano, podemos considerá-las enquanto contra-hegemônicas. Sua ação e presença se dão não pelas vias do consumo dos espaços, mas pela territorialização de suas identidades. Identidades essas que são territoriais, que se encontram e se reconhecem no espaço e por causa dele, se vinculam diretamente aos espaços que as originam e onde buscam se manifestar. Trataremos aqui então do conceito de identidades territoriais e sua relação com o Hip-hop.

Entendemos por “territorialidade” os produtos da mobilização de táticas e de estratégias de afirmação de pertencimentos culturais que se consolidam a partir do uso do território, bem como pontua Barbosa (2014, p. 132). Para falar das territorialidades do Hip-hop, uma vez que se tratam de estratégias de pertencimento, é preciso antes compreender a relação deste complexo cultural com a cidade onde se origina e onde se manifesta, para então compreender suas identidades e suas afirmações nos espaços urbanos. Segundo Oliveira:

A relação de negação que a cidade estabelece com as existências alternativas se dá nas vias de consumo, excluindo referenciais de representação de todos aqueles que não podem pagar quando o que predomina é a subordinação de tudo e todos ao valor de troca de quaisquer experiência urbana. Uma vez que a experiência da cidade está subjugada ao consumo, a própria experiência é mercantilizada e, portanto, a representação estética da paisagem e da vida na cidade se atam ao consumo. (OLIVEIRA, 2018, p...)

A periferia, enquanto consequência espacial das desigualdades sociais do capitalismo, representa sua própria contradição. A cidade urbanizada, mercantilizada, busca homogeneizar os espaços, ao mesmo tempo em que cria desigualdades. A cidade é produzida para ser consumida, ao mesmo tempo em que inviabiliza seu consumo para parte de sua população, menos abastada. A periferia não deixa de experienciar a cidade quando não pode consumi-la. O hip-hop, enquanto complexo cultural periférico, em um gesto de transgressão, se apropria ao invés de consumir, usa ao invés de trocar, devolve o sentido de público aos espaços ao se territorializar na rua e interferir na paisagem com suas manifestações artísticas. Portanto, podemos concluir que o hip-hop exerce uma disputa por imaginários sociais.

“É neste sentido que a periferia emerge como espaço de potência criadora e criativa” (OLIVEIRA, 2018, p.22), onde fenômenos como o hip-hop reinventam a experiência urbana e iluminam desejos de cidade menos desiguais. Se o projeto mercantil de cidade produz um imaginário social que não só não contempla como também negligencia a periferia, a mesma revida com reinvenção, subversão e disputa. Esta potência está presente no hip-hop e se revela através da arte. Mais à frente discutiremos as nuances dentro do complexo cultural, mas aqui já podemos vislumbrar o embrião do Fundamento Hip-hop enquanto cerne identitário das mais diversas manifestações artísticas presentes neste complexo. Vale ressaltar ainda que aqui apresentamos um contexto que situa o hip-hop enquanto movimento marcadamente periférico, o que não homogeniza todos os espaços periféricos em identidade, manifestação artística, pública ou mesmo disputa de narrativas urbanas. Como afirma Oliveira (2018), “se entendemos que a representação social dos espaços interfere nas disputas de imaginários sociais, fica claro como que a contradição explicitada abre espaço para o afloramento de identidades, representações e manifestações alternativas e espontâneas.”

Sendo assim, é justamente no cenário de contradições socioeconômicas e espaciais que as identidades periféricas em questão afloram, disputando imaginários sociais e

reinventando as próprias experiências de viver-cidade. Pois como afirma Haesbaert (1999,p.175) “é no encontro ou no embate com o outro que buscamos nossa afirmação pelo reconhecimento daquilo que nos distingue e que, por isso, ao mesmo tempo, pode promover tanto o diálogo como o conflito com o outro”.

CATALISADORES DE TERRITORIALIDADE

Durante a pesquisa feita em campo, em diálogo com inúmeros artistas de diferentes modalidades, uma frase se repetiu com bastante frequência: o hip-hop tem fundamento! Trata-se de um conjunto de valores que reúne as identidades do complexo cultural. No entanto, como se tratam de modalidades distintas, o fundamento se aplicará de maneira específica para cada uma, e ainda assim representará um cerne entre elas.

Cada um dos *elementos* do Hip-hop se territorializa pela cidade de maneira distinta. Enquanto uma batalha de rap pode acontecer semanalmente num mesmo espaço, à exemplo da Batalha do Tanque (SANTOS, 2018), que ocorre toda quarta-feira à noite na Praça dos Ex-combatentes, em São Gonçalo, um mutirão de graffiti ocorrerá num intervalo de tempo e em espaços diferentes. Esta distinção na forma de se territorializar pela cidade entre cada elemento do hip-hop se dá pelas particularidades de cada uma destas manifestações culturais.

Ora, se uma batalha de rap demanda um espaço onde as pessoas possam se reunir para ouvir as rimas improvisadas dos artistas durante duas ou três horas, um mutirão de graffiti demanda muros disponíveis para pinturas que levam quatro horas ou mais para serem concluídas, além de materiais como tinta, spray, etc. Portanto, os territórios de cada elemento são particulares, embora haja interseções. Por exemplo, muito provavelmente um evento de mutirão de graffiti também contará com outras performances, como a própria batalha de rap, apresentações de dança, DJs e etc.

Não apenas é difícil, mas também improdutivo tentar destrinchar as territorialidades de cada elemento como se as mesmas pudessem ser dissociadas umas das outras. O movimento hip-hop é o hip-hop em movimento. As dinâmicas das territorializações da arte nas ruas se dá de maneira fluida, responsiva aos espaços e aos dispositivos neles presentes, e que impõem facilidades ou barreiras para o afloramento das manifestações em espaço público. Uma cartografia feita em um ano poderia facilmente apresentar desenhos totalmente distintos no ano seguinte. É prioritário, então, entender as dinâmicas urbanas que propiciam ou rechaçam o hip-hop na cidade. Oliveira (2018) categorizou estas dinâmicas como “catalisadores de territorialidades”.

Inúmeros dispositivos de regulação urbana atuam na paisagem da cidade de modo a produzi-la de forma homogênea e homogeneizante, a fim de ser consumida. Podemos concluir então que tais dispositivos atuarão também como ferramentas de controle de quaisquer manifestação que não esteja em conformidade com o projeto mercantil de cidade, principalmente nos espaços onde há um maior interesse na manutenção do status quo da hegemonia: as áreas mais valorizadas, onde o valor de troca é alto e disponível para grupos socioeconômicos mais abastados. Como afirma Oliveira, “o grau de rechaçamento às manifestações alternativas de arte oferecido pelos espaços irá se configurar como um catalisador de territorialidades da arte urbana.” (OLIVEIRA, 2018, p.29). Ou seja, a fim de evitar os riscos e violências que tais ferramentas de regulação possam oferecer tanto para os artistas quanto para a própria arte, alguns espaços da cidade são menos ocupados que outros.

Não significa dizer que apenas espaços com menos dispositivos de regulação serão territorializados. Vale lembrar que uma vez que se trata de disputar as narrativas de cidade, o hip-hop por vezes o fará inclusive intencionalmente nos espaços onde sua presença é mais

intensamente rechaçada. Como afirmou um pichador que preferiu não se identificar, “tem pixo meu pela cidade toda, menos em bairro de playboy, porque no dia seguinte vão lá e apagam. Mas aí as vezes eu vou lá e jogo minha tag só de raiva mesmo”. Porém, é muito mais comum que estes espaços recebam muito menos manifestações, mesmo porque sua presença será fortemente rechaçada, proibida e/ou apagada. De acordo com o grafiteiro Mac, é preferível prestigiar a periferia, pois, entre outras razões que serão abordadas na seção a seguir, o tempo e material gasto em uma arte feita “na pista” por vezes não compensam, pois poderia ser em breve apagada, enquanto em áreas periféricas permaneceriam por bastante tempo.

Assim, a periferia emerge como espaço propício para o surgimento do hip-hop pelas razões até aqui citadas. As desigualdades socioeconômicas que o sistema capitalista produz também produz espaços desiguais na cidade, uma vez que a cidade é produto direto deste sistema, e assim, a periferia enquanto espaço marcado por tais desigualdades e onde estas tensões se expressam com maior contundência, apresenta-se como espaço de potência em disputa pela cidade. As identidades que se forjam na e a partir da periferia se configuram no contraste com o imaginário social da cidade que se propõe homogênea, ao mesmo tempo em que contraditoriamente cria desigualdades. Todas estas tensões fomentam as identidades que afloram disputando os imaginários sociais da paisagem urbana através da arte, no hip-hop. E ainda, os dispositivos de regulação urbana tendem a influenciar a presença das manifestações artísticas pela cidade. Vale ressaltar que o conceito de “prestígio”, que será apresentado na seção seguinte, também opera como um catalisador de territorialidade. Não como dispositivo de regulação e controle, mas como um fator que estimula o interesse em certos espaços para a territorialização da arte.

Até aqui apresentamos um panorama do contexto urbano no qual se origina o Hip-hop. Para entender de fato como se articula o conjunto de valores que forjam as identidades territoriais periféricas dos artistas dentro do Complexo Cultural, e como este representa um gesto de reivindicação pelo direito à cidade, precisamos destrinchar brevemente cada elemento, para então abordar os pilares do Fundamento e suas significações.

FUNDAMENTO HIP-HOP

Os quatro elementos formadores do hip-hop são: DJ, Rap, Graffiti e Breakdance. Embora possam ocorrer simultaneamente, por vezes também atuam de maneira isolada. Além disso, os eventos que reúnem as manifestações artísticas do hip-hop por vezes também agregam outras manifestações para além dos quatro elementos. É por esta razão que tratamos por Complexo Cultural, posto que há uma circularidade de manifestações, atuando isolada ou simultaneamente, mas é no encruzamento, no contato e no encontro das diferenças que as identidades se forjam. Apresentaremos a seguir brevemente cada um dos elementos.

O DJ dita o ritmo da cultura. Embala festas, é a cadência das performances. Pela dependência de equipamentos de som, sua territorialização depende estreitamente de espaços e ambientes onde se possa instalar os equipamentos, mesmo que seja necessário fazer “gambiarra” e instalações clandestinas por algumas horas. Caixas de som, fiação elétrica e outros equipamentos são transportados e instalados (muitas vezes de maneira completamente voluntária e sem nenhum tipo de patrocínio) em praças, ruas, parques, casas e viadutos, e quaisquer outro espaço onde se possa promover o encontro. É o “beat” do DJ que determina o compasso que o rap e o breakdance acompanharão.

O Rap, cuja sigla oriunda de Rhythm And Poetry (ritmo e poesia) é a voz do hip-hop (ou uma das), como afirma Oliveira, “O rap é a política versada, poesia ritmada ao beat do

DJ (OLIVEIRA, 2018, p.45). Os versos, as rimas, carregam narrativas sobre a realidade periférica, denunciam as desigualdades vividas e apontam desejos de experiências urbanas mais igualitárias. Em São Gonçalo, as rodas de rima improvisadas se espalham por ruas, praças e viadutos pela cidade, eventos nos quais rappers não só gonçalenses mas de várias cidades da região se reúnem para assistir ou batalhar uns com os outros. Durante algumas horas, o DJ tocará músicas e batidas que servirão de base para os artistas rimarem em rounds de 45 segundos, desafiando o oponente e apresentando seus melhores versos. Como relatado pelo rapper Logri, na falta de DJ para dar o tom das rimas, muitas batalhas já ocorreram ao som de músicas tocadas no telefone ou até mesmo Beatboxing, mostrando que apesar dos elementos estarem intrinsecamente articulados, também possuem autonomia para criar estratégias alternativas para se manifestarem.

O Breakdance é a dança que se origina das batidas do hip-hop, e quando chega no Brasil se mistura com os ritmos de cá. Não raro passinhos de funk carioca, por exemplo, se inspiram nos movimentos do break e se misturam durante as performances. Mesmo os DJs tendem a incluir os ritmos locais em seus “sets”, posto que se o Hip-hop é um movimento de identidades periféricas, inevitavelmente as identidades e culturas de cada periferia influenciará nas estéticas do complexo cultural. Por exemplo, Oliveira comenta que “em São Gonçalo, hip-hop, funk, charme, afro e house são estilos obrigatórios nas playlists do Bobzilla, que acontecem, em sua maioria, na rua, lugar em que passos de funk, break, charme e afro se misturam na pista de dança, criando estilos próprios e inovadores.” (OLIVEIRA, 2018, p.45)

O Graffiti consiste na confecção de pinturas em muros, painéis e tapumes, com a utilização de tintas e latas de tinta spray. Não se trata apenas de um estilo de pintura, como pontuou o grafiteiro Siri do Muro, ao diferenciar suas obras em exposição no Shopping Pátio Alcântara e as pinturas que fazia durante um mutirão de graffiti na Praça Chico Mendes, dizendo que as obras em exposição não passavam de “técnica em spray”, enquanto graffiti era aquilo que estava sendo feito nas ruas, a reunião de amigos, o encontro. Fica claro portanto que o que diferencia um graffiti mercantil de um graffiti selvagem (TARTAGLIA, 2010) é a profunda relação que o segundo estabelece com o território periférico, ao passo que o primeiro está em função da valorização do solo urbano para seu consumo. Assim sendo, o graffiti periférico, atrelado ao hip-hop, busca territorializar suas identidades pela cidade, ao demarcar as assinaturas dos artistas em diferentes espaços pela cidade.

É comum que grafiteiros busquem colocar seus Bombs e Personas em viadutos e muros pela cidade, em ações rápidas, para demarcar suas identidades e evitar as repressões dos dispositivos de regulação urbana, bem como também por vezes estão presentes em eventos como batalhas de rima, ou criam os próprios eventos como mutirões de graffiti. Eventos assim tendem a reunir tanto os quatro elementos do hip-hop como outras manifestações culturais. Por exemplo, a Roda Cultural do Alcântara, que acontece na Praça Chico Mendes, conta com apresentações de DJs e rappers, mas também batalha de rima improvisada, batalha de poesia falada (slam), além de skatistas e praticantes de parkour pela praça, dançarinos presentes no evento, pichadores e grafiteiros que por vezes colocam suas marcas pelos muros, coletivos de brechó e artesanes, etc. Mutirões de graffiti por vezes contam com a presença de DJs embalando o ritmo ao longo das horas de confecção dos painéis grafitados em coletivo, e não raro também performances, apresentações, etc. Por se tratar de uma rede complexa de valores, crenças, memórias, saberes e práticas sócio-espaciais, a partir da criação de linguagem e símbolos próprios que se fazem enquanto potência de existência no mundo (BARBOSA e ESTER, 2017, vol.2, p. 3), a fluidez entre tantas manifestações artísticas garante que a diferença promova o encontro e o reconhecimento na mesma identidade: a periférica

Se tu ama essa cultura como eu amo essa cultura, grita Hip!”, anuncia o Mestre de cerimônias, ao que o público responde imediatamente “Hop!” A “cultura hip-hop”, o complexo cultural, agrega tantas manifestações distintas, que ainda assim se reconhecem dentro do mesmo complexo, graças ao Fundamento Hip-hop, um conjunto de valores que contribuem para configurar a identidade territorial periférica dos sujeitos da *cena*. Entendemos por identidade territorial “quando o referente simbólico central para a construção desta identidade parte do ou transpassa o território”(HAESBAERT, 1999, p.178) Os valores que constituem o Fundamento são: *cena*, *essência*, *prestígio* e *sample* (OLIVEIRA, 2019). É importante ressaltar que os quatro pilares do fundamento hip-hop não devem ser confundidos com os quatro elementos do hip-hop, pois como afirma Oliveira (2018):

“Os primeiros fazem menção a conceitos que traduzem características identitárias e de caráter subjetivo. Os segundos, por sua vez, se referem às quatro categorias de práticas culturais mais marcantes do hip-hop, de caráter material. Sendo assim, os pilares elencados visam elucidar os componentes subjetivos e intersubjetivos que instituem as bases identitárias dos quatro elementos e de outras práticas culturais presentes no complexo. (Oliveira, 2018, p.65)

Começemos por *sample*, um conceito que surge dentro do elemento do Rap, e representa o ato de se apropriar de uma música, verso ou trecho sonoro de outra música já existente, e através da mixagem, cria-se uma música nova. Aqui, empregamos *sample* enquanto um conceito mais amplo e aplicável para todos os elementos do hip-hop, que representa a capacidade de absorção e apropriação de estéticas existentes e, através da mixagem e reinvenção, cria-se novas estéticas, capazes de afirmar artisticamente as identidades territoriais dos sujeitos. Se o rap o faz com música, o graffiti, por exemplo, se vale das paisagens verticalizadas da cidade para criar o “wild style”, um estilo de caligrafia cujas letras simulam os designs angulares e sinuosos dos prédios e ruas. Como explica Oliveira:

Trata-se de usufruir dos inúmeros repertórios disponíveis na cidade, sejam eles de sons, imagens, linguagens, gestos, odores e sabores que vão desde a cultura popular à erudita, buscando referências mesmo na indústria cultural e na publicidade, propondo, assim, algo extraordinário. (OLIVEIRA, 2018, p.72 e 73)

É significativo observar que todo repertório estético pode ser apropriado e “sampleado” pelo hip-hop. Afinal, em se tratando de um mundo globalizado, informações estéticas, midiáticas e até mesmo publicitárias são diariamente bombardeadas no cotidiano e imaginário coletivo das cidades. O interessante é que, mesmo em se tratando de repertórios mercantilizados, é o gesto de apropriação e transformação destes repertórios que faz do *sample* um gesto de subversão dos sentidos. Ao extrapolar a proposta mercantil das referências e transformar em coisa nova, o *sample* confere nova identidade a tais estéticas, marcando agora as existências urbanas que se reinventam na cidade. Dessa forma, o *sample* representa “a capacidade transformadora e a potência criadora que reside na transgressão do cotidiano”(OLIVEIRA, 2018, p. 72 e 73). Ou seja, mesmo onde impera o valor de troca, o *sample* subverte e transforma em valor de uso.

Cena, por sua vez, representa os próprios territórios do Hip-hop, e sendo este Complexo Cultural tão heterogêneo, a *cena* se refere a qualquer espaço territorializado e em disputa por qualquer um dos elementos (graffiti, rap, etc.). Trata-se portanto de um espaço simbólico, que ganha materialidade na cidade através das apropriações dos espaços públicos.

Ao se referir à *cena*, ês artistas estão se referindo não apenas aos espaços físicos onde a arte e o encontro acontece, mas principalmente, a este espaço simbólico, que pode se materializar em absolutamente qualquer espaço que seja territorializado, posto que a *cena* é, antes de tudo, o próprio encontro em si, ês artistas, suas performances, em suma, o espaço onde acontece e onde pode acontecer, a potência do encruzamento das existências.

Esse movimento ambíguo que caracteriza a *cena* tanto como um espaço físico como um espaço simbólico tem seu pilar fundamentado na rua como físico e simbólico em disputa. Ainda que por vezes alguns eventos possam ocorrer em espaços privados, é a rua que representa o espaço público disputado, e cujo sentido de público é reinventado através da ocupação. Qualquer artista, mesmo quando não está presente no momento das manifestações artísticas de rua do hip-hop, ainda faz parte, simbolicamente, da *cena*, uma vez que segue frequentando e prestigiando os territórios do complexo cultural do hip-hop. É importante pontuar a relevância da rua como constituinte da *cena* para demarcar os territórios de encontro e prática cultural e política do hip-hop, pois como explica Oliveira, “Ouvir o álbum do Racionais em casa não inclui ninguém na *cena*. Ainda que se saiba toda trajetória do rap nacional de cor, é preciso estar na rua, se fazer presente, trocar, cantar, dançar e, se pá, lançar um *power move*.” (OLIVEIRA, 2018, p.66)

Fazer parte da *cena* significa reconhecer e ser reconhecido pela *cena*. Por artistas e frequentadores da cultura, num movimento ambivalente de prestigiar a arte e adquirir prestígio por estar presente na *cena*, na rua, no encontro, na reinvenção do espaço, no território, na materialidade das identidades. Não por acaso o título do trabalho é um sample de um verso do rapper Emicida. Não apenas porque o verso exemplifica o conceito de identidades territoriais aqui trabalhado, ao traduzir que “a rua é nóiz”, ou seja, as identidades são parte integrantes da rua tanto quanto a rua é das identidades. Mas principalmente, porque reivindicar a referência das ruas é também prestigiar a *cena*.

E assim podemos adentrar a definição de *prestígio*, que seria o corpo presente na *cena*, num duplo movimento de prestigiar e ser prestigiado. Por exemplo, uma rapper adquire prestígio conforme marca presença em mais rodas e principalmente nas mais populares, especialmente se vencer as batalhas de rima, enquanto um grafiteiro o adquire ao deixar sua marca pela cidade em espaços de grande circulação, mas em qualquer caso, é a visibilidade que garante o reconhecimento dêes artistas. Igualmente, é importante se fazer presente na *cena* para prestigiar a própria *cena* em si, pois se é sendo reconhecido pela *cena* que se ganha *prestígio*, se faz necessário também prestigiá-la. Do contrário, o artista estaria perdendo a *essência*, ou seja, ao abandonar os territórios que compõem sua identidade territorial de sujeito urbano periférico, o artista perde *prestígio*, perde sua identidade, posto que esta não está mais atrelada ao território que a fomentou. Pois como comenta Oliveira:

Ainda que o artista (rapper, grafiteiro, b-boy, etc.) consiga conquistar espaços na mídia e no mercado da indústria cultural, lembrar das origens é imprescindível. E deixar de abordar as questões efervescentes da periferia, contra as quais se reivindica através da arte, é imperdoável. Significa perder a *essência*. (OLIVEIRA, 2018, p.67)

Essência, por sua vez, representa, segundo Barbosa (2015, não paginado) “uma afirmação como sujeito na disputa urbana por imaginários [...], reunindo inventividade e rebeldia face à invisibilidade que lhes é imposta na cidade”. Trata-se portanto de reconhecer-se em grupo, e no caso do hip-hop, trata-se de reconhecer-se enquanto grupo social marginalizado e subalternizado por uma sociedade excludente. Não obstante, Haesbaert (1999,0.174) pontua que “identificar, no âmbito humano-social, é sempre identificar-se, um processo reflexivo portanto, e identificar-se é sempre um processo de identificar-se com, ou seja, é sempre um processo relacional, dialógico, inserido em uma relação social.” Em



resumo, *essência* representa a identificação de sujeitos do hip-hop enquanto sujeitos periféricos e vinculados ao território periférico.

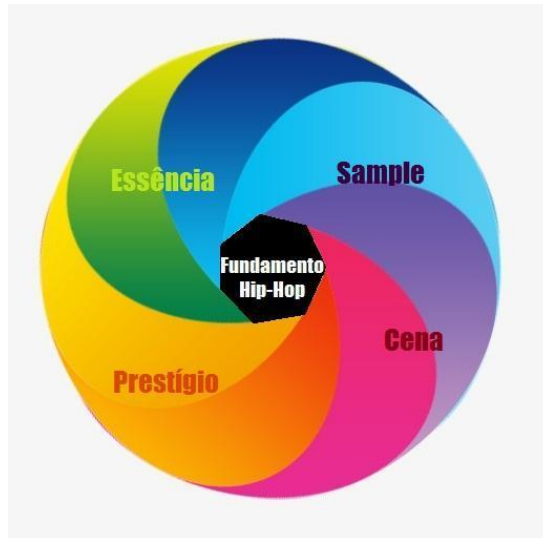
Como já afirmado anteriormente, os territórios periféricos que marcam as identidades territoriais do hip-hop são representados pela *cena*. Por esta razão, *prestigiar a cena* significa preservar a *essência*. Ou seja, a identidade é construída e preservada a partir do processo de identificação em grupo com o território que fomenta tais identidades. Pois como explica Oliveira:

A essência é, portanto, a identidade territorial periférica que se faz política tanto compartilhando, expressando e produzindo cultura e arte na cena, quanto antagonizando um sistema que lhes oprime, o que se dá em gestos políticos, como a apropriação do espaço público, as letras e rimas versadas que denunciam os problemas que atingem seus territórios, ou mesmo a valorização do encontro e da sociabilidade.(OLIVEIRA, 2018, p.67 e 68)

Em resumo, os quatro valores que compõem o Fundamento Hip-hop se correlacionam para vincular as identidades dos sujeitos periféricos ao território onde se encontram através da arte. O gráfico que representa os pilares do fundamento hip-hop não se desenha enquanto um círculo cromático por acaso. A escolha do formato pretende elucidar tanto a articulação profundamente imbricada e fluida entre os conceitos de *essência*, *prestígio*, *cena* e *sample*, como também em si próprio samplear a referência estética das cores que fazem parte do elemento graffiti.

Os valores do Fundamento Hip-hop, quando entendidos enquanto processos de construção de identidades territoriais periféricas que tensionam os limites entre público e privado e reivindicam o Direito à Cidade através da apropriação material e simbólica do espaço urbano, reinventado seus usos e afirmando suas existências, podem ser sintetizados como: *sample* (referências/repertório/mixagem), *cena* (território/sociabilidade), *essência* (política/afirmação) e *prestígio* (reconhecimento/visibilidade pública). Estes valores fundem seus sentidos, de modo a serem entendidos não como segmentos engessados, mas como trânsitos de um para outro, que compõem um mesmo todo, um mesmo *fundamento*, ou seja, um mesmo cerne que origina e reúne as diferentes manifestações artísticas presentes no Complexo Cultural dentro de uma mesma identidade periférica. Vale pontuar ainda que esta identificação em comum, ao contrário do que se propõe a hegemonia capitalista, não busca fazer-se de forma homogeneizante, mas principalmente, no encontro das diferenças, nas tensões e nas pertenças. Oliveira (2018) resume a interlocução entre os valores do Fundamento Hip-hop da seguinte forma:

Prestigiar sampleando algo oriundo da cultura de rua ou do cotidiano do território é uma forma de prestigiar a *cena* e o território, e por isso representa a *essência*. Da mesma forma como *samplear* algo de publicidade, por exemplo, mas para criticar o padrão de vida consumista. Ou ainda, criar algo irreverente que valorize a *cena* e o território também são formas de *prestigiar*, e assim, não perder a *essência*. Mesmo quem não necessariamente sampleia ou aponta alguma crítica social, cria seu próprio estilo, mas manifesta sua arte nos territórios da *cena*, está se expressando nos territórios das pertenças e, assim, possui o *fundamento*. (OLIVEIRA, 2018, p. 74 e 75)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Fundamento Hip-hop é categorizado enquanto um conceito a partir dos relatos dos próprios artistas ao longo da pesquisa, ao recorrentemente afirmarem que “o hip-hop tem fundamento” quando questionados sobre a importância do cenário cultural para os mesmos em suas vivências urbanas. É a partir da identificação enquanto sujeitos periféricos, e não obstante, através da arte, que os sujeitos se reconhecem dentro do espaço urbano, e não apenas, reivindicam este espaço dentro de suas manifestações artísticas. Não por acaso o título do trabalho faz um *sample* com uma música do Emicida (2009), trazendo a referência da importante relação que imbrica os sujeitos do hip-hop ao espaço público, numa constante disputa pelo uso e atribuição de sentido ao mesmo.

Ao entender quais valores sustentam as identidades territoriais dos artistas do hip-hop, podemos assim compreender como esses sujeitos se relacionam com a cidade e a reivindicam. O Complexo Cultural do Hip-hop portanto exerce um importante papel de enfrentamento ante as desigualdades sociais presentes no espaço urbano ao comportar identidades combativas que se reconhecem dentro da cidade enquanto sujeitos marginalizados e a reinventam em performance. Como demonstram Limonad e Barbosa (2017):

Mais do que transgressões, essas manifestações devem ser entendidas como tentativas de resgatar o sentido social e público de um espaço público, que perdeu esse sentido. E o perdeu à medida que se converteu em espaço de passagem, em que partes suas foram pouco a pouco privatizadas à revelia do público e transformadas em coisa “particular”. Poucos podem desfrutá-lo, sua apropriação social, mesmo em sociedades democráticas, encontra-se sob um controle estrito.

(LIMONAD e BARBOSA, 2017, p.11)

A arte de rua do Hip-hop é capaz de encantar e inventar imaginários de cidade através da estética e da resignificação dos usos dos espaços públicos, estando portanto perfeitamente alinhada ao proposto por Lefebvre (1968, 2001) em O Direito à Cidade, quando fala sobre o reencantamento da cidade a partir da criação estética, de modo a torná-la obra coletiva e singular em suas diferenças, proporcionando uma relação orgânica entre sujeito e coletivo,

espaço e estética, para a conquista de uma vida urbana renovada e transformadora da sociedade. Ou seja, o que Lefebvre defende pode facilmente ser interpretado como os movimentos culturais e políticos do Complexo Cultural do Hip-hop.

Dentro de um contexto urbano capitalista globalizado, as representações estéticas e identitárias que compõem e produzem o espaço urbano representam a hegemonia, e neste sentido, o Fundamento Hip-hop deflagra a representação social contra-hegemônica, ao construir e afirmar identidades territoriais periféricas que disputam os usos e imaginários sociais da cidade. Reforçando a ideia de que o hip-hop representa essa força contra-hegemônica, Harvey comenta:

Há, entretanto, movimentos sociais urbanos procurando superar o isolamento e remodelar a cidade segundo uma imagem diferente da que apresentam os empreendedores, que são apoiados pelas finanças, pelo capital corporativo e um aparato local do Estado progressivamente preocupado com o empresariamento. (HARVEY, 2012, p.82)

Sample, cena, prestígio e essência se articulam entre si numa dinâmica fluida que compõe as identidades periféricas que se encontram e se reconhecem dentro do Hip-hop, acima de tudo a partir do estreito imbricamento entre estes valores e a rua como espaço material e simbólico fundamental e estruturante dessas identidades. Não apenas, este conjunto de valores também aponta para o teor profundamente político e combativo destas identidades ante a estrutura social e urbana capitalista produtora de desigualdades, e ainda, oferece pistas de enfrentamento, ao subverter os usos dos espaços e (re)atribuir sentidos de público aos mesmos. Sendo assim, ao compreender a importância do que a rua, espaço público, representa para formação das identidades territoriais dos artistas do Hip-hop periférico, podemos dizer que o Fundamento Hip-hop se manifesta enquanto um conjunto de valores de reivindicação pelo direito à cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Diego. Arte a céu aberto: Zona Portuária do Rio vai receber murais com 11 mil m² de grafites. *Extra*, Rio de Janeiro, 28 de Setembro de 2021, caderno de notícias
- BARBOSA, J. L. ; DAMASCENO, I. Reinventing Public Spaces: Politics of Oneself and Politics with Many Others. In, *Capanema-Alvares, L. and Barbosa, J.L. Urban Public Spaces in Brazil - From Planned Policies to Everyday Politics*. Springer; Berne, 2018.
- EMICIDA, *Triunfo (A rua é nóiz) - Pra quem já mordeu cachorro por comida, até que eu cheguei longe...*, Laboratório Fantasma: 2009 (4:14min)
- HAESBAERT, R. Identidades Territoriais. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendhal, Zeny. (Org.). *Manifestações da Cultura no Espaço*. 1ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, v. , p. 169-190
- HARVEY, David. O direito à cidade. *Lutas Sociais*, n. 29, p.73-89, 2012.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. 5 edição, São Paulo: 2001
- OLIVEIRA, Jess de. *Cores e Valores: Graffiti como expressão de identidades territoriais periféricas em São Gonçalo*, Trabalho de Conclusão de Curso (Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal Fluminense, Niterói, no prelo

XV
ENAN
PEGE

ENCONTRO NACIONAL DE
PÓS-GRADUAÇÃO E
PESQUISA EM GEOGRAFIA



- SANTOS, G. M. S. *Roda cultural Batalha do Tanque, o que vocês querem ver? “Sangue”, orgulho e identidade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidade) – Faculdade de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018
- TARTAGLIA, L. R. *Geogra(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Geografia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010
- WHEELER, D. *Os Alicerces. Hip-hop Evolution*. 2016, 48 min., son., color. Disponível em NETFLIX, Acessado em 27 maio 2018.