

José Geraldo da Silva Junior

**QUADROS DO RECONHECIMENTO:
A COMUNICAÇÃO POLÍTICA DO MOVIMENTO
HIP-HOP DE CURITIBA**

**Curitiba
PPGCOM/UFPR
2014**

José Geraldo da Silva Junior

**QUADROS DO RECONHECIMENTO:
A COMUNICAÇÃO POLÍTICA DO MOVIMENTO
HIP-HOP DE CURITIBA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná

Linha de pesquisa: Comunicação, política e atores coletivos

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Kelly Cristina de Souza Prudencio

**Curitiba
PPGCOM/UFPR
2014**

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva Junior, José Geraldo da
Quadros do reconhecimento : a comunicação política do movimento Hip-Hop de Curitiba / José Geraldo da Silva Junior – Curitiba, 2014.
200 f.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Kelly Cristina de Souza Prudencio
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Comunicação política. 2. Música – Políticas públicas – Curitiba (PR).
3. *Hip-hop* (Cultura popular jovem). 4. Política – Mobilização. I. Título.

CDD 302.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
Rua Bom Jesus, 650 – Juvevê - Fone: 3313-2025


ATA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata da Sessão Pública, de defesa de dissertação para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. No dia 27 de fevereiro de 2014, às 14:00 horas, nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, composta pelos Professores Doutores Ana Luisa Fayet Sallas, Myrian Del Vecchio de Lima, Kelly Cristina de Souza Prudencio, orientadora e presidente da Banca Examinadora, com a finalidade de julgar a dissertação do(a) candidato(a) **José Geraldo da Silva Junior**, intitulada “**Quadros do reconhecimento: a comunicação política do movimento hip hop de Curitiba**”, para obtenção do grau de mestre em Comunicação. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pela coordenação do curso, com abertura, condução e encerramento da sessão solene de defesa feito pela orientadora Dr^a Kelly Prudencio. Após haver analisado o referido trabalho e argüido o(a) candidato(a), os membros da banca examinadora deliberaram pela “*Aprovação com distinção*” do(a) acadêmico(a), habilitando-o ao título de Mestre em Comunicação, linha de pesquisa “Comunicação, Política e Atores Coletivos” da área de concentração em “Comunicação e Sociedade”, desde que apresente a versão definitiva da dissertação conforme regimento interno do programa. Curitiba, 27 de fevereiro de 2014.

a banca recomenda a publicação.


Prof^a Dr^a Ana Luisa Fayet Sallas


Prof^a Dr^a Myrian Del Vecchio de Lima


Prof Dr^a Kelly Cristina de Souza Prudencio
Orientadora e presidente da banca examinadora

À Aline, Maria José e Raíssa

AGRADECIMENTOS

Aos MCs e grupos de *rap*: Adriano Murf, A.Ene.De, Alan Real, Alan James, Alan Stresser, Alkateia, AleTei Mc, Algoz, Aliados Linha de Frente, Anão, Ant, Arquivo Negro, Arquivo X, Asiatiko Mc, Artigo XVI, Artvistas MDE, Audiotopsia, Ban, Bani, Bart, Baixo Calão, Bangstars (Marinho, Erisow, Lost, Jeanzito, Dj Ramirez), Beender, Biofa Assis, Bione, Rodrigo Bigue, Bigão 147, Black-C, Black Ninja, Branco Favela, Bruno Cee (Bface), Cabes, Cadelis, Cais MC, Capadócia, César Preto, Coimbra, Cilho, Código Sagrado, Com1m MC, Cydo Mc, Coletivo Pirataria (Ghuto Novequatro, Andre Charneski e Jhonata Nogueira, Lynconl Alfaro), Comunidade Racional, Coletivo RAP (G.A, JotaV MC e Aron MC), Conscient in Coletivo, CV, Cove Mc, Consciência Suburbana, CwBaseMC, CWBronx, Davi Black, D'avenida, Decs, Dé Saiyajin, Delito, Delton Bancks, Delumbra, Dii, Dingo, Distorcidos (Nobru SnareKick e Anão Distorcidos), Dito Sujo, Disparo Letal, DowMC, Derepnt, Dois Reais, Donps, Dozeaba, Edu, Eibe, Emiérrri, Enetrez, Família 100mankda, Família Voz Periférica, Fejão, Feejay, Fyskaw, Foco da Realidade (LOW Luz do mundo, Razão, Dkex e Thiarlão), FRAME, FouRap (Lucas (Casu) & Rafael (Rafaa) & Rudson (Gunfer)), Gabiru MC, Galax MC, Gabriel Doze, Gnomo MC, GnoMonstro, Grave, Grillo Black, Guerreiros da Rima, Ghuto Novequatro, H'nju, Heriz MC, Hiago Klauz, Hiago Cem Caos, Homer, Hurakán, Ike Zauso, Inthefinityvoz (Thestrow & DowMc), Impacto Frontal, Irake, InPares (Dyfe Mc, Augustto), IskaFlow, J.A.C, Jad Saga, Jhon Mc, Jhow MC, Jhony Knox, JNO, Jotinha, Janine Mathias, Jessé Absurdo, Kaixa Preta (Sub & Tony MD), Kave MC, Karol Conká, Karol de Souza, KB, Kayque Lima, Lado Trilho (Gaúcho Rinaldi e Carlos Midjey), Leza, Luiz Afirmativa, Lyn`c, Lineker, LandaYzu, Lobo, Malocaos, Magú, MalBeck, Maloca Rec, Máfia do Rap (Rafael MDR & Samara Happel), Mano Reck, Manoscrito, Marco Aurélio Moreira (Marquito), Marlão, MeioKilo, Mentkpta (Quadrado Duarte, Givan, Felipe.Ficticio e Thestrow), Metáfora Sonora (Tocha, Jota, Fyskaw e Reck), Milk, Mirhage, Mocambo, Monstro, Mukifo (Lopipu MC), Murf, Nairobi, Nathy Mc, Nego Wit, Nel Sentimentum, Nos Falante Du Barraco (Nairobi, Sujeito Sujo, Alan Real, Par, Gabiru, Dé Sayajin, Rilex e DJ Baq'ta.), New MC, Nican, Nova Era, Obra-Prima, Pancadaria, Panda MC, Paulinho Souza Silva, Par MC, Plano B, Problemáticos 13 (Seco, Sagas e Praga), Protestante MC, Pupilo MC, PuraMente Gangsta, PyureCann, QuebraKbças (Gnomo & Giancarlo Moitha), Quebra Eskina (Saulo, Paulo), Rafael Mdr, Rafão Mc, Rap Hour, Rap Sem Limite, Rapzodo,

Rapsódya, Rastafarimas, Rennav, Realidade Nua e Crua (RNC), Retratando Fato, Retrato Realista, Ripa Rima, Ritmático MC, Romeiro MC, , São Nunca (Felipe Raposo, Gw e Ponthe), Savave (Thiago Pródigo e Vinicius Nave), Sem Modos, Sethy Mc, Simplesment (Daniel Degraus e Las), Snife, Super.atos (Capacho (Vicente) e Wagner), SukiMc Pires, Suicídio Lento, Sujeito Sujo, Tal, Talento das Ruas, Tambor de Ideias, Tamiado Records, Teix MC, Thamyzi (Thamyres Pedroso), Tanto Faz, Tarde Verde (Chamba, Luiz e João), Tecal, Tico Truta, Xaul, Yago Favoritto, Z.B.A Mc, Zero Grau Kingz (Luis Cilho, Thiago Pródigo, Cabes MC & Bigorna), Zéviagem, Zone, Weed, Will Cafuso, Willie Veiga, 14beats (Fantoxi & Eden Junior), 3º Imundo, 10 Flow`s.

Aos MCs e grupos de *rap* da Região Metropolitana de Curitiba: Consciência Suburbana, Guerra Mental, Atitude Rap Tamandaré (A.R.T), Reação Latina, Maikow 7. 13, Rapper Cipó, Versículo de Guerra (Almirante Tamandaré); Entrigo, Medo MC, Plixz, Thiagão e os Kamikazes do Gueto, Plena Atitude (Colombo); Fabiano Pujol (Suspeito), Delito, Coerência Letal, Rimas de Atitude, Aztutos (Campina Grande do Sul); Caxaria MC, CH Silva, Banca Forte, Plano B, Negro Aéreo, Rapeti, Jessica Senk (Pinhais); Cré Rapper, Criticados MCs, Autodidatas da Rima (Piraquara); Confronto Periférico, Código Sagrado, Servos MCs, Relatos do Gueto, Onip, Rabbit MC, 2RCREW (Pozin, Snakee MC), QuebraShape, Servos MCs, Shyrako Mc, Facínoras MCs (São José dos Pinhais); Renato Sales (Fazenda Rio Grande); Unidade vagabundo (Igor Palhares Becker (Boris MC), Mateus Emanuel), Masant, Anjo 45, Solana Star (Araucária); Ariel (Campo Largo).

Às *crews* de *breaking*: New Crew, Stil Contact Break, Flying Boys Crew, Gana 57 Crew, Can Africa Spin, South Brothers, Foot Work Crew, Super Star B.Boys, Twister Rock Style, Angels Crew, Uni Breakers, Style Effect Crew, Up Crew, Dope Girls Crew.

Aos escritores de *graffiti* de Curitiba, RMC e interior do Paraná: Amem, ABS, ADN, ALS, Aneska, Artestenciva, Auma, Aus, Ades, Angry, Baycroc, Bones, Bdois, Binho, Burns, Cafe, Carão, Case, Cínico, Cores, Cisma, Copie, Dan, Devis, Digone, Diosox, Duends, Dstak, Farinha, Felas, Fino, Gothi Stone, Hugoo, Farinha, Francês Grude, Heal, Hope, Iceman, Jackson, Japem, Joker, João, Jorge Galvão, Jc, Kota, Luiba, Luis, Luwid, Leboard, Leeros, Maes, Medo, Miko, Mipoh, MobDick, Napa, Nesio, Nife, Nix, Onew, Osex, Pico, Prosa, Puska, Raize, Scho, Ser, Sink, Storm, Sohke, Seth, Skor, Slim, Syen, Tom, Tosca, Thoffy, Trutas, Utopia Crew, Veio, Vota, Zoio, Worm.

Aos DJs: Adriano F2, DJ Almir, DJ Baqueta, DJ Bill, DJ Bk12, DJ Dex, DJ

Cabeça, DJ Etê, DJ kalote, DJ Fefo, DJ George, Dj Jeff Bass, DJ MK, DJ Morenno, Dj Ploc, DJ Popsom, DJ Ramirez, DJ Roni, Selecta K-naman, Selectta Kbc, Dj Schasko, DJ Sewyw, DJ Sonik, DJ Snope, DJ Thiago Peen, Dj Patrick Krutqueviski, DJ Zóio, Dj 23.

Aos *beatmakers*: Ban, Bart, Bob Beats, Bface, Café, Cabes, Chapa Beats, Cobone, Dario, Dhigo, Dingo, Di Rua Beats, Dem, Eibe, FubáBeat`s, Emiérrri, Frates, Nave, Spektrum (Leo Gomes), Gralak, Laudz, Lucas Pombo, Luis Cilho, Lukaz Duz Beatz, Umdois, Hurakán, GW, Reginaldo Beats, Rogério Beatz, Thew Fraklin, Zone, TH3, Fuckr Beatz, Mirhage, Vêi Beats

Um agradecimento especial a MC Magú e Eibe Lapaz (MC, produtor, beatmaker, militante!) que abriram as portas para este universo fantástico na ocasião do lançamento da coletânea “Som de CTBA Vol 4” na Praça 29 de Março em 2012.

Um agradecimento especial ao B.Boy Sesóstris que com muita paciência explicou por horas e horas os complexos conceitos que perpassam o *breaking*. Sucesso no mestrado!

Um salve especial para a Comunidade do Papelão e seus piás cujos olhos brilharam quando o *rap* tocou mirando possibilidades de um futuro com muito ritmo e poesia.

A todos os professores e funcionários do programa de pós-graduação em Comunicação da UFPR (PPGCOM),

A todos os professores e funcionários do departamento de comunicação da UFPR (DECOM)

Um agradecimento especial ao NCEP (Núcleo de Comunicação e Educação Popular) e ao Professor Toni Scharlau.

Um agradecimento especial ao departamento de pós-graduação em Antropologia da UFPR.

À antropóloga Carol Goulart e à assistente social/fotógrafa Natália Luiza por me acompanharem em duas importantes incursões noturnas a campo e me possibilitarem outros tantos momentos de diversão, amizade e conhecimento.

A todos os colegas de mestrado em especial Luis Antonio Hangai e Wesley Dalcol Leite com quem compartilhei saberes e cafés nas manhãs frias de Curitiba.

Um super obrigadx (N-1) à Camilx Puni por me mostrar as infinitas possibilidades existentes além do pensar binário. Somos grama que corre sob a lua cheia.

À minha orientadora Prof(a). Dr(a). Kelly Prudencio que me abriu as portas do mundo da ciência.

É nós!

“O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.
(Artigo 215 da Constituição Federal de 1988).

“Dada a tendência intrínseca de revelar o agente juntamente com o ato, a ação requer, para sua plena manifestação, a luz intensa que outrora tinha o nome de glória e que só é possível na esfera pública”
(Hanna Arendt , *A Condição Humana*).

“O centro está em toda parte”
(Friedrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*).

“You gotta fight for your right to party!”
(Beastie Boys, 1986, “(You Gotta) Fight for Your Right (To Party!)”)

“Party for your right to fight”
(Public Enemy, 1988, “Party For Your Right To Fight”)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
Rua Bom Jesus, 650 Fone e Fax: 3313-2025

TERMO DE RESPONSABILIDADE
DECLARAÇÃO DE COMPROMISSO ÉTICO COM A
ORIGINALIDADE CIENTÍFICO-INTELECTUAL

Responsabilizo-me pela redação do Trabalho de Dissertação, sob título **“QUADROS DO RECONHECIMENTO: A COMUNICAÇÃO POLÍTICA DO MOVIMENTO HIP-HOP DE CURITIBA”**, atestando que todos os trechos que tenham sido transcritos de outros documentos (publicados ou não) e que não sejam de minha exclusiva autoria estão citados entre aspas e está identificada a fonte e a página de que foram extraídas (se transcrito literalmente) ou somente indicadas fonte e ano (se utilizada a idéia do autor citado), conforme normas e padrões ABNT vigentes.

Declaro, ainda, ter pleno conhecimento de que posso ser responsabilizado legalmente caso infrinja tais disposições.

Curitiba, 27 de fevereiro de 2014.

José Geraldo da Silva Junior

RESUMO

O tema desta pesquisa é a comunicação e a mobilização articuladas pelos atores do "Movimento Hip-Hop de Curitiba" no âmbito de uma "luta por reconhecimento". A observação participante de ações destes atores e a realização de entrevistas abertas indicaram a existência de um enfrentamento a processos de "estigmatização" e de "desterritorialização simbólico-cultural". A pesquisa procurou responder como a mobilização contra essas "formas de desrespeito" e por "reconhecimento" é organizada e comunicada socialmente. A hipótese é que simultaneamente à efetuação de ações artísticas, constituam uma mobilização que é articulada e comunicada em múltiplos territórios e que pode ser observada ocorrendo em três momentos: 1) "reterritorialização" em "território-rede" e construção de "estruturas de mobilização"; 2) comunicação de "enquadramentos interpretativos"; 3) aproximação do poder público para pressionar por direitos e recursos. Para averiguar esta hipótese e atingir o objetivo principal da pesquisa que é responder como o movimento comunica-se com apoiadores, poder público e sociedade civil para mobilizá-los para a luta por reconhecimento, acionou-se diferentes abordagens metodológicas. A observação participante, articulada com a descrição etnográfica, foi acionada para avaliar os processos de "reterritorialização", construção de "estruturas de mobilização" e articulação de "repertórios de ação". Para analisar a constituição e comunicação de "quadros de reconhecimento" utilizou-se a "análise de enquadramento" segundo os pressupostos da Teoria da Mobilização Política e para avaliar as negociações realizadas entre os atores do *hip-hop* para a definição de enquadramentos que objetivam aproximar a luta por reconhecimento às esferas de gestão cultural do poder público foi desenvolvida uma proposta metodológica de coleta e análise de enquadramentos construídos em interações em espaços virtuais. Dentre os resultados da pesquisa está a compreensão da existência de um amplo trabalho de mobilização por reconhecimento que, partindo de interações entre os diversos atores do *hip-hop*, desdobra-se em interações com esferas da sociedade civil e do poder público.

Palavras chave: comunicação, análise de enquadramento, *hip-hop*, luta por reconhecimento, mobilização política.

ABSTRACT

The theme of this research is the communication and mobilization articulated by actors of the "Hip-Hop's Curitiba Movement" as part of a "struggle for recognition". Participant observation of actions of these actors and conducting open interviews indicated the existence of confrontations to the processes of "stigmatization" and "symbolic-cultural desterritorialization". The research sought to answer how the mobilization against these forms of disrespect is organized and socially communicated. The hypothesis is that, by the side the effectuation of artistic actions, this social actors constitute a mobilization that is articulated and communicated in multiple spaces and can be observed occurring in three stages: 1) "reterritorialisation" in "territorial network " and building "mobilizing structures"; 2) communication of "interpretive frameworks"; 3) approach of government to press for rights and resources. To investigate this hypothesis, and achieve the main objective of this work, that is to answer how the hip-hop movement communicates with supporters, government and civil society in order to mobilize them for the struggle for recognition, different methodological approaches were utilized. Participant observation, combined with ethnographic description, was used to evaluate the processes of "reterritorialisation" and building "mobilizing structures". The "analysis framework", according to the assumptions of the Political Mobilization Theory, was used to evaluate the formation and communication of frameworks associated with the struggle for recognition. Finally, to analyze the negotiations between the actors of hip-hop themselves for definition of frameworks of recognition with the objective to move the struggle for recognition in direction of spheres of cultural management of public power, was developed a methodology of collection and analysis frameworks built during interactions in virtual spaces. This approximation to movements of the hip-hop's actors resulted in understanding the existence of a broad mobilization work for recognition that, from interactions between the various actors of hip-hop, unfolds in interactions with multiple spheres of civil society and government.

Keywords: communication, frame analysis, hip-hop, struggle for recognition, political mobilization.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1: Sound System Jamaicana (Foto: thewickedesttime.com).....	33
Fig.2: Tapumes pichados na Cidade Industrial de Curitiba (CIC) com endereços de páginas da Internet de grupos de <i>RAP</i> (Arquivo Hip Hop Curitiba, Mai. 2012).....	72
Fig.3: Mapa para Cultura na Favela (Arquivo pessoal, Set. 2012).....	74
Fig.4: Cartaz da festa I Love CWBeats (Arquivo I Love CWBeats, Out. 2012).....	78
Fig.5: Fachada do Atacama Bar (Arquivo I Love CWBeats, Dez.2012).....	80
Fig.6: Praça João Cândido em frente ao Atacama Bar no Bairro São Francisco (Arquivo I Love CWBeats, Dez.2012)	80
Fig.7: Estúdio de Gravação do selo/gravadora “Snarekick” localizado na Vila Izabel (Arquivo Snarekick, 2012).....	82
Fig.8: Cartaz “Cultura na Favela” (Arquivo Hip Hop Curitiba, Set. 2012).....	85
Fig.9: Cartaz “Aniversário do Baixo Calão” (Arquivo Hip Hop Curitiba, Jun. 2013).....	85
Fig.10: Cartaz “Ubera Rap” (Arquivo Hip Hop Curitiba, Jun. 2013).....	85
Fig.11: Cartaz “Escadão Rap” (Arquivo Hip Hop Curitiba, Jul. 2013).....	85
Fig.12: MCs combinam no Facebook um encontro no Atacama, no Bairro São Francisco (Print página do Facebook, Dez. 2012).....	91
Fig.13: Mapa do Circuito <i>hip-hop</i> de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013).....	94
Fig.14: “Mobilização por direitos culturais” (Arquivo Movimento Curitiba + Hip hop, Jun.2012).....	106
Fig.15: Peça publicitária de divulgação da “Corrente Cultural” (Arquivo Movimento Curitiba + Hip Hop, Nov.2012).....	106
Fig.16: O “Movimento Curitiba + Hip Hop” questiona a ausência de rap na “Virada Cultural”. (Arquivo Movimento Curitiba + Hip Hop, Nov.2012).....	107
Fig.17: Produzindo <i>links</i> a partir de uma “estrutura de mobilização” (Arquivo M.C. + Hip Hop, Jun.2012).....	107
Fig.18: Conectando uma “estrutura de mobilização” a uma plataforma do poder público (Arquivo M.C. + Hip Hop, Jun.2012).....	108
Fig.19: Eu valorizo o hip hop paranaense (Arquivo Hip Hop Paraná, 2012).....	109
Fig.20: “Eu acredito no rap paranaense (Arquivo Hip Hop Paraná, 2012).....	109
Fig.21: “Vem muito rap aí!” (Arquivo Hip Hop Paraná, Jul. 2013).....	109
Fig.22: Esquina de mobilização (Arquivo pessoal, Mai. 2013).....	110

Fig.23: “Caravana: Cultura da Periferia ao Centro” nas “Ruínas do São Francisco”, no Centro Histórico (Arquivo Caravana: Cultura da Periferia ao Centro, Fev.2013).....	118
Fig.24: “Caravana: Cultura da Periferia ao Centro” nas “Ruínas do São Francisco”, no Centro Histórico (Arquivo Caravana: Cultura da Periferia ao Centro, Fev 2013).....	118
Fig.25: Cerimônia de premiação do “Prêmio Paraná Hip Hop” no Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná (UFPR). (Arquivo Igor Wiemers, Nov.2012).....	119
Fig.26: Cerimônia de premiação do “Prêmio Paraná Hip Hop” no Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná (UFPR). (Arquivo Igor Wiemers, Nov.2012).....	119
Fig.27: Skate, “Basquete de rua”, rap, roda de breaking no “Breaking The Park” que acontece mensalmente na quadra esportiva da Praça 29 de Março com organização independente dos hip hoppers. (Arquivo Breaking The Park, Abr. 2013).....	119
Fig.28: Skate, “Basquete de rua”, rap, roda de <i>breaking</i> no “Breaking The Park” que acontece mensalmente na quadra esportiva da Praça 29 de Março com organização independente dos hip hoppers. (Arquivo Breaking The Park, Abr. 2013).....	119
Fig.29: Mensagem postada pela organização do Breaking The Park em que a Guarda Municipal “pôde ver todo o valor que a Cultura Hip Hop tem” (Arquivo Breaking The Park, Abril 2013).....	120
Fig.30: DJ manejando sua “pick up” durante o “Breaking The Park” e ao fundo veículo da Guarda Municipal (Arquivo Breaking The Park, Abr. 2013).....	122
Fig.31: “Terrorismo poético” no Parque Industrial, Zona Sul de Curitiba (PR) (Arquivo hip hop Curitiba, Fev. 2013)).....	128
Fig.32: “Terrorismo poético” no Parque Industrial, Zona Sul de Curitiba (PR) (Arquivo hip hop Curitiba, Fev. 2013).....	128
Fig.33: “Caravana Cultural da Periferia ao Centro” (Arquivo Caravana Cultural da Periferia ao Centro, Jul. 2013) e “Breaking The Park” na Praça 29 de Março no Bairro Mercês (Arquivo Breaking The Park, Jan. 2013).....	129
Fig.34: “Caravana Cultural da Periferia ao Centro” (Arquivo Caravana Cultural da Periferia ao Centro, Jul. 2013) e “Breaking The Park” na Praça 29 de Março no Bairro Mercês (Arquivo Breaking The Park, Jan. 2013).....	129
Fig.35: <i>Graffiti</i> no Bairro Juvevê pede “Mais respeito ao graffiti”. (Foto: Valdecir Bressani, Jul. 2013).....	130
Fig.36: Membro da “crew” “Gana 1957 Crew” em roda de breaking no “Breaking The Park” na Praça 29 de Março (Fotos: Arquivo Breaking The Park, 2013).....	132

Fig.37: Membro da “crew” “Foot Work Crew” em roda de breaking no “Breaking The Park” na Praça 29 de Março (Fotos: Arquivo Breaking The Park, 2013)	132
Fig.38: Membro da “crew” “Super Star B.Boys” em roda de breaking no “Breaking The Park” na Praça 29 de Março (Fotos: Arquivo Breaking The Park, 2013)	132
Fig.39: B.Boys da New Crew B.Boys dançam no piso externo do MON (Foto: Arquivo New Crew B.Boys, 2010).....	133
Fig.40: Jovens fazem círculo para assistirem batalhas de MC`s na “Batalha do MUMA” que acontece no lado de fora do Museu de Arte Moderna de Curitiba (Arquivo Hip hop Curitiba, 2013).....	135
Fig.41: Caravana: Cultura da Periferia ao Centro (Arquivo Hip-Hop Curitiba, 2012).	142
Fig.42: Prêmio Paraná Hip-hop (Arquivo Hip Hop Curitiba, 2012).....	142
Fig.43: “Street of Styles: Encontro Internacional de Graffiti” (Arquivo Hip Hop Curitiba, 2012).....	142
Fig.44: “Prêmio Paraná Hip Hop” na Gazeta do Povo (Arquivo pessoal, Nov.2012)..	142
Fig.45: Reportagem sobre o Prêmio Paraná Hip Hop veiculada pela TV Educativa do Paraná (Foto, Arquivo pessoal, 2012).....	143
Fig.46: Reportagem sobre o Prêmio Paraná Hip Hop veiculada pela TV Educativa do Paraná (Foto, Arquivo pessoal, 2012).....	143
Fig.47: Atores do hip-hop levam faixa pedindo “Hip Hop no circuito cultural de Curitiba” durante evento da Fundação Cultural de Curitiba na Regional Cajuru (Foto: Nelinho Santos. Set. 2013).....	144
Fig.48: “Carta de solicitação aos órgãos públicos” (Arquivo M.C. + Hip Hop, Jun.2012).....	148
Fig.49: Representantes do Movimento Hip-Hop de Curitiba reunidos com a FCC cultural e com o produtor do “Festival Internacional de Hip-Hop” que acontece anualmente em Curitiba (Arquivo pessoal, Jul. 2013).....	179
Fig.50: Reação a críticas ao “Prêmio Paraná Hip Hop” (Arquivo Hip Hop Curitiba, Ago. 2013).....	179
Fig.51: Reação a críticas ao “Prêmio Paraná Hip Hop” (Arquivo Hip Hop Curitiba, Ago. 2013).....	179
Fig.52: MC do grupo Inthefinityvoz com máscara de gás e macacão manchado de “sangue” (Wagner Roger, 2013).....	188

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	19
INTRODUÇÃO	22
1 DE NEW YORK CITY À CWBEATS	30
1.1 Hip-Hop nas ruas do Brasil.....	36
1.2 O Itália era a nossa Nova Iorque.....	49
2 DESRESPEITO, OPORTUNIDADE POLÍTICA & CONFRONTO	58
2.1 Luta por reconhecimento.....	63
2.2 “Reterritorialização”.....	66
2.3 “De perto e de dentro” do território-rede do <i>hip-hop</i> curitibano.....	75
2.4 Espaços informacionais.....	89
2.5 Espaços educacionais.....	92
2.6 Cartografia do circuito <i>hip-hop</i> de Curitiba.....	93
3 ESTRUTURAS DE MOBILIZAÇÃO NO TERRITÓRIO-REDE, REPERTÓRIO E ENQUADRAMENTO PARA MOBILIZAÇÃO POLÍTICA	100
3.1 Luta ciberespacial por reconhecimento.....	104
3.2 Luta urbana por reconhecimento.....	110
3.2.1 "Rolês" e reconhecimento na "cidade zero grau".....	111
3.2.2 Bocas malditas mobilizam a cidade sorriso: uma análise de enquadramento...116	
3.3 Múltiplos enquadramentos.....	124
3.3.1 Enquadramentos e estética da existência.....	130
4 O HIP-HOP DE FRENTE COM O HIP-HOP: ALINHANDO ENQUADRAMENTOS PARA INTERAGIR COM O PODER	140
4.1 “Movimento Curitiba + Hip Hop”.....	147
4.1.1 Construção e alinhamento de quadros da ação coletiva na internet.....	153
4.1.2 Proposição metodológica.....	157

4.1.3	Mobilização para construção de quadros da ação coletiva no âmbito do <i>hip-hop</i> curitibano: operando a proposição metodológica.....	159
4.1.4	Considerações sobre o método e sobre o objeto.....	171
4.2	Hip-Hop na roda da política institucional.....	176
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189

APRESENTAÇÃO

Em abril de 2012, a partir da regra colocada pelo Programa de Bolsas Reuni de Assistência ao Ensino de realizar atividades com a graduação como contrapartida à bolsa de estudos de pós-graduação, sugeri desenvolver e coordenar uma oficina em que fosse possível refletir sobre as produções artísticas juvenis das periferias de Curitiba.

Intitulada “Linguagens jovens da periferia” e teórico-metodologicamente estruturada, a proposta foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade do Federal do Paraná (UFPR) que a aprovou e sugeriu que fosse desenvolvida junto ao Núcleo de Comunicação e Educação Popular (NCEP) composto por alunos de graduação da mesma instituição.

Os objetivos da oficina que aconteceu entre maio e julho de 2012 foram: possibilitar aos alunos de comunicação um contato teórico e empírico com as linguagens da periferia, contribuir para a ampliação de percepções sobre as relações existentes entre universidade, comunicação e sociedade; investigar, registrar e classificar a produção simbólica jovem da periferia curitibana; possibilitar aos estudantes a percepção crítica de múltiplas linguagens produzidas em diferentes espaços sociais; pesquisar a existência de diálogos e conflitos da linguagem das periferias com outras linguagens tidas como hegemônicas e vice-versa; construir coletivamente um espaço virtual no qual as linguagens periféricas levantadas pudessem ser acessadas, recombinadas e multiplicadas.

A oficina foi dividida em dois módulos: um teórico e um empírico. Em um primeiro momento, com o intuito de inserir os alunos no universo das periferias, procurou-se, a partir da leitura de textos científicos e jornalísticos, observação de mapas e trocas de experiências, desenvolver uma aproximação intelectual à miríade de conceitos que perpassava a proposta da oficina como periferia, sociedade, comunicação, linguagem, cultura, arte, juventude, cidade e território.

Num segundo momento, mais precisamente em junho de 2012, partiu-se para um trabalho empírico, marcado pelo acompanhamento de movimentações de jovens moradores de bairros periféricos de Curitiba na cidade e no ciberespaço. Nesta exploração inicial foi possível verificar ações juvenis em diversas regiões da capital paranaense. Neste momento, aquela percepção sobre linguagens jovens *da* periferia foi abandonada por um entendimento destas linguagens em movimento pela cidade.

De frente a múltiplas articulações possíveis entre centro e periferia, a oficina resultou no “Projeto Central Periférica” que, com o objetivo de integrar em plataformas eletrônicas a produção cultural periférica que observávamos mover intensamente além dos limites da própria periferia, iniciou suas atividades com a criação de um blog¹, de uma comunidade² e um perfil³ no Facebook e de uma revista eletrônica: a Peri⁴.

Durante o levantamento de material para o “Projeto Central Periférica” chamou-me atenção um especial interesse dos jovens moradores das periferias de Curitiba (mas não restritos a elas) pelo *rap*, pelo *breaking* e pelo *graffiti*, manifestações estas associadas ao *hip-hop*.

Ao longo do segundo semestre de 2012, procurei saber um pouco mais sobre o “meu” objeto de pesquisa. Com o olhar calibrado com leituras sobre o método etnográfico, participei de eventos públicos e privados, realizei entrevistas, explorei sites, *blogs*, mídias sociais e percebi que os movimentos dos atores do *hip-hop* no espaço urbano e no ciberespaço delineava uma rede nem periférica nem central, mas múltipla e descontínua, presente em todos os bairros da cidade, do Caximba (bairro com menor renda per capita da capital paranaense) ao Batel (bairro com a maior renda per capita)⁵, região metropolitana, Brasil, mundo.

Antes de voltar à tona desta incursão no mundo do *hip-hop* descobri também dramas vivenciados por muitos jovens que se identificam com esta cultura. Num plano pessoal, atores do movimento relatavam histórias de preconceito e estigmatização (GOFFMAN, 1988). Num plano coletivo, ou seja, do movimento em si, um processo de “desterritorialização simbólico-cultural” (HAESBAERT, 2011) parecia excluí-lo de espaços e mecanismos de reconhecimento usufruídos por outras manifestações culturais legitimadas.

Por outro lado, apesar destas “formas de desrespeito” (HONNETH, 2003) centenas de atores esforçavam-se em afirmar as linguagens do *hip-hop* e através delas se afirmarem em múltiplos espaços da cidade do ciberespaço. Compreendi que muito daquilo que estava até então vendo como expressão cultural juvenil poderia ser também

¹ O blog “Central Periférica” está disponível em: www.centralperiferica.wordpress.com

² A página da “Central Periférica” na mídia social Facebook está disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Central-Perif%C3%A9rica/368100699914838?fref=ts>

³ O perfil da “Central Periférica” na mídia social Facebook está disponível em: <https://www.facebook.com/centralperiferica.cp>

⁴ A revista “Peri” está disponível em: http://issuu.com/centralperifericacp/docs/peri_1?e=5519481/3853447

⁵ A reportagem “No extremo da riqueza e da pobreza publicada pelo jornal Gazeta do Povo” (27 Nov.2011, Vida e Cidadania), mostra que os bairros do Batel e da Caximba representam as pontas da renda média mensal de Curitiba. Enquanto a Caximba registra R\$ 559, o Batel apresenta média de R\$ 4.146, segundo dados do Censo 2010 apresentados no texto.

comunicação política de resistência e luta contra aquelas “formas de desrespeito” as quais, por seu turno, ao invés de conduzirem os atores do *hip-hop* à resignação, foram, na verdade, percebidas como “oportunidade política” (TARROW, 2009) para efetuarem também uma luta coletiva por reconhecimento comunicando-a com outros adeptos, à sociedade civil e ao poder público por meio de um trabalho de mobilização política em múltiplos territórios das ruas e das redes virtuais.

Anotei no diário de campo: “o movimento age politicamente enquanto se manifesta artisticamente e age artisticamente enquanto faz política. Juntamente à luta por reconhecimento cria, deixa marcas, símbolos, cores, sons, produz imagens e imaginários. Transversalmente à ação artística comunica-se politicamente para mobilizar a sociedade em direção a uma luta por reconhecimento”.

Mais tarde, refletindo sobre estas anotações, ficou claro que era sobre esta relação - não apenas artística, mas também comunicacional e profundamente política - do movimento *hip-hop* com a cidade, com seus territórios, com seus moradores, com suas instituições e equipamentos públicos que a pesquisa estava se encaminhando. Percebi que havia realmente começado a delinear um objeto de pesquisa, um problema e uma hipótese. Precisava voltar ao mundo do *hip-hop* e aos conceitos simultaneamente, aprofundar-me na ciência e na vida, dissertar.

INTRODUÇÃO

Mais de quarenta anos depois do seu surgimento⁶ o *hip-hop*⁷ continua a despertar o interesse de milhões de jovens em todo planeta, assim como da indústria cultural, do poder público e das ciências sociais.

Curitiba não é exceção. Um “rolê”⁸ atento pelas ruas da capital paranaense ou uma breve navegada na internet são suficientes para se começar a perceber a movimentação de MCs, DJs, *beatmakers*⁹ e produtores, ficar por dentro de festas, batalhas de *freestyle*¹⁰, lançamentos de álbuns, coletâneas, *singles*¹¹, *EPs*¹², *mixtapes*¹³ e videoclipes de ilustres conhecidos e desconhecidos.

Seja qual for o trajeto escolhido para este “rolê” o observador se deparará com incontáveis *graffitis* e pichações¹⁴ nos muros, túneis, casas e prédios da cidade. Integrando esta paisagem sonora e visual que compõe a polifonia da metrópole, rodas de *break* são formadas no centro da cidade sob a marquise do Shopping Itália, nas quadras

⁶ No dia 11 de agosto de 1973 a festa “Back To School Jam” organizada pelo DJ Kool Herc marca simbolicamente o surgimento do *hip-hop*. O cartaz da festa pode ser visto em: http://graphics8.nytimes.com/images/2007/07/23/nyregion/23flier.span_cityroom.jpg Acesso em: 11 Ago. 2013.

⁷ Segundo ZENI (2004), o *hip-hop* se constitui de quatro elementos: o *breaking* (a dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados), o *graffiti* (a pintura, normalmente feita com *spray*, aplicada nos muros da cidade), o DJ (o disc-jóquei) e o *rapper* (ou MC, mestre de cerimônias, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ). “A junção dos dois últimos elementos resulta na parte musical do *hip-hop*: o *rap* (abreviação de *rhythm and poetry*, ritmo e poesia, em inglês)” (ZENI, 2004, p.230).

⁸ Rolê é uma gíria bastante utilizada pelos atores do *hip-hop* e significa “dar um passeio”, “dar uma volta” pela cidade e por seus espaços públicos e privados.

⁹ *Beatmakers* são pessoas que a partir de MPCs (*Music Production Controller*), computadores e *softwares* de produção musical criam as batidas para os MCs cantarem. Por exemplo: <http://soundcloud.com/laudzcwb>; <https://soundcloud.com/nvbtz>; <http://soundcloud.com/dariobeats>; <http://soundcloud.com/banhnju>; <http://soundcloud.com/cafebeats>; <http://soundcloud.com/eibe-beats>; <http://soundcloud.com/destromc>; <http://soundcloud.com/djmkbeatz>

¹⁰ Nas batalhas de *freestyle* ou duelos, MCs disputam entre si quem rima melhor através de versos improvisados.

¹¹ Lançados em CDs ou apenas virtualmente, os *singles* possuem de uma a quatro faixas.

¹² Abreviatura de *Extended Play*. Lançados em CDs ou apenas virtualmente, os EPs possuem mais músicas que os singles e menos músicas que os álbuns completos.

¹³ Lançadas em CD ou apenas virtualmente, as *mixtapes* são produções que reúnem uma miscelânea de composições de um artista. Compõem uma *mixtape*: músicas conhecidas, mas nunca gravadas, ou lançadas de forma esparsa. Em algumas *mixtapes* as músicas aparecem mixadas, de modo que entre uma faixa e outra não há intervalo.

¹⁴ Distingue-se aqui o *graffiti* da pichação, mas sabe-se, com Prosser (2006), que tal fronteira “entre a pichação e o *graffiti*, ou entre a arte e o vandalismo, se é que existe ou que é necessária, é flexível e relativa. Os extremos são facilmente detectáveis, mas existe toda uma gama intermediária que desafia aquele que quer estabelecer limites entre um e outro. Os critérios para uma reflexão sobre o tema variam, entre outros, da motivação do indivíduo ou do grupo à função da manifestação em si; da autorização ou não da pintura sobre determinado suporte à complexidade da sua elaboração; dos componentes da sua construção ao senso estético envolvido” (PROSSER, 2006, p.12).

poliesportivas e nas pistas de dança. Música, artes plásticas, dança: o *hip-hop* pulsa deste os anos 1980 em Curitiba.

De acordo com levantamento¹⁵ da “Central Periférica”, projeto desenvolvido por alunos de graduação e mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR) com o objetivo de mapear, integrar e divulgar em plataformas eletrônicas a produção cultural periférica de Curitiba e Região Metropolitana, atuam na cidade e nos seus entornos cerca de 300 MCs, 105 B.boys/B.girls¹⁶ organizados em 13 *crews*¹⁷, 88 Escritores de *graffiti*, além de dezenas de DJs, *beatmakers* e produtores culturais¹⁸.

De posse de computadores e *softwares* de produção musical, *rappers*, DJs e *beatmakers* assumem-se também como produtores musicais que, criando pequenos estúdios de gravação e selos independentes¹⁹, encontram uma forma de geração de renda e sobrevivência, como rima o grupo Mentkpta: “Crescem selos / seus artistas / movimentam os ativistas / isso aqui que tudo cresce proporciona novas vistas” (MENTKPTA, 2012, faixa 2).

Este ambiente de intensa criação e “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) observado nas ruas e nas redes e registrado nos versos do Mentkpta é confrontado por duas “formas de desrespeito” (HONNETH, 2003): “estigmatização” (GOFFMAN, 1988) e “desterritorialização simbólico-cultural” (HAESBAERT, 2011) compartilhadas tanto por parcelas da sociedade civil como pelo poder público que podem ser notadas na invisibilização das produções simbólicas de seus atores do cenário cultural hegemônico da cidade. Na mesma música em que expõe o crescimento do movimento, os MCs do Mentkpta relatam: “desatentos só reprovam essa evolução constante” (MENTKPTA, 2012, faixa 2).

¹⁵ O levantamento foi realizado através da presença em *shows*, observação de cartazes nas ruas, realização de entrevistas e acompanhamento das movimentações dos atores do *hip-hop* curitibano na internet, espaço em que diversos jovens se identificam como pertencentes a este “mundo artístico” (BECKER, 1977) e postam sons, vídeos e fotografias. “Nas últimas décadas, multiplicaram-se os usos de tecnologias avançadas (computadores, satélites) por parte dos grupos indígenas e pobres suburbanos” (CANCLINI, 2005, p.235).

¹⁶ B.Boy é o dançarino de *breaking*. O termo foi criado pelo DJ Kool Herc. Ele chamava de “break boys” ou “b.boys” aqueles que começavam a dançar quando ele repetia em seus toca-discos a parte instrumental de uma música, o chamado “break”.

¹⁷ As *crews* são grupos organizados de *B.boys*.

¹⁸ Boom Box Na Rua, Breaking The Park, Célula da Rima, Coletivo Essence Movement, Don Joey Right Now, Maloca que Domina, O Moio, Prus Mano, Rap das Torres e Sessão#41 são alguns destes produtores culturais.

¹⁹ Akimemu, Digital 2030, Estúdio Crazy, Dirijo Records, Fábrica de Sonhos, Kontratak, LAB:01, Lapaz Records, O Moio, Maloka Records, Snarekick, Tamunido, The White Black Recordz, Track Cheio, Trinca Rua, Underapz, UpGround e 1/Quarto Produções são alguns destes selos.

É deste cenário sociocultural ambíguo e instável em que transitam os atores do *hip-hop* em Curitiba, cuja compreensão foi sendo constituída durante o próprio fazer etnográfico, ora diretamente entrevistando estes atores e observando *in loco* suas práticas, ora indiretamente através de levantamento de informações em jornais, documentários, *sites*, *blogs*, mídias sociais e trabalhos acadêmicos entre os meses de julho e dezembro de 2012, que emergiu a questão de pesquisa que norteia este trabalho: como os atores do *hip-hop* comunicam-se com outros adeptos, com a sociedade civil e com o poder público para mobilizá-los para uma “luta por reconhecimento” (HONNETH, 2003) cujo objetivo é resistir, confrontar e reverter as “formas de desrespeito” que os ameaçam individualmente enquanto sujeitos²⁰ sociais e coletivamente enquanto partícipes de um movimento social com uma faceta cultural e uma faceta política?

A hipótese é que o movimento *hip-hop* publiciza sua luta por reconhecimento através de um trabalho de “mobilização política” (TARROW, 2009; McADAM, McCARTHY E ZALD, 1996) que pode ser pesquisado através da compreensão de três linhas de ação distintas, mas complementares: 1) “reterritorialização” (HAESBAERT, 2011) em “território-rede” e construção de “estruturas de mobilização” onde são produzidos/reproduzidos “repertórios de ação coletiva”; 2) produção e comunicação de “quadros de ação coletiva” (GAMSON & MEYER, 1996; SNOW & BENFORD, 2000) relacionados à luta por reconhecimento; 3) mobilização direcionada aos atores do próprio movimento para aproximação das esferas do poder público municipal e estadual responsáveis pela gestão cultural para pressionar por direitos e recursos.

A questão de pesquisa e as hipóteses acima elencadas aventam em suas linhas uma relação entre comunicação e mobilização política, abrindo espaço para que seja apresentado desde já o conceito de comunicação que perpassa a pesquisa e que, como se verá a seguir, está vinculado ao interacionismo simbólico de George Herbert Mead²¹ e Hebert Blumer, nas conexões que esta corrente de pensamento possui com a produção

²⁰ O conceito de sujeito é entendido conforme Foucault (2004): não como uma essência ou substância, mas como forma mutável que está sempre se constituindo e reconstituindo a partir das relações, práticas e verdades com as quais interage.

²¹ O professor do departamento de psicologia social da Universidade de Chicago, George Herbert Mead é considerado o fundador do interacionismo simbólico. Mead não sistematizou suas propostas em vida (ele faleceu em 1931) o que foi realizado postumamente, quando seus alunos e discípulos compilaram uma série de anotações de aula, de palestras e artigos e editaram em 1934 a obra “Self, Mind and Society”. A expressão “interação simbólica” foi empregada pela primeira vez em 1937, por Herbert Blumer no artigo “Man and Society”.

do sociólogo Erving Goffman e nos desdobramentos de sua obra sobre o pensamento dos autores da Teoria da Mobilização Política (MP) cujas conceituações habilitam pensar a mobilização política como uma ação comunicacional que para ser efetuada depende da interação simbólica das partes envolvidas.

Segundo Prudencio (2006), Mead elabora uma teoria das origens da comunicação e sociabilidade humanas que lança os fundamentos da interação simbolicamente mediada, redirecionando a maneira de encarar a relação individual/coletivo, na qual o agente é fonte de estímulo para o parceiro.

Blumer (1982) acrescenta que a sincronização das consciências envolvidas é pré-requisito para que a comunicação aconteça. Durante a comunicação há troca de símbolos e cada uma das partes envolvidas na interação interpreta aquilo que a outra está dizendo ou fazendo. Assim, a “fonte dos significados é um produto social que emana de/e através das atividades dos indivíduos ao interagirem” (BLUMER, 1982, p.4).

Ao possibilitar entender a comunicação como partilha de significados entre agentes sociais durante uma interação, esta dimensão teórica herdada do interacionismo simbólico e aplicada no contexto da mobilização política já em diálogo com a obra de Erving Goffman e também com o pensamento dos autores da Teoria da Mobilização Política (MP), permite pensar a comunicação política como os “quadros” (“frames”) que são socialmente produzidos e compartilhados por um ator ou grupo de atores visando expor suas questões políticas para outro grupo (ou outros grupos) sem desconsiderar seus valores e significados mesmo quando a pretensão é transformá-los.

Dentre os autores identificados à Teoria da Mobilização Política, cujos pressupostos teóricos estão fortemente associados ao pensamento de Goffman, que por sua vez bebeu na fonte do interacionismo simbólico²², Gamson (1992²³, p.111, apud SNOW & BENFORD, 2000, p.614) entende que os quadros da ação coletiva não são apenas conjuntos de atitudes e percepções individuais, mas também o resultado da negociação de significados compartilhados. Tal concepção indica que no âmbito dos movimentos sociais, a comunicação pode ser encarada como um processo de interação e

²² Conforme Coulon (1995), autores como Erving Goffman, Howard Becker, Aaron Cicourel e Jack Katz pertencem à “segunda Escola de Chicago, caracterizada por trabalhos de orientação interacionista e por novas teorias do desvio” (COULON, 1995, p.124) publicados a partir dos anos 60. A “primeira Escola de Chicago” compreende o período de 1915 a 1940, cujos principais representantes são Robert Park, Ernest Burgess e William Thomas.

²³ GAMSON, William. *Talking Politics*. New York: Cambridge Univ. Press, 1992.

de construção social de significados e, justamente por esse seu caráter “social” e “interativo”, é profundamente política.

Transformar a “luta por reconhecimento” em reconhecimento é uma das metas políticas do movimento *hip-hop* cuja efetuação depende que ela seja adequadamente transmitida para a sociedade e para os órgãos públicos. Para isso é necessário um amplo trabalho de mobilização. Logo, é possível dizer que a mobilização é consequência de um processo de comunicação construído interativamente. Neste sentido, Melucci (2001, p.66) expressa que “o potencial de mobilização deve ser concebido desde o início como um conjunto de relações sociais, como uma percepção interativa e negociada das oportunidades e dos vínculos da ação, comuns a um certo número de indivíduos” .

No primeiro capítulo da pesquisa, através de uma retrospectiva histórica, procurar-se-á contextualizar a formação do movimento *hip-hop* nos EUA, a sua chegada no Brasil e em Curitiba. Neste processo, buscar-se-á não perder de vista a dimensão política, que ao lado da dimensão estética, constitui o cerne da cultura e *hip-hop* e dos movimentos que ela potencializa.

O segundo capítulo, por meio da etnografia (MAGNANI, 2002), evidencia que MCs, DJs, B.Boys/B.Girls e Escritores/Escritoras de *graffiti* dão início a este trabalho de mobilização política cuja meta é o reconhecimento social, cultural e político do movimento em que se inserem bem como de suas próprias singularidades confrontando a “desterritorialização simbólico-cultural” a que estão submetidos por meio de um processo de “reterritorialização” (HAESBAERT, 2011) que, ao se realizar através de uma rearticulação em diversos territórios espaciais e ciberespaciais, configura um “território-rede” múltiplo e descontínuo costurado pelo fio da comunicação possibilitando que o movimento *hip-hop* não seja alçado novamente para fora das disputas sociais, simbólicas, políticas, econômicas, existentes no interior do campo cultural da cidade.

Neste mesmo capítulo, procurará-se, seguindo os atores do *hip-hop* pela metrópole e pelo ciberespaço, explicitar o “território-rede” que o primeiro movimento de pesquisa revelou existir onde o movimento, juntamente com suas ações artísticas, organiza e executa outras que operam para confrontar e tentar alterar os processos que deterioram sua imagem e para reforçar a identificação entre seus adeptos.

A discussão aponta ainda que o movimento, apesar de possuir uma consistente base nas periferias, não é exclusivamente periférico, mas multiterritorial, com atuação em todos os bairros de Curitiba, no ciberespaço e também nos “territórios

informativos” estes últimos definidos por Lemos (2007b) como espaços moventes, híbridos, formados pela relação entre o espaço eletrônico e o espaço físico.

O terceiro capítulo discute que esta forma de ocupação em rede do território, estimulada e moldada por restrições políticas, só foi e é possível pela construção e manutenção simultânea de “estruturas de mobilização” (TARROW, 2009) acionadas pelos atores do movimento de (e a partir de) múltiplos territórios da cidade e do ciberespaço para se comunicarem entre si, com simpatizantes e opositores. Tais estruturas conectivas em rede servem tanto para o movimento comunicar e mobilizar membros e apoiadores e confrontar opositores em diferentes territórios existentes no espaço urbano, no ciberespaço e nos seus cruzamentos, como também para manter o território-rede permanentemente em atividade.

Este capítulo também por meio da etnografia procurará descrever e compreender como estas estruturas de mobilização são operacionalizadas para mobilizar adeptos, apoiadores e opositores para ações artísticas e/ou políticas, de acordo com as “oportunidades políticas” (GAMSON & MEYER, 1996; TARROW, 2009).

Neste momento da pesquisa, dialogando com os dados empíricos, estará também presente o conceito de “estruturas de mobilização” (TARROW, 2009; McADAM, McCARTHY E ZALD; 1996) que, ao apreender tanto processos de comunicação interpessoal como mediados pelas tecnologias, possibilita um olhar para a multiplicidade de ações comunicacionais dos movimentos sociais em múltiplos territórios.

No mesmo capítulo, argumenta-se que, ao ocuparem territórios diversificados na cidade os atores do *hip-hop*, produzem também ações em “terreno simbólico” (MELUCCI, 1996) visando publicizar a luta por reconhecimento. Desta forma, nestes espaços, produzem uma série de enquadramentos que, ao comunicarem um anseio por reconhecimento, pretendem mobilizar novos apoiadores, a sociedade civil, os meios de comunicação e o poder público para uma luta que expressará publicamente tal aspiração. Para verificar esta percepção associará-se à etnografia (que guiara a coleta e análise de dados até então) um trabalho de análise de “quadros da ação coletiva” (GAMSON & MEYER, 1996; SNOW & BENFORD, 2000).

Esta análise será feita a partir de "quadros" observados no espaço público durante as ações dos atores do *hip-hop*. No decorrer desta análise, fotografias destas ações produzidas pelos próprios sujeitos pesquisados serão utilizadas com o intuito de compor, ao lado dos quadros retidos mentalmente através da observação participante, um

dispositivo analítico a partir do qual seja possível evidenciar a comunicação de quadros de reconhecimento no espaço público.

Eventualmente, outros enquadramentos serão discutidos, dada a presença e a pertinência destes nas demonstrações públicas. Ainda que não possuam relação objetiva com a luta por reconhecimento, estes enquadramentos são mobilizados em situações em que se verifica a produção do que se está chamando de quadros do reconhecimento, portanto é possível que alguns deles executem funções de suporte e/ou de complementaridade às dinâmicas específicas da luta por reconhecimento.

Por fim, partindo do pressuposto de que as estratégias de ação coletiva organizada estão possibilitando aos atores do *hip-hop* estenderem a luta por reconhecimento no campo da política institucional, adicionando a ela um componente de redistribuição, delineando assim o terceiro momento da mobilização por reconhecimento, o quarto capítulo, através de uma análise de enquadramento de uma interação no ciberespaço entre membros de um grupo de atores do *hip-hop* que se autodenomina “Movimento Curitiba + Hip Hop” com conhecimentos dos trâmites burocráticos do sistema cultural local e um ator com menos informações sobre este universo, aponta que aquele grupo é representativo de um posicionamento que está surgindo no âmbito do *hip-hop* local que percebe na articulação do movimento com os órgãos públicos responsáveis pela gestão cultural um passo necessário para que o *hip-hop* seja reconhecido no cenário cultural local com todas as suas especificidades simbólicas, identitárias e expressivas.

O objetivo principal deste trabalho é responder a partir dos pressupostos da teoria da teoria do reconhecimento (HONNETH, 2003), articulada com a teoria da mobilização política (TARROW, 2009; McADAM, McCARTHY E ZALD, 1996), como o movimento *hip-hop* em Curitiba comunica-se com apoiadores, o poder público e a sociedade civil com o intuito de mobilizá-los para sua luta por reconhecimento e para a ampliação progressiva das relações de reconhecimento.

Antes do passo que conduzirá a pesquisa de volta para o mundo de sons, batidas, corpos em movimento, ritmos, poesia, revolta, comunicação e política do *hip-hop*, cabe lembrar que descrever o território-rede constituído pelos atores do *hip-hop* em Curitiba, distinguir dentre os enquadramentos interpretativos produzidos por estes atores aqueles que comunicam esta “luta por reconhecimento” e compreender se, por meio da mobilização política entendida como processo comunicacional e interativo, um grupo social estigmatizado pode ampliar o círculo de relações com outros estigmatizados em

direção a outros círculos sociais que os reconheçam como parceiros legítimos de processos comunicacionais e políticos, são os objetivos específicos deste trabalho, cuja pertinência pode ser justificada pela possibilidade de estudar as relações comunicacionais e políticas de um movimento social com o poder público, com os meios de comunicação de massa e com a própria sociedade civil, em múltiplos territórios no interior de uma luta por reconhecimento.

1 – DE NEW YORK CITY A CWBEATS

O Movimento Hip-Hop surgiu nos anos 1970 nos bairros de população predominantemente negra de Nova Iorque, em um momento de crescimento urbano e de encolhimento do crescimento industrial das grandes cidades norte-americanas, com impactos negativos sobre a população afro-americana e hispânica (ROSE, 1994).

De acordo com Weller (2011, p. 23), o movimento então se desenvolveu “como “cultura de rua” e como forma de articulação das vozes oprimidas e marginalizadas dos jovens residentes em bairros periféricos”.

Pimentel (1997) relaciona esta resistência política e cultural também às lutas constituídas pelos negros norte-americanos desde os anos 1950 contra a segregação racial bem como ao clima de agitação política decorrente da Guerra Fria (1945-1991) e da Guerra do Vietnã (1955-1975).

Nos anos 1960, o Movimento pelos Direitos Civis colocou em pauta a discussão dos problemas da população negra dentro das normas da democracia americana. Dentre as lideranças deste movimento está Martin Luther King Jr. que, desde os anos 1950, defendia a alternativa do diálogo e pregava o amor e a não-violência.

Neste período de intensa mobilização política, o *soul*²⁴ era a trilha sonora. “Durante os anos 60, o *soul* foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para o movimento de direitos civis e para a conscientização dos negros norte-americanos. Em 68, James Brown cantava: “*Say it Loud – I’m Black and I’m Proud*”” (VIANNA, 1987, p.44-45).

Rememorando o tempo da escravidão, Gilroy (2001) expõe que o poder e o significado da música no âmbito do “atlântico negro” cresceu em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua.

É importante lembrar que o acesso dos escravos a alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas

²⁴ De acordo com Vianna (1987), o *soul* resulta da união do *rhythm and blues* (eletrificação profana do *blues* criado pelos negros das fazendas do sul dos EUA), com o *gospel*, a música protestante negra, descendente eletrifica dos *spirituals*. Os nomes principais para o desenvolvimento do *soul*, em seus primeiros anos, foram James Brown, Ray Charles e Sam Cooke. Além de influenciar no surgimento do *soul*, o *rhythm and blues*, transmitido por programas de rádio, encantou os adolescentes brancos que passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros dando origem ao *rock*. Gilroy (2001) complementa afirmando que a arte, particularmente na forma da música e da dança, era para os escravos um substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas no regime da *plantation*. “As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais” (GILROY, 2001, p.128).

fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia lingüística e semântica surgem em meio a prolongada batalha entre senhores e escravos (GILROY, 2001, p.160).

Assim, para Gilroy (2001) a música exerce um papel central no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora.

Nos termos mais simples possíveis, colocando o mundo tal como ele é contra o mundo tal como os racialmente subordinados gostariam que ele fosse, essa cultura musical fornece urna grande dose da coragem necessária para prosseguir vivendo no presente. Ela é, ao mesmo tempo, produção e expressão dessa “transvalorização de todos os valores”, precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo. Ela contém uma teodicéia, mas a ultrapassa porque as dimensões profanas desse terror racial tornam impossível a teodicéia (GILROY, 2001, p.94).

É neste contexto de tensão racial e política que importantes lideranças do movimento negro são assassinadas. Em 1965, Malcom-X e em 1968 Martin Luther King Jr. Estes líderes expressam os dois pólos dos movimentos de resistência e luta contra a segregação: King Jr. defendia a “resistência pacífica”, enquanto Malcom-X apregoava a “autodefesa”.

Com a morte destas líderes a possibilidade de resolução pacífica se distanciou enquanto novos grupos com propostas mais radicais emergiram como os Black Panthers que iniciou suas atividades em Oakland, perto de San Francisco, na Califórnia (costa oeste dos EUA), e expandiu suas atividades fundando escritórios em todos os estados norte-americanos. Segundo Pimentel (1997), os “Panteras Negras” possuíam um programa político revolucionário, adotavam idéias do líder comunista guerrilheiro chinês Mao Tsé-Tung, promoviam atividades comunitárias e publicavam uma revista que chegou a vender 150 mil cópias por semana.

Neste período, o conceito “Black Power” ganhou força entre os negros e simbolizava o desejo de terem o poder de decidir os rumos de sua própria comunidade, “sem influência branca (uma idéia bem parecida com o que Malcolm-X defendia). A mídia, porém, acabou associando o "Black Power" aos conflitos armados que aconteciam nas metrópoles americanas” (PIMENTEL,1997, p.3-4).

No início dos anos 1970, a estética e algumas das reflexões políticas derivadas do “Black Power” já estavam sendo incorporadas no Brasil. “Jorge Ben, em 71, gravou “Negro é Lindo”, tradução do lema “Black is beautiful”, assim como Wilson Simonal

alguns anos antes já havia feito o seu “Tributo a Martin Luther King” (PIMENTEL, 1997, p.5).

Pimentel (1997) abre um parêntese para explicar que os Black Panthers utilizavam uma brecha na lei americana para intimidar os policiais brancos. Quando viam um negro sendo espancado, aproximavam-se armados. “Como tinham o direito a portar armas, nada podiam ser feito contra eles. Se tentassem alguma violência, os “Panteras” podiam alegar “legítima defesa”.

Retomando a discussão sobre a música, Vianna (1987) expõe que desde 1968 o *soul* já transformado em um termo vago, sinônimo de *black music*, perdia progressivamente a dimensão “revolucionária” dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria *funky* passou a ser também um símbolo do orgulho negro. Tudo podia ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar, que ficou conhecida como *funk*. “Se o *soul* já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o *funk* radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”)” (VIANNA, 1987, p.45).

Assim como ocorreu com o *soul*, o *funk* acabou, alguns anos depois, sendo incorporado pela indústria cultural e reprocessado para consumo imediato. Vianna (1987) menciona o LP “That’s the way of the word” da banda Earth, Wind and Fire lançado 1975. Este disco, que alcançou o primeiro lugar na parada norte-americana, “além de sintetizar um funk extremamente vendável, cuja receita vai ser seguida por outros músicos (...) abre espaço para explosão “*disco*”, que vai tomar conta da “*black music*” norte-americana e das pistas de dança de todo o mundo por volta de 77/78” (VIANNA, 1987, p.46).

Correndo por fora desta onda *funk* comercial, Pimentel (1997) menciona os grupos “Watts Prophets”, de Los Angeles, “Last Poets” e o cantor Gil Scott-Heron de Nova Iorque, que, já no início da década de 1970, ao conectarem as lutas políticas dos negros norte-americanos à tradição poética dos *griots*²⁵ da região oeste do continente africano e a bases percussivas com influências do *jazz*, podem ser considerados também como legítimos precursores dos MCs que, alguns anos mais tarde, criariam o *rap*.

No final da década de 1970, depois da assimilação do *soul* e do *funk* pela indústria cultural e da nascente febre das discotecas, Vianna (1987, p.46) relata que,

²⁵ Contadores de história.

“nas ruas do Bronx, o gueto negro e caribenho localizado na região norte da cidade de Nova York, já estava sendo arquitetada a próxima reação da autenticidade *black*”.

Um dos responsáveis por essa “revolução” em vias de ocorrer foi um jamaicano conhecido nas ruas como DJ Kool Herc que, no final dos anos 60, trouxera para o Bronx as *soundsystems* de Kingston, por meio das quais os DJs costumavam recitar versos improvisados sobre versões *dub* (espécie de remixagem artesanal) de canções *reggae*.

Revivendo os *griots* africanos, os DJs jamaicanos mandavam mensagens políticas e espirituais enquanto tocavam as músicas prediletas do seu público. Só que em Nova York, naquele tempo, o que fazia sucesso eram o funk, o soul e outros ritmos afro-americanos. Assim, Kool Herc teve de adaptar seu estilo: nas festas de rua que promovia com o equipamento jamaicano, passou a cantar seus versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares no Bronx – de modo semelhante ao dos Watts Prophets, Gill Scott Heron e os próprios jamaicanos (PIMENTEL, 1997, p.6).



Fig.1: Sound System Jamaicana (Foto: thewickedesttime.com)

De acordo com Vianna (1987) Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Suas performances despertaram a admiração dos jovens, dentre eles Grandmaster Flash que criou o “*scratch*” que consiste na utilização da agulha do toca-discos como instrumento musical “arranhando” o vinil em sentido anti-horário.

Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música (uma espécie de repente-elétrico que ficou conhecido como *rap* – os “repentistas” são chamados de *rappers* ou MCs, isto é, “*masters of ceremony*”) (VIANNA, 1987, p.46).

Toop (1991) entende que o *rap* opera uma sofisticada fusão cultural ao misturar velhas raízes culturais da África Ocidental às tecnologias advindas do mundo dos aparelhos de som, da acústica e dos “disk-jockeys - os DJs” e “mestres de cerimônia - MCs”. Gilroy (2001, p.89) acrescenta que os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *soundsystem* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. “Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular”.

Para Gilroy (2001), portanto, a cultura *hip-hop* é fruto da mistura das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos. Ele identifica no interior desta dinâmica sincrética “uma contribuição claramente hispânica e uma apropriação dos movimentos da *break dance*” (GILROY, 2001, p.211).

A *break dance, breaking ou, simplesmente, break* segundo Andrade (1999) surgiu como forma dos jovens pobres simbolizarem por meios de movimentos corporais a Guerra do Vietnã. Dentre os movimentos mencionados pela autora para estabelecer esta relação há um em que o *b.boy*, com a cabeça no chão e com pés para cima, gira todo o corpo, objetivando assim simbolizar helicópteros em combate.

Mais tarde, segundo Diógenes (1998), as coreografias do *break* espalharam-se pelos EUA e pelo mundo e passaram, progressivamente, a ter outra função política: acabar com a violência entre as gangues de rua.

Assim como a música e a dança, escrever e desenhar em muros e paredes progressivamente se firmou como elemento expressivo da cultura *hip-hop* emergente²⁶. “O *graffiti* surgiu inicialmente como *tag* (assinatura). Em meados da década de 60, os jovens dos guetos, também de Nova York, começaram a “pichar” as paredes com seus nomes” (PIMENTEL, 1997, p.9).

Segundo Toop (1991²⁷ apud PIMENTEL, 1997, p.9), nos EUA, o *graffiti* significou a invasão das áreas nobres das grandes cidades por aqueles que viviam segregados nos guetos e que deixavam os sinais visíveis de sua presença nos muros e trens do metrô nova-iorquinos. “Se os brancos de Nova York nunca visitavam as partes

²⁶ Silva (1998, p.27) conta que o termo *hip-hop* “está associado aos movimentos da forma popular de dançar, que envolvia movimentos como saltar (*hip*) e movimentar os quadris (*hop*)”.

²⁷ TOOP, David. Rap Attack 2. New York: Serpent’s Tail, 1991.

negras ou hispânicas da cidade, o *graffiti* foi uma espécie de visitação, de invasão simbólica do centro da cidade, encontrada pelos jovens negros e porto-riquenhos”.

Prosser (2010) explica que o *graffiti*, em seus vários níveis de complexidade, constitui uma arte mural ou parietal. Executados diretamente sobre muros e paredes, entre outros suportes do mobiliário urbano, se ligam à arquitetura e ao espaço público e exploram tanto o caráter plano de uma superfície quanto podem criar novas espacialidades. Alguns incluem personagens e exprimem emoções contundentes.

A sintonia entre MCs, DJs, B.boys e Escritores de *graffiti* aconteceu naturalmente, pois, conforme escreve Pimentel (1997, p.10) “eles conviviam no mesmo espaço, eram todos jovens, marginalizados, pobres, tinham os mesmos problemas, desejos e gostos”. Assim, complementa Vianna (1987, p.47), “todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: *hip-hop*. O *rap* é a música *hip-hop*, o *break* é a dança *hip-hop* e assim por diante”.

Ainda de acordo com Vianna (1987) o universo *hip-hop* mixa todos os estilos da *black music* norte-americana, mas o fundamental é o *funk* mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, *scratch* e voz. Esse era o som tocado em festas organizadas em praça pública ou em edifícios abandonados que reuniam em média 500 pessoas. Em setembro de 1976, porém, num local chamado The Audubon, no Bronx, Grandmaster Flash organizou um baile para 3.000 pessoas. Vianna destaca que nesse período aconteciam bailes *soul* no Rio de Janeiro com a presença de 15.000 pessoas.

No caso brasileiro, ao conjunto de influências ancestrais e futuristas da cultura negra pode ser acrescentada, segundo Pimentel (1997), a tradição oral da cultura popular, expressa pelos cantadores e poetas repentistas. Este tipo de relação entre culturas sinaliza, segundo Gilroy (2001, p.180), que a diáspora da cultura negra pelo mundo

precisa ser reajustada de sorte que a dinâmica da disseminação e da autonomia local possa ser evidenciada ao lado dos desvios e circuitos imprevistos que marcam as novas jornadas e novas chegadas que, em troca, liberam novas possibilidades políticas e culturais.

Em 1979, o grupo Sugarhill Gang, lança “Rapper's Delight”, o primeiro disco de *rap*. Sucesso de vendas, o álbum possibilitou a contratação de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, entre outros, por selos de discos independentes.

Não demorou muito e o *hip-hop* virou febre. “Quase todas as esquinas do Greenwich Village eram palco para as acrobacias de vários grupos *break*, que dançavam

ao som de rádios enormes chamados de Ghetto Blasters (VIANNA, 1987, p.49). Logo estes jovens seriam convidados para dançarem em clubes como o Roxy, um local com capacidade para 4.000 pessoas, situado na West 18th Street, onde se apresentavam os melhores DJs, MCs, Escritores de *graffiti* e B.boys da época.

O *breaking*, o *graffiti* e o *rap* logo ultrapassaram as fronteiras dos Estados Unidos em direção a outros países e continentes possibilitando o surgimento de “representações simbólicas e sociopolíticas associadas a problemas locais em vários países e continentes” (WELLER, 2011, p.24).

1.1 Hip-Hop nas ruas do Brasil

No início dos anos 1980, o *hip-hop* chegou ao Brasil, mais precisamente na região metropolitana de São Paulo (WELLER, 2011). Segundo Corniani (2008), em 1982, a juventude da periferia já dançava o *break* e ouvia os primeiros *raps*²⁸ prolongando uma tradição que vinha dos anos 1970 quando “na periferia das grandes cidades do país, eram comuns os “bailes black” (bailes voltados para a comunidade negra), onde eram tocados *soul* e *funk*” (CORNIANI, 2008, p.10).

Já na capital paulista, na mesma época, as primeiras movimentações associadas à cultura *hip-hop* ocorriam também no centro da cidade, com a reunião de grupos jovens na Avenida 24 de Maio e na Estação São Bento do Metrô para dançar *break*.

Silva (1999) destaca a importância da rua para o movimento *hip-hop* ao ponto do termo “cultura de rua” fixar-se internamente como sinônimo de *hip-hop*.

A elaboração da “cultura de rua” foi marcada no início por experiências desenvolvidas no centro urbano, mais precisamente no espaço da Estação São Bento do Metrô, posteriormente integrou-se ao Geledés²⁹, ao mercado fonográfico alternativo e ganhou a periferia, por meio das posses (SILVA, 1999, p.28).

Com a ampliação das informações acerca do *hip-hop*, *rappers* de São Paulo passaram a organizar-se em “posses” que Silva (1999, p.33) define como espaços “de organização artístico-político característicos do movimento *hip-hop* para os quais a atitude consciente traduzida em expressões artísticas envolvendo o conhecimento da

²⁸ Reportagem publicada pelo site “+SOMA” afirma que “existiram diferentes “primeiros raps” gravados no país. Para alguns, nossa tradição vem dos repentes e das emboladas, que remontam ao período colonial. Para outros, o precursor sem dúvida é o balanço de canto falado de Jair Rodrigues “Deixa Isso Pra Lá”, de 1964. Já “Melô do Tagarela”, versão de “Rapper’s Delight” cantada por Miéle, data de 1980” (+SOMA, 2011).

²⁹ Geledés é uma ONG de defesa da mulher negra. Durante o início dos anos 1990 apoiou o Movimento Hip-Hop por meio do “Projeto Rappers Geledés”. Dentre as produções dessa relação destaca-se a Revista Pode Crê! editada por *rappers* com apoio da instituição.

realidade é central”. Este modelo de organização era inspirado na "Zulu Nation" fundada por Afrika Bambaataa nos anos 1970, no Bronx, com o intuito de deslocar os conflitos das ruas para a dimensão artística.

Logo registros fonográficos diretamente associados à emergente cultura *hip-hop* começam a ser lançados como, por exemplo, o álbum “Break” (RGE) lançado em 1984 pelo quarteto Black Junior, as coletâneas “Ousadia do Rap” (“Kaskatas Records”), “O Som das Ruas” (“Chic Show”), “Situation Rap” (“FAT Records”) lançadas em 1987 e a coletânea “Hip-Hop Cultura de Rua” lançada em 1988 pela “Eldorado” com músicas de Thaíde e DJ Hum, Credo, MC Jack e Código 13.

Ainda em 1988, a coletânea “Consciência Black, Vol.1” é lançada pelo selo "Zimbabwe" revelando aquele que seria um dos grupos mais influentes do *rap* nacional: Racionais MCs que participou em duas faixas “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”, composições que dariam o tom de revolta e protesto que marcou grande parte da produção de *rap* no Brasil ao longo dos anos 90 e início dos anos 2000.

Segundo Weller (2011), a consolidação do Movimento Hip-Hop por meio das posses despertou a atenção do Movimento Negro Unificado (MNU) especialmente pela sua capacidade de interagir com os jovens da periferia e de organizar ações em bairros com escassas opções de lazer e diversão. Esse encontro resultou em uma parceria entre ONGs e Movimento Hip-Hop que marcou profundamente a orientação política e social dos grupos pertencentes à velha escola do *hip-hop* paulistano.

Até esse período a maioria dos jovens da periferia não conhecia o trabalho de ONGs e poucos sabiam da existência do MNU. Nesse sentido as posses atuaram como uma espécie de canal de aproximação do MNU com a população negra e migrante que vivia nos bairros distantes do centro da cidade e, em especial, com o segmento juvenil, quase inatingível desde a organização do movimento negro em 13 de maio de 1978 (WELLER, 2011, p.31-32).

Em 1989, foi fundado em São Paulo o “Movimento Hip-Hop Organizado” (MH2O) que além das apresentações e participações em atividades socioculturais e políticas, buscava apoiar os novos grupos de *rap* que surgiam nas periferias (TELLA, 2000³⁰ apud WELLER, 2011, p.218). Na década de 1990, o movimento incorpora

características de um movimento de protesto e de denúncia da situação dos jovens que vivem na periferia, no que diz respeito ao acesso à educação escolar, profissional e superior; às perspectivas de emprego e trabalho; às condições de moradia dos habitantes das regiões mais longínquas; à precariedade do atendimento nas áreas de saúde, transporte e lazer e o uso indevido do aparato de segurança em ações de repressão à violência e à criminalidade. Os *rappers* passaram a assumir o papel de interlocutores ou mediadores de questões culturais, sociais e políticas em seus bairros recebendo – em

³⁰ TELLA, Marco A.P. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. 2000.229f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC, São Paulo, 2000.

alusão a Gramsci – o atributo de intelectuais orgânicos da parte de alguns autores (WELLER, 2011, p.36).

Diógenes (1998) em pesquisa sobre gangues e galeras em Fortaleza (CE) observou que o MH2O ao situar-se em um espaço limite na dinâmica das gangues atraía muitos ex-integrantes destes grupos ao propor-lhes outras formas de lidarem com a violência sem eliminar sua rebeldia, mas direcionando-a para uma dimensão política e estética. “Observa-se que o movimento *hip-hop* utiliza dos mesmos referenciais das gangues e galeras, porém, invertendo o lema da violência para a dimensão da consciência” (DIÓGENES, 1998, p.121).

A autora diz ainda que alcançar a consciência da juventude e criar esferas alternativas de agrupamento são tarefas centrais do *hip-hop* que o tornam, na sua concepção, um movimento político-cultural.

Em 1990, os Racionais MCs, cujo nome é inspirado na obra "Racional" (1975) de Tim Maia, lançam “Holocausto Urbano”, disco de estreia do grupo formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e pelo DJ KL Jay. Neste álbum, o grupo do Capão Redondo, zona sul de São Paulo, chamou a atenção cantando “a realidade das ruas”, abordando, sem meias palavras, questões como violência, racismo, desigualdade social, exclusão e miséria. Além de diagnosticar uma conjuntura de crise social, econômica e política há no disco uma convocação para que os jovens negros se organizem para resistir e lutar por direitos e pela transformação do “sistema”. “Nossos motivos pra lutar ainda são os mesmos. O preconceito e o desprezo ainda são iguais. Nós somos negros também temos nossos ideais” (RACIONAIS MCs, 1990. Faixa 2b).

Em 1992, os Racionais MCs lançam o segundo disco de estúdio: “Escolha seu caminho”. A repercussão dos dois primeiros álbuns levou o grupo e diversos outros até as escolas públicas para palestrar sobre racismo, violência policial e criminalidade. Segundo Silva (1999, p.24), os *rappers* neste período “organizaram não apenas ações concretas nas ruas, mas também interagiram com as escolas oficiais por intermédio de projetos específicos” como, por exemplo, o “Rap... ensaiando a Educação” desenvolvido pela Prefeitura de São Paulo.

No entendimento de D'Andrea (2013), na década de 1990, o neoliberalismo foi eficaz na reverberação de uma forma de pensamento que aclamava o individualismo, o empreendedorismo e o fim dos direitos sociais.

Nesse compasso, a burguesia paulistana comemorava a chegada dos produtos importados, dos *shoppings* e dos condomínios fechados. Por outro lado, esse mesmo neoliberalismo provocava desemprego, precarização do trabalho, privatizações e

ataques aos direitos sociais. Formas clássicas de organização política entravam em crise, como os sindicatos e os movimentos sociais. O PT e as comunidades eclesiais de base (CEBs) aos poucos deixavam os bairros populares. As chacinas se multiplicavam e a periferia de São Paulo entrava numa espiral de violência e medo. A realidade dos mais pobres era desesperadora. No entanto, para o discurso hegemônico, a sociedade havia chegado ao seu melhor momento, afinal, estávamos no “fim da história”. Em síntese, aquele era um tempo histórico em que se via acentuada uma das principais características das formas sociais capitalistas: o descompasso entre a realidade e o discurso que se fazia desta (D'ANDREA, 2013).

É neste contexto que D'Andrea (2013) situa “Raio-X do Brasil”, terceiro álbum dos Racionais MCs, lançado em 1993. Neste álbum, o grupo mostrou “com crueza a violência e a pobreza de um local invisibilizado de nome *periferia*. Publicizar a periferia naquele momento era denunciar uma “realidade” que constituía a sociedade, mas que não era enxergada por esta”.

D'Andrea (2013) destaca o *rap* “Fim de semana no parque” presente no disco e aponta em sua poética a descrição complexa e multidimensional de uma formação social altamente complexa de onde, além da denúncia de mazelas locais, emergia uma crítica sofisticada da realidade do Brasil.

Ao descrever a “realidade” da periferia, o *rap* denunciava suas mazelas, criticando a sociedade como um todo e desafiando o pensamento único. Observam-se na letra elementos como a presença das drogas, o assassinato dos pares e a pobreza na periferia, mas também o coletivismo e a união dessa população. Há também uma crítica aguda à desigualdade social (D'ANDREA, 2013).

Outro ponto exposto pelo pesquisador e importante para se compreender o *rap* no Brasil diz respeito à sua relação com o território. Na música, os Racionais MCs mencionavam o nome de diversos bairros da periferia de São Paulo “tornando visíveis” populações e territórios. “A partir de “Fim de semana no parque” e de seu sucesso, a periferia passava a existir de uma forma diferente de como vinha sendo enxergado esse fenômeno” inserindo no debate público questões como contradições na estrutura social, violência estatal e estigmas.

A relação entre *hip-hop* e territórios periféricos é ainda hoje marcante, entretanto, pelo menos de acordo com os casos pesquisados na Grande Curitiba, excede (talvez tenha sempre excedido) as diversas fronteiras - discursivas, simbólicas e físicas - que demarcam o que é periferia ou da periferia e o que não é, para constituir complexas redes de sociabilidade juvenil que se movem pelas ruas da cidade e, cada vez mais, pelas veredas do ciberespaço bem como pelos territórios que são constituídos por meio dos múltiplos cruzamentos possíveis entre o “real” e o “virtual”. Isso, obviamente, não significa que a periferia deixou de existir, muito menos as contradições sociais, mas que

a periferia se move sobre a cidade (e vice-versa) e são estes movimentos e a carga simbólico-cultural que eles carregam que correm o risco de serem “desterritorializados” pelas forças (de segurança, de gestão cultural, etc.) do poder público culminando numa perda progressiva do “direito à cidade” e da “vida urbana” que para Lefebvre (1991) são essenciais para um humanismo e uma democracia renovados.

Um dos desejos dos atores do *hip-hop* “é o de expansão e ampliação das áreas de movimentação e circulação na cidade grande e de seu reconhecimento, em nível mais ampliado, como legítimos moradores da cidade” (DIÓGENES, 1998, p.157). Trata-se de um desejo que se move não apenas pela falta, mas também pela possibilidade de criar e recriar as experiências éticas e estéticas da cultura *hip-hop* nos espaços da cidade.

Diante deste panorama, é preciso refletir sobre a construção de *hip-hop* como manifestação periférica. A que periferia esta construção se refere? A uma periferia social e/ou geográfica? A uma periferia cultural em relações às manifestações culturais hegemônicas em determinada sociedade? A ambas?

Dentre as questões abordadas nesta pesquisa está o fato do *hip-hop* curitibano, em termos geográficos, ser encontrado tanto na periferia como nas regiões centrais e intermediárias. O *hip-hop* em Curitiba é sim muito forte na periferia, mas não está restrito a ela. É muito comum que atores do *hip-hop* da periferia organizem e participem de ações nas regiões do centro da cidade e nos seus entornos.

De uma perspectiva distinta a esta discussão, é perceptível ainda a incorporação da cultura *hip-hop* por jovens que não são necessariamente da periferia. Esta incorporação, em alguns casos, ocorre tanto por uma simples identificação estética desvinculada de qualquer prática política ou identificação de classe, mas também, em outros casos, ocorre por identificação estética, política e social.

A esses processos que complexificam a geo-localização do *hip-hop* na capital do Paraná, soma-se o fato de na cidade existirem espaços de pobreza nas zonas centrais ou próximas a elas, da mesma forma que é possível encontrar condomínios de luxo em regiões periféricas. Em Curitiba, existe uma favela próxima ao Centro, a Favela do Capanema, onde vive e rima sobre as mazelas sociais o MC Branco Favela, e um condomínio fechado no limite com a Região Metropolitana, o Alphaville Graciosa.

Assim, os discursos que apresentam a realidade das periferias em contraposição ao centro ou às áreas nobres próximas a ele correm o risco de deixar de perceber e discutir problemas sociais e estruturais existentes na cidade como um todo ou ainda de não perceberem as redes de relações sociais, comunicacionais e territoriais construídas

pelos atores coletivos como forma de vivenciar o direito comum à cidade. Por isso, conforme alerta Pereira (2010), ao acionar os termos centro e periferia é preciso pensar sim nas dualidades, mas, sobretudo, entendê-los como não excludentes, como categorias que se constroem e reconstroem mutuamente em relação.

Em sentido semelhante à Pereira (2010), Magnani (2006) expõe que estabelecer o que é centro e periferia depende sempre da perspectiva adotada. Neste sentido, configurações de centro e periferia "estão sujeitas a substantivações de diversas ordens, tais como territórios físicos delimitados (bairros, regiões, países, continentes etc.), redes de sociabilidade ("manos", "boys", "galera da zona leste" etc.), enunciados culturais (*raps*, sambas, vídeos, programas de rádio, revistas, livros, assim como manifestos do crime organizado ou construções midiáticas veiculadas em TV, jornal, cinema etc.) e políticas públicas (o Estado com seus equipamentos e políticas, as ONGs e demais configurações da sociedade civil organizada).

Nessas diferentes circunscrições, explica Magnani, "ser" da periferia – palavra que vem do grego *peri*, "em volta de" – pode estar associado ora a um processo de sujeição, ora a um processo de subjetivação.

O primeiro ocorre nos casos em que se é objeto de políticas públicas precárias, limitantes, subjugadoras e por vezes arrasadoras, ou de práticas domesticadoras e assistencialistas pseudo-piedosas de algumas "entidades", ou do clientelismo de certos representantes de comunidades; e o que não dizer de imagens redutoras, homogeneizantes e estigmatizadoras produzidas em muitas reportagens, romances e filmes pelos que olham a periferia de fora e de cima, e que só têm olhos para a privação e a destruição. "Ser" da periferia pode, ao revés, significar assumir-se como sujeito de discursos e práticas, recobrando uma posição central para uma dita periferia geográfica ou sociológica (MAGNANI, 2006, p.1).

O autor propõe então entender periferia menos como território de encapsulamento do que como multiplicidade irreduzível, onde nada está dado de antemão ao mesmo tempo em que se abrem diferentes possibilidades, onde se oscila da subjetivação à sujeição, da subversão à substancialização, da resistência à resignação. "Não a periferia versus o centro, tampouco a impossibilidade de reverter posições que podem se nos revelar de maneira endurecida, mas a periferia que devém centro e o centro que devém periferia" (IDEM).

Em 1992, Gabriel, O Pensador, um adolescente branco da classe-média carioca, estoura nas rádios com o *rap* "Tô Feliz, Matei o Presidente" direcionado ao Presidente Fernando Collor de Melo, que renunciaria ao mandato em 29 de setembro do mesmo ano, horas antes de ser condenado pelo Senado por crime de responsabilidade, perdendo seus direitos políticos por oito anos. Contratado pela gravadora Sony, o *rapper* do Rio

de Janeiro voltou às paradas de sucesso com “Lôraburra” e “Retrato de um Playboy” composições que criticavam os costumes da juventude carioca abastada. Em 1993, Gabriel, O Pensador, juntamente com MV Bill da Cidade de Deus, participou da primeira coletânea de *rap* carioca: “Tiro Inicial”.

Já na década de 1990, Sposito (1994) expunha que o *rap* não estava limitado aos circuitos negros ou populares como ocorrera nos anos 1980, passando a fazer parte também do campo de preferências de jovens de classe média. “Sua batida cadenciada e, sobretudo, as letras que constituem as músicas, combinando em uma junção de ritmo e poesia, atraem a população jovem e o próprio mercado de consumo cultural de massas” (SPOSITO, 1994, p.167).

Compartilhando desta visão, Herschmann (1997) entende que tanto o *funk* carioca quanto o *hip-hop* são modalidades da cultura popular e de massa do mundo globalizado. “Portanto, apropriam-se e são eles mesmos apropriados e consumidos por diversos grupos e segmentos sociais, assim como pela indústria cultural” (HERSCHMANN, 1997, p.82).

Ao longo dos anos 1990 despontam na cena paulista De Menos Crime (formado em 1987), DMN, Facção Central, RZO (formados em 1989), Consciência Humana, RPW, Posse Mente Zulu (criado por Rappin' Hood que mais tarde faria carreira solo), Filosofia de Rua, Potencial 3, Z'África Brasil, SNJ, Doctor MCs, Trilha Sonora do Gueto, Função RJK, DBS & A Quadrilha, Detentos do Rap, A286, Mzuri Sana, Consequência, Academia Brasileira de Rima (Paulo Napoli, Kamau, Max B.O e Akin), 509-E, além dos grupos Realidade Cruel e Detentos do Rap de Hortolândia e dos grupos de Campinas Sistema Negro e Visões de Rua, este última revelando a MC Dina Di.

No estado do Rio de Janeiro, além de Gabriel O Pensador e MV Bill, destacam-se na última década do século XX, Black Alien, Speedfreaks, B.Negão, e o grupo Quinta Andar que revelou nomes como De Leve, Marechal, Shawlin e Xará. Fora do eixo Rio-São Paulo constituindo o *rap* nacional pode-se mencionar: Câmbio Negro e GOG (Brasília), Faces do Subúrbio e Sistema X (Recife), Da Guedz e Piá (Porto Alegre), Black Soul (Belo Horizonte), Davi Black (Curitiba), entre outros.

Em 1994, o grupo Pavilhão 9 de São Paulo lança “Procurados Vivos ou Mortos” misturando guitarras pesadas de *rock* às batidas e ao *flow* do *rap*. No mesmo ano, os pernambucanos do Chico Science & Nação Zumbi lançam “Da Lama ao Caos” que funde elementos de maracatu, embolada, *rap* e *rock*. Em 1995, o Planet Hemp lança

“Usuário”, colocando em pauta a legalização da maconha rimada entre guitarras, batidas e *scratches*.

Em 1997, o Racionais MCs inaugura o selo “Cosa Nostra Fonográfica” com o lançamento do disco “Sobrevivendo no Inferno” que vendeu mais de um milhão de cópias, incluindo as faixas “Diário de um detento”, “Capítulo 4, Versículo 3” e “Mágico de Oz”. O selo ainda lançaria discos de Sabotage, RZO e Apocalipse 16.

No ano seguinte Marcelo D2 do Planet Hemp lança “Eu Tiro É Onda”, seu primeiro disco-solo, intensificando o diálogo do *rap* com o samba. “Eu entro no samba e não deixo cair / Sem vacilar, sem me exhibir só vim mostrar o que aprendi / Não toco que nem antigamente com uma banda de samba / Hoje a coisa é diferente é com DJ e um *sampler*” (MARCELO D2, 1998, faixa 6).

A história do *rap* nacional no século XX é selada com o lançamento em 1999 de “Seja como for” pelo *rapper* Xis junto ao selo 4P, abreviatura de “Poder Para o Povo Preto”. No ano seguinte o álbum “Rap é Compromisso” de Sabotage marca a entrada definitiva do *rap* no século XXI. Sabotage seria assassinado em 2003, vítima do próprio sistema que denunciava em suas rimas, deixando como herança cultural versos como “rap é compromisso não é viagem”, “respeito é pra quem tem”, “vai na fé, não na sorte” que atravessaram gerações se fixando à complexa ética política do *hip-hop* que para ser compreendida não pode ser observada apenas através de sua dimensão estética. No *hip-hop* política e estética são duas forças em tensão e diálogo constante.

Em 2002, os Racionais MCs voltam à cena com “Nada como um dia após o outro dia” caracterizado, segundo D`Andrea (2013), “pelo subjetivismo, por certo hedonismo e por reflexões sobre a própria trajetória. Estava implícita em grande parte das letras a contradição vivida pelo grupo com a própria ascensão social”.

Black Alien em 2004 lança “Babylon by Gus, Vol. 1: O Ano Do Macaco”, um álbum que hoje soa paradigmático por apontar os caminhos que o *rap* nacional estava tomando ao aproximar poeticamente a uma miríade de temas característicos do século XXI como política internacional, crise econômica, tecnologia e problemas ambientais, e musicalmente por dialogar com diferentes tradições da música negra como *afrobeat*, *reggae*, *funk* e *dub*.

Com a repercussão midiática e pública das mixtapes “Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida” (2009) e “Emícidio” (2010) do *rapper* paulista Emicida o *rap* nacional volta a ocupar as telas das TVs, as páginas dos jornais e revistas de maior circulação nacional, além de inúmeros *blogs* e *sites* “independentes”.

Percorrendo a vereda aberta por Emicida, uma nova geração de artistas entra em cena com produções sonoras e imagéticas que atestam a capacidade de inovação das linguagens do *hip-hop*. Além de “Pra Quem Já Mordeu Cachorro a Grito, Até Que Eu Cheguei Longe” são consideradas pela crítica especializada produções marcantes deste momento: “Nó na orelha” (2011) segundo álbum do *rapper* paulista Criolo, “que leva sua bagagem *rap* para outros formatos e causa furor” (RAP NACIONAL, 2012), “Crônicas da cidade cinza” (2011) de OGI, “MP3 – Música Popular do 3º Mundo” (2010), de Rael da Rima, Sem Cortesia (2012) da dupla Síntese.

O padrão de produção de gravações e videoclipes parece ter se redefinido a partir da estreia de Emicida, com a mixtape *Pra Quem Já Mordeu Cachorro a Grito, Até Que Eu Cheguei Longe...* (2009), e do lançamento do segundo álbum de Criolo, *Nó na Orelha* (2011), bastante festejado inclusive na mídia tradicional (FAROFABA, 2012a).

Outros nomes que ganharam destaque neste momento do *rap* são: Costa a Costa, Elo da Corrente, Haikaiss, Inquérito, Kamau, Mamelô Sound System, Marechal, Matéria-Prima, Nocivo Shomon, Parte Um, Pentágono, Projota, Rael da Rima, Rashid, Relatos da Invasão, Projota, Rappadura e Shaw. Alguns destes nomes inclusive já possuíam uma longa trajetória dentro do *hip-hop* antes de se tornarem “populares”.

Em 2012, Emicida³¹ lança “Dedonaferida”. Dedicada “às vítimas do [favela do] Moinho, Pinheirinho, Cracolândia, Rio dos Macacos, Alcântara e todas as quebradas devastadas pela ganância”, a música é estruturada sobre um “*beat* pesado, emulando a era de ouro do *rap* mais politizado, tanto estadunidense quanto brasileiro” (EMICIDA, 2012).

Neste contexto, ao lado das transformações no mundo do *rap*, novas perspectivas críticas emergem a fim de pensá-las. Moura (2012) em uma arqueologia do *rap* nacional identifica conjuntamente ao surgimento do chamado “*rap* independente” no Rio de Janeiro no início dos anos 1990 uma tendência de apagamento dos ideais do *hip-hop* em detrimento de uma aproximação do movimento às lógicas do capitalismo, tendência esta que, a seu ver, acentua-se no presente.

Por esse prisma, os *rappers* hoje estariam sendo forçados a lutarem primeiramente por suas carreiras do que propriamente contra as injustiças sociais e econômicas. “Não existe um movimento, mas sim segmentos autônomos que através de construção discursiva afirmam existir um movimento. (...) A luta do *hip-hop*

³¹ Em abril de 2012, Emicida é preso após um show em Belo Horizonte (MG) sob a acusação de incitar a plateia contra a Polícia Militar durante a execução de “Dedonaferida”.

historicamente deixou de ser a revolução social para resumir-se na disputa de poder” (MOURA 2012).

Embora as questões colocadas por Moura (2012) sejam verificáveis empiricamente elas não podem ser generalizadas. A existência de um grupo como o Bro MCs formado por jovens indígenas Guarani-Kaiowá da Reserva Jaguapiru em Dourados (MS) tensiona produtivamente as colocações de Moura, pois trata-se de um caso em que a criação artística está diretamente vinculada ao engajamento político. “Nós te chamamos pra revolucionar / Por isso venha com a gente nessa levada / Nós te chamamos pra revolucionar / Aldeia unida mostra a cara” (BRO MCs, 2010).

A produção do Bro MCs pode ser associada à movimentação da cultura *hip-hop* pelo país, o que também problematiza, pelo menos nos últimos anos, qualquer análise que a associe exclusivamente às periferias das grandes cidades. Embora Pimentel (2012) exponha que a situação enfrentada pelos Guarani-Kaiowá lembra muito a que é vivida nas periferias das grandes metrópoles brasileiras, um estudo mais aprofundado poderia atestar semelhanças como também revelar diferenças.

Embora seja indiscutível que o *rap* brasileiro se firmou historicamente como um movimento de periferia, hoje não é possível defini-lo como uma expressão musical *essencialmente* de periferia ou que é a voz *apenas* de pobres e excluídos. Há uma produção de *rap* em outros territórios que não o da favela ou dos bairros pobres.

Rimas, *graffitis* e movimentos de *breaking* são feitos tanto pelo jovem morador da periferia ou da favela, como pelo jovem de classe-média da “região central”. Além disso, o estilo musical dissemina-se para além do eixo Rio-São Paulo e vai sendo incorporado pelos “centros” e “periferias” de todo o país.

Em termos étnicos embora seja verdade, como aponta Gilroy (2001), que o movimento *hip-hop* constituiu como uma rede de relações que exerce um papel fundamental na preservação, no desenvolvimento e na reinvenção de sua herança africana é reconhecível a conexão de brancos e de indígenas a esta rede.

Estas conexões, todavia, não acontecem sem abalar o campo cultural do *hip-hop*. No âmbito do *rap*, verificam-se muitos discursos, geralmente proferidos por meios das músicas, reveladores de conflitos e disputas entre os MCs (SILVA JUNIOR, 2012). Nestes discursos é possível identificar questões semelhantes às colocadas por Moura (2011) sendo articuladas pelos próprios MCs que constituem uma batalha simbólica com outros MCs acusando os de, por exemplo, serem “falsos”, “comerciais”, “modinha”.

Este trabalho não se aterá aos conflitos que existem entre os diferentes atores do *hip-hop* o que, na concepção de um autor como Bourdieu (1987), indica uma disputa por “capital simbólico” no interior de um mesmo “campo”. Assim, embora certos posicionamentos dos próprios atores do *hip-hop* acerca do que é ou do que deveria ser o movimento revelem disputas de poder e demarquem suas diferenças, estes atores possuem algo essencialmente em comum, ou seja, são vistos e se colocam como atores do *hip-hop* em sociedade.

Distancia-se das disputas excessivamente particulares entre atores do “movimento”, para tentar captar as relações que estabelecem com a própria sociedade em que se inserem colocando-se como representantes do “movimento” que é múltiplo por princípio, isto é, composto por atores com diferentes concepções sobre o que é o movimento, mas ainda assim com pontos fortes de identificação coletiva.

Conjuntamente aos cruzamentos sociais e territoriais, nunca sem conflitos e tensões, que apontam para a necessidade de se ampliar as categorias conceituais para se pensar o *hip-hop*, além daquelas geográficas, de classe e raciais, que explicaram o grosso da produção de *rap* no Brasil até os anos 90, mas que hoje parecem ser excessivamente deterministas em face das novas configurações do movimento, cabe ainda assinalar uma acentuada incorporação de novas temáticas, influências e sonoridades às linguagens do *hip-hop* que nem sempre correspondem a um posicionamento político no sentido tradicional do termo.

A sisudez do *rap* brasileiro vem sendo relativizada pelos novos artistas, seja pela inclusão de *samplers* de samba, forró e música romântica à la Roberto Carlos, seja pela disposição em falar de amor, seja pela coragem de se atirar ao hedonismo sem freios ou travas (FAROFABA, 2012).

Edi Rock, do grupo Racionais MCs, entende que o estilo não corre o risco de perder sua autonomia crítica ainda que essa crítica não apareça diretamente nas letras das músicas.

(...) O rap é o que é hoje pela força dele, ninguém vai se envolver pensando o contrário, querendo diluir, não. Não tem como, a filosofia do *rap* é muito sólida. (...) Ouço moleque novo hoje e eles não esqueceram da cor, da raiz, da escravidão, do sofrimento, da pobreza da miséria. (...) Ele não tem que falar isso diretamente na música, mas de alguma forma isso aparece, é só prestar atenção (CAROS AMIGOS, 2012).

A fala de Edi Rock permite a seguinte reflexão: se, por um lado, a “democratização” das linguagens do *hip-hop* integrou ao seu universo novos discursos, alguns nada críticos no sentido político do termo, por outro esse processo não significou o abandono das causas sociais que o caracteriza historicamente.

A violência, o desemprego, a miséria, o preconceito racial e social, a corrupção política, a manipulação midiática, a falta de vagas nos hospitais, de oportunidades educacionais, ainda são assuntos recorrentes nas músicas de muitos grupos.

Ganham campo também temas relacionados não apenas à pobreza e à periferia como, por exemplo, descriminalização da maconha, preconceito (não apenas de classe ou racial, mas também o preconceito contra migrantes e imigrantes), o genocídio dos indígenas, a degradação ambiental e a precariedade do sistema público de transporte. Verifica-se também o surgimento de *rappers* que tocam em questões que até bem pouco tempo eram tabu no mundo do *hip-hop* como a homossexualidade. A MC Mademoiselle de Goiânia se apresenta como a primeira *rapper gay* do Brasil.

Em termos sonoros, é marcante a fusão das batidas clássicas dos discos de *rap* produzidos nos anos 80 e 90 com ritmos tradicionais (samba³², carimbó, brega, música caipira), levadas de *jazz*, *reggae*³³, *funk*, *soul* e *afrobeat*³⁴ além de sonoridades eletrônicas derivadas da *disco music*³⁵, da *dance music*, do *dub*, do *drum and bass* e até mesmo do *noise*.

Obviamente, não são todos os *rappers* que expandem o leque discursivo ou sonoro do *rap* colocando-o para dialogar com outras linguagens sonoras e poéticas. Alguns *rappers*, principalmente os do estilo “gangsta”, têm preferência por batidas que evocam as raízes do movimento e por letras mais viscerais e reveladoras de uma realidade marcada pela violência, pela desigualdade social e pela corrupção política. E há os que se situam entre estes dois pólos:

Fazemos rap, ou seja, o famoso ritmo e poesia, ora com uma levada mais gangsta de acordo com o tema principalmente se tratando de crime e conseqüências, ora mais lírico com uma melodia mais intensa tratando de temas como fé e esperança. Trabalhamos até com um samba raiz falando sobre as favelas do Brasil. Abordamos e desenvolvemos em outra música temas mais atuais referente à tecnologia com um *flow* mais underground, ou seja: fazemos rap (GALAX, entrevista, 2012).

As mulheres também ganham destaque. “Elas se apresentam na boca do palco, e não mais como *backing vocals* ou figuras secundárias” (FAROFABA, 2012). Nega Gizza, Karol Conka, Flora Matos e Lurdez da Luz são exemplos da presença feminina no mundo do *rap*. O mesmo ocorre no *graffiti* e no *break*.

³² Por exemplo, o rap-samba-funk de “Cidade com Nome de Santo” de Rodrigo Ogi

³³ Por exemplo, “Trabalhador” de Rael da Rima.

³⁴ Por exemplo, “Alteração (Éa!)” de BNegão & Seletores de Frequência

³⁵ Por exemplo, “Festeja o que tem” de Dryca Ryzzo

A existência de diferentes correntes e posturas políticas parece ser um indício de que o *hip-hop* caminha para ser um movimento que integra uma pluralidade de singularidades que ao incorporarem-se a ele trazem consigo uma gama de experiências, vivências, visões de mundo que acabam por problematizar sua conceituação apenas como “um conjunto de propostas estéticas e políticas construídas a partir da periferia e voltadas para a reflexão da realidade de miséria e exclusão social a que está submetida e por tanto tempo sem voz ativa” (GALVÃO, 2005, p.5).

Embora o filtro jovem pobre da periferia tenha se ampliado problematizando a conceituação clássica do movimento, outros filtros se mantiveram. Coerência entre discurso e práticas sociais, honestidade, humildade, respeito são atitudes valorizadas pela “comunidade *hip-hop*”. Além dos componentes éticos, outros componentes de ordem estética (que vão, por exemplo, do visual (tênis, roupas e bonés) ao *flow*³⁶ no rap, às formas no *graffiti* e às habilidades corporais no *break*) são fatores determinantes na definição de quem faz parte.

Neste novo cenário de múltiplas trocas possíveis, de hibridismos nacionais e internacionais o discurso, o simbólico, a postura, as sonoridades, as ações aparecem como elementos importantes para se identificar quem é ou não do “movimento”. O “movimento *hip-hop*” é múltiplo, fragmentado, difícil de ser estabilizado conceitualmente, mas permeado por regras, valores e formas de proceder que fazem sentido “só pra quem é”.

A expressão “só pra quem é”, aparentemente vaga, costuma ser empregada pelos MCs como uma forma de dedicar sua criação artística aos que, mesmo radicalmente diferentes entre si, compartilham os valores éticos e estéticos do *hip-hop*. Para ser verdadeira, a expressão só pode ser proferida por quem conhece e age de acordo com as formas de proceder do movimento e é reconhecido por este saber por quem ao ouvir esta frase sabe “que é” porque também vive de acordo com os mesmos valores ou pelo menos com valores semelhantes. Um MC que não pratica os valores do movimento *hip-hop* ao dizer “só pra quem é” corre o risco de ser ignorado, de não obter a cumplicidade que deseja. Por isso, “só pra quem é” é “só pra quem é”.

O *hip-hop*, na contemporaneidade, é a voz da periferia, mas também é a voz do sujeito que não é da periferia ou que a deixou, e que se identifica com os elementos do *hip-hop* que, como se viu ao longo do capítulo, desenvolveu-se no “gueto”

³⁶ *Flow* ou levada é a forma com que o MC, de acordo com o ritmo das batidas, expressa a poesia.

(WACQUANT, 2008) e na contemporaneidade incorpora, sem perder suas características essenciais, valores, percepções e influências de outros territórios físicos, virtuais, estéticos e simbólicos. Da mesma forma, transita também pelo *hip-hop* o jovem habitante da periferia, mas que não adota um discurso essencialmente construído sobre a “realidade da periferia”, incorporando às suas composições elementos éticos, estéticos e políticos que refletem sobre a realidade de uma forma mais global. O movimento *hip-hop* é um movimento em disputa.

Apesar das reconfigurações discursivas, estéticas, territoriais, étnicas e identitárias do movimento *hip-hop*, o elemento de crítica e denúncia permanece sendo articulado, não necessariamente por meio de produções estéticas e simbólicas, mas também através de discursos improvisados nas apresentações ao vivo, através de declarações nos meios de comunicação, postagens e discussões em sites, *blogs* e mídias sociais e, em alguns casos, na participação de ações coletivas organizadas de forma autônoma em rede pelos próprios atores do *hip-hop* ou por movimentos sociais, ONGs e partidos políticos.

1.2 O Itália era a nossa Nova Iorque

O movimento *hip-hop* em Curitiba origina-se no início dos anos 1980 quando jovens *b.boys* começam a reunir-se para dançar *breaking*. Segundo Celino (2004) logo estes *b.boys* formaram as *crews* “Afrika Bambaataa” e “G.R.E.D” que conquistaram e fundaram o principal e mais importante ponto de encontro dos dançarinos de *breaking* da época e um dos principais da cidade até hoje: o “Shopping Itália”, localizando no centro de Curitiba.

O *shopping* foi inaugurado em 1983 e segundo o B-Boy Aranha, um dos precursores do movimento *hip-hop* em Curitiba, o local foi escolhido porque “além do piso ser bom para dançar, ali era o centro de tudo e havia um clima gringo no ar. Era a nossa Nova York” (FRANCOFONIA, 2008).

Ainda nos anos 1980, manifestações de *rap* e de *graffiti* são registradas. “Entre 1985 e 1989 surgiram os primeiros MCs: Ed MC (Toaster Ed), David Black e o DJ Gordinho que no ano de 1991 formam o projeto Niggaz, primeiro grupo de *rap* de Curitiba” (CELINO, 2004).

Celino (2004) assinala que as pessoas que fizeram parte do movimento *hip-hop* em Curitiba de 1984 a 1995 são consideradas da “Velha Escola”. “Na Velha Escola o

hip-hop era visto como um movimento de negros que lutavam pela transformação cultural, social e política em benefício da juventude” (CELINO, 2004).

Em 1995, o MC Davi Black grava aquele que é considerado o primeiro álbum de *rap* do estado: “Entre o Ritmo, Política e Poesia” (FOLHA DE LONDRINA, 1999). “Existem fitas K7 feitas antes deste período de maneira caseira, nada profissional ou oficial como este disco” (GALAX, entrevista, 2012).

Davi Black, ao lado do desenhista Morto, apresentou o programa “Gueto 90.1” na extinta rádio Estação Primeira FM³⁷ (90,1 MHz) ampliando a popularidade do gênero em Curitiba. O DJ BK12 em sua página no “MySpace” aponta o programa “Gueto 90.1” como influência fundamental para sua inserção no *hip-hop*.

Um dia (1994) eu e Eibe descobrimos que a Rádio Estação Primeira, onde era feito o único programa que tocava *rap* na época, era perto de onde treinávamos basquete e então resolvemos ir até lá. O Gueto 90.1 era um programa apresentado pelo *rapper* Davi Black e seu amigo desenhista Morto. Juntamente com o Pako³⁸ do *Syndicate*³⁹ e o Ronaldo do *Skate Session*⁴⁰ eles foram pioneiros na cultura urbana, divulgando o *hip-hop* e o skate, entre outras formas de cultura da cidade. Comecei a frequentar também uma loja na Galeria do Comércio, que vendia discos de base para *rap*. Ali conheci Toaster Eddie que junto ao Davi formavam o Projeto Niggaz (MYSPACE, 2007).

Além de Toaster Eddie e Davi Black, BK12 menciona Pako: o DJ Soundman Pako, que ficaria conhecido na música eletrônica a partir de 1993, mas que iniciara sua carreira em 1991 levando o *hip-hop* das ruas para as pistas de dança. No presente, o DJ Soundman Pako, ao lado de Bia Farão e Lufinho, apresenta o “Black Tie” programa dedicado à *black music* e ao *rap* transmitido às quintas-feiras pela “Mundo Livre FM” na frequência 93.9.

Ainda no início da década de 90, destacam-se a “DJ’s Club” (loja especializada em vinis de *rap* e administrada pelo DJ Serginho na Galeria do Comércio na Praça Osório) e as *crews* de *breaking* “Os Neguinhos” (fundada em 1986 pelos irmãos Júnior e Marcelo e consolidada com a entrada dos *b.boys* Jairo e Celino) e “SpinMaster” (criada em 1993, originaria a “Spin”, loja de referência para os adeptos do movimento alguns anos mais tarde).

³⁷ A Rádio Estação Primeira FM (90.1MHz) com programação focada em cultura, informação e música não comercial iniciou suas transmissões em 1986 e encerrou as atividades em 1995.

³⁸ Dj Soundman Pako.

³⁹ *Syndicate* foi um clube que funcionou na Avenida Candido de Abreu. Em 1993, Soundman Pako era Dj Residente do clube.

⁴⁰ *Skate Session* foi um programa da Rede OM (atual CNT) dedicado ao Skate e dirigido por Marco Felipe e apresentado por Ronaldo Miranda.

Entre 1993 e 1995, são criados novos grupos como Raciocínio Urbano, Blackout, H.G. B, Comando Hip Hop, The Moving Rappers, além da Posse⁴¹ Comando Negro formada por Celino, Paulo MC, Sueli MC, Celião e Kalango (Notu), sendo este último um dos precursores do *graffiti* em Curitiba.

Sucedendo a “Velha Escola” uma “Nova Escola” surge em 1995. Sobre ela Celino (2004) escreveu: “as informações sobre o *hip-hop* até então eram escassas e a identificação das comunidades com esta cultura suburbana era difícil e pouco aceita. Este quadro veio a se modificar somente a partir de 1995”. Entre 1996 e 1997, destacando o papel das tecnologias da comunicação na difusão da cultura *hip-hop* no Brasil, ele relata o surgimento de diversas *crews* de *breaking*, grupos de *rap* e escritores de *graffiti*.

Entre 96 e 97, surgiram várias *crews* de *break* e também grupos de *rap*, além de vários grafiteiros. Todos com as tecnologias da informação moderna ao seu favor. Isto facilitou muito para esta nova escola. De todas estas artes a que ganhou dimensão nacional foi o *break*. Curitiba é reconhecida como uma das quatro cidades mais fortes desta arte. Alguns grupos estão na atividade até hoje: “Twistter Rock Style”, “Flying Boys”, “Super Star B.boys”, “Can Africa Spin”, “New Crew B.boys”. No *rap*, os grupos que marcaram a cena a partir de 1997 foram: Artivistas MDE, Consciência Suburbana, Conceito da Rima, Mocambo, Arquivo Negro e J.A.C (B.BOY CELINO, entrevista, 2012).

Corroborando as informações de Celino (2004), em entrevista ao blog Beco 41⁴², o MC Magú, ícone da “nova escola” e no *hip-hop* desde 1995, revela uma marcante presença do *rap* na programação das rádios do país naquele momento histórico.

Em 1995, recebi uma camiseta da “Spin” de presente. Na época era “Spin Hip hop Makers” o nome da marca e aquilo me chamou muito atenção. Havia um *boom* do “Gabriel: O Pensador”⁴³ nas rádios e eu já ouvia o programa “danceca-dance” na rádio “96”⁴⁴, que hoje é a “91FM”⁴⁵. Nesses programas tocavam alguns sons do Thaíde e Dj hum, Câmbio Negro e Racionais, mas o *insight* mesmo, veio quando, por acaso, num dia de chuva me possibilitou captar no meu aparelho de som, um programa de uma rádio de São Paulo que tocou “Salve o rei (*Superstar*) de “Athalyba Man e a Firma”. Pois foi aí que tomei coragem e segui até a loja da “Spin”⁴⁶ que ficava atrás da Catedral ali na Praça Tiradentes pra conhecer melhor esse tal de *hip-hop* (BECO 41, 2011).

⁴¹ Posse é o trabalho social desenvolvido coletivamente por pessoas ligadas ao movimento *hip-hop*. Fundada em abril de 1995 pelos B.Boys Celino, Paulo MC, Sueli MC, Kalango e Celião, a “Comando Negro” é o nome da primeira posse de *hip-hop* de Curitiba.

⁴² Disponível em: <http://beco41.blogspot.com> Acesso em 1 Jul.2013.

⁴³ *Rapper* carioca.

⁴⁴ “96 Rock”: FM fundada em 1997 na frequência 96,3 MHz. No dia 2 de janeiro de 2006, a “BandNews FM” passou a operar em Curitiba na frequência da “96”. No mesmo mês a “96” voltou a operar na frequência 91,3 MHz com o nome “91 Rock”.

⁴⁵ Em novembro de 2011, a “Rádio Mix de Curitiba” começou a transmitir na frequência 91,3 MHz e a “91 Rock” tornou-se uma *web* rádio com o slogan “91 Rock sem limites na web.”

⁴⁶ “A loja SPIN 94 era o ponto de encontro dos adoradores da cultura hip hop. De dia funcionava como loja, com venda de roupas, discos e etc. De noite ela virava um estúdio de ensaio. Ali aconteciam os ensaios do grupo Black Out, um dos pioneiros do rap curitibano. Formado, inicialmente, pelo Jonathan

Galax, produtor e MC do Arquivo Negro, indica a construção de uma rede no território por jovens identificados com o *hip-hop* em um período em que o acesso aos telefones e computadores era restrito às camadas da população com maior poder aquisitivo.

Iniciei no *rap* em uma época muito pobre em comunicação em Curitiba. Não existia computador e muito menos internet, pelo menos para a maioria dos meus conhecidos. Ter um telefone fixo era para poucos, por ser muito caro. Eram poucas as rádios que executavam este tipo de música e demorou a ter uma mídia que trabalhasse neste estilo musical, mas existia algumas lojas na cidade (“Doctor Discos”, “Galeria de Vinil”, “Spin”) que vendiam discos de vinil contendo trechos de batidas, efeitos e algumas bases para *rappers*. Todos os *rappers* da época compravam as mesmas edições dos discos, então imagine só, era uns dez grupos cantando na mesma batida! Era engraçado, porque tinha uns que até ficavam bravos de usar o mesmo *beat*. Comecei editando minhas primeiras batidas utilizando os vinis contendo os *beats*, alterando a velocidade e aumentando o tempo, gravando depois em uma fita K7. Em meados de 2000 conheci meu professor na área, o Eibe, criador do selo “Lapaz Produções”. Ele foi o pioneiro em produção independente em Curitiba, gravou e produziu a maioria dos *rappers* da época. Com a alta procura, Eibe começou a dividir seus conhecimentos comigo e foi através do incentivo dele que montei meu próprio “home estúdio”, que hoje se chama “Studio Kontratak”. Assim consegui executar meus próprios trabalhos e de outras pessoas e grupos (BECO 41, 2012).

Tanto nos depoimentos do Mc Magú, na época morador de Almirante Tamandaré (RMC) como na fala de Galax, então morador de Colombo (RMC), a loja “Spin” que funcionava no centro de Curitiba é referenciada.

A loja SPIN 94 era o ponto de encontro dos adoradores da cultura *hip-hop*. De dia funcionava como loja, com venda de roupas, discos e etc. De noite ela virava um estúdio de ensaio. Ali aconteciam os ensaios do grupo Black Out, um dos pioneiros do *rap* curitibano. Formado, inicialmente, pelo Jonathan (dono da SPIN 94), Bill e DJ KR, o grupo ensaiava três vezes por semana quando o expediente da loja acabava (CENTRAL HIP-HOP, 2009).

É neste contexto que se forma aquele que viria a ser considerado um dos principais DJs do país. Alexandre Muzzilo Lopes, o DJ Primo, era funcionário da “Spin 94” quando ingressou no grupo “Black Out”. Sua estreia nos palcos aconteceu no dia 8 de março de 1997 na abertura do show do Thaide & DJ Hum em Curitiba. Depois disso sua carreira deslançou⁴⁷.

(dono da SPIN 94), Bill e DJ KR, o grupo ensaiava três vezes por semana quando o expediente da loja acabava” (CENTRAL HIP HOP, 2009).

⁴⁷ Em 2002, Primo mudou-se para São Paulo, onde havia tocado pela primeira vez em 1999. Na capital paulista, construiu uma carreira de respeito. Participou do projeto “Brasilintime”, sessão de improviso entre bateristas lendários e DJs que originou o documentário “BRASILINTIME: Batucada com Discos”, tocou em dezenas de casas noturnas, apresentou-se com o lendário produtor norte-americano Afrika Bambaataa e com nomes de peso do circuito do rap alternativo nacional e internacional, produziu beats para Marcelo D2, MC Cindy, Helião & Negra Li, Kamau e Emicida, ministrou palestras e aulas de DJ e

Mencionado tanto por Magú quanto por Galax, Eibe é outro nome fundamental na construção do *rap* paranaense. Em 1989, o então skatista Eibe descobriu as batidas do *rap* através de artistas como Ice-T, Public Enemy e Ice Cube. Em 1994, ao lado dos amigos BK12 e Purga, passou a fazer letras e cantar.

Nessa época não existia CD, computador que pudesse editar som de maneira adequada e muito menos internet. Nossos microfones eram os alto-falantes de interfonos velhos que colocamos em tubos de desodorante e ligávamos em um 3 em 1 velho. Com o tempo começamos a evoluir, usar vinil de instrumentais e gravar nossas músicas em fitas K7 (LAPAZ, 2011).

Em 1997, BK12, Joaun e Eibe criam o grupo Dozeaba. Em 1998, BK12 e Eibe, movidos pela ideia de produzirem as próprias batidas para suas composições fundam o primeiro selo dedicado ao *rap* em Curitiba: a “Lapaz Prodsons” que, a partir de 1999, passa a gravar e produzir *beats* para vários grupos do estado.

Uma reportagem de 1999 informa: “hoje, há mais de 30 bandas de *rap* no mercado curitibano, além de dezenas de grafiteiros e dançarinos de break” (FOLHA DE LONDRINA, 1999). Dentre os nomes presentes na cena naquele momento estavam: Comunidade Racional, Alfa & Ômega, Unidade Protesto, Cadelis MC, Nairobi MC e DJ Jeff Bass.

Na mesma reportagem, cuja pauta é o lançamento do CD “Pra Manos e Aliados” de Davi Black, é possível perceber através do discurso do artista a intensificação de problemas sociais nas periferias. “Hoje temos armamentos, crack e violência na periferia. A cidade não é mais tranquila como alguns querem mascarar”.

Ainda em 1999, Davi Black e outros *rappers* organizam a “posse” “Banca CWB” que tinha como proposta levar palestras sobre drogas, AIDS e realidade social aos colégios da periferia e região metropolitana de Curitiba, além de organizar oficinas de *rap*, *graffiti* e *breaking* para crianças e adolescentes.

Nos anos 1990, “uma década que foi perfeita e não retorna mais” (NAIROBI, 2009), dentre os pontos de confluência dos atores do *hip-hop* pode-se elencar: “66 Bar” administrado por Mazinho, “360 graus”, “Ajax”, “Academia do Chopp”, “Moustache”, “Studio 1250” clube este que recebeu os Racionais MCs em 1998, “Memorial Restaurante” na região do Largo da Ordem onde se apresentaram importantes nomes do *rap* nacional como Thaide e Dj Hum, Sabotage, Doctor MCs, De Menos Crime, Xis,

“scratch” na Faculdade Anhembi no Morumbi e integrou o elenco do programa Manos e Minas, exibido pela TV Cultura e apresentado pelo rapper Rappin Hood. Na madrugada do dia 8 de setembro de 2008, Primo passa mal e é levado para o Hospital das Clínicas por familiares aonde vem a falecer vítima de uma pneumonia, aos 28 anos.

RZO, MV Bill e Da Guedes. Outros pontos do circuito *hip-hop* eram a “Garagem CD’s”, além de lojas de roupas e acessórios como "Sub", "Drop", "Psico", "Maha" e "Spin".

Em 2001, a “Lapaz” lança a primeira coletânea de *rap* do Paraná: “O Som de CTBA vol.1” que reuniu doze grupos de *rap* da capital e região metropolitana: Auradiel, Filhos da Periferia, Conceito da Rima, Originais do Rap, JAC (Júri de Atitude Consciente), ADR Carbono X (Apologia de Rua), Aliados Linha de Frente, HGB (Hip hop Gueto Brasil que depois se tornou ERRE.A.P), FMA (Forte Mente Armados), Ataque Verbal, IDR (Introdução de Rua) e Arquivo Negro.

Em 2005, o estúdio "Track Cheio" surge na cena com o lançamento da *mixtape* do grupo Agamenon e a *mixtape* “Boom Clap” do DJ Jeff Bass. Em 2006, a Track Cheio lança a *mixtape* “Zero Grau” com a participação de Cabe, Nave, Bigue, Karol Conka, Dj Sonik, Prodigio, Nel Sentimentum, Joaun 12ABA, Nairobi, Magu, Cilho, Cadelis, Murf e Hurakan.

Em maio de 2007, em plena era do CD e do MP3, acontece o lançamento do primeiro vinil de *hip-hop* paranaense: “Musicografia Abstrata” do grupo Mocambo que também flerta com o *ragga*, gênero musical de origem jamaicana com influência de *reggae*, *dub*, *dancehall* e música eletrônica.

Entre os pontos de encontro dos *rappers* na primeira década do século XXI estão “Circus Bar”, “Clandestino Bar”, além dos bares "Birinites" e "Bangaloo" que sediaram o projeto “Bum Clap!” idealizado pelo DJ Jeff Bass e seu irmão Simão entre 2002 e 2006.

Ao lado de uma intensa utilização da mídia social "Orkut", o programa de entrevistas “Scratch! Nas Ruas” e o site “Hip Hop Paraná” destacam-se neste período entre os meios de comunicação mantidos pelos atores do movimento.

No presente, é possível falar de uma “novíssima geração”, composta por jovens MCs, DJs, B.Boys/B.Girls e escritores de *graffiti* que buscam dar continuidade aos passos daqueles atores das gerações anteriores. Alguns, inclusive, não deixaram de atuar, como o grupo de *rap* Arquivo Negro, em atividade desde 1997.

Assim como no Brasil, em Curitiba não há um movimento *hip-hop* unificado, mas diversos movimentos, individuais ou em pequenos grupos, dos atores do *hip-hop*⁴⁸

⁴⁸ No presente, além do MC, DJ, B.Boy e Escritor de *graffiti* que são amplamente apresentados pela literatura (ZENI, 2004; ARALDI, FIALHO & SOUZA, 2005) como os atores do *hip-hop*, verifica-se a existência de outros elementos e atores: *beatmakers*, *beatbox*, escritores marginais e produtores culturais.

no espaço urbano e no ciberespaço que, em diversos momentos e territórios, compõem grupos maiores e se apresentam à sociedade (e/ou são percebidos pela sociedade) como o movimento *hip-hop*.

O movimento *hip-hop* de Curitiba é, portanto, construído, desconstruído e reconstruído socialmente por movimentos de seus atores nos territórios da cidade e, mais recentemente, do ciberespaço. Além disso, é visível a circulação de atores do *hip-hop* da região metropolitana na cena de Curitiba e vice-versa o que torna problemática a categoria “movimento *hip-hop* de Curitiba” a não ser que na base de seu entendimento esteja claro que esta categoria resulta de “movimentos de movimentos” para utilizar um conceito de Bergson⁴⁹ (1984, p.260).

Portanto, quando neste trabalho se fala do “movimento *hip-hop* de Curitiba” no singular há um entendimento prévio possibilitado pela pesquisa de campo da situação paradoxal de imobilizar dentro de um movimento uma heterogeneidade de atores que realizam múltiplos movimentos que, embora muitas vezes sobre a insígnia do *hip-hop*, nem sempre se encontram ou compartilham do mesmo entendimento sobre o que é ou não é o *hip-hop*, o que não pode ser visto como uma barreira definitiva para encontros, identificações e parcerias eventuais.

Tal dispersão dos atores do *hip-hop* não corresponde à desaparecimento do movimento, mas a uma característica dos próprios movimentos sociais na contemporaneidade que podem ser compreendidos como:

redes sociais complexas, que transcendem organizações empiricamente delimitadas e que conectam, de forma simbólica, solidarística e estratégica, sujeitos individuais e atores coletivos em torno de uma identidade ou identificações comuns, de uma definição de um campo de conflito e de seus principais adversários políticos ou sistêmicos e de um projeto ou utopia de transformação social (SCHERER-WARREN, 2006, p.3).

Especificamente nesta pesquisa alguns entrevistados incluíram skatistas e jogadores de *street ball* (basquete de rua) como membros do movimento *hip-hop*, o que confirma os apontamentos de Da Silva (2011) para quem o *hip-hop* brasileiro não se limitou aos quatro elementos da cultura. “Incorporou o cinema, o teatro, o basquete, o *skate*, a capoeira, o circo (no caso do *break*) e a literatura que a cada dia ganha mais força dentro do movimento”. O próprio Da Silva (2011) e outros autores (SILVA, 1999; BALBINO & MOTTA, 2006) destacam ainda o “conhecimento” e o “autoconhecimento” como elementos que englobam tanto saberes vinculados ao próprio mundo *hip-hop* como saberes políticos, sociais, históricos e culturais capazes de possibilitar reflexões descolonizadas sobre a realidade local, nacional e mundial.

⁴⁹ Bergson (1984, p.259) entende que “a percepção, o pensamento, a linguagem, todas as atividades individuais e sociais do espírito contribuem para nos por em presença de objetos que podemos tomar por invariáveis e imóveis durante o tempo que os consideramos, como também em presença de pessoas, aí incluída a nossa, que se tornarão aos nossos olhos objetos e, por isto mesmo, substâncias invariáveis”. Diante desta reflexão sobre a percepção humana, Bergson reflete sobre a possibilidade de compreender a realidade a partir da mudança e do movente e a ver no estável e nos estados apenas instantâneos tomados do movente.

Diante desta complexa forma organizacional em rede da ação coletiva contemporânea que, ao abarcar uma multiplicidade de movimentos e grupos que compartilham uma cultura de movimento e uma identidade coletiva, torna problemática a definição de movimentos sociais como sistemas fechados, Melucci (1999) propõe uma redefinição conceitual para movimentos sociais e ações coletivas, considerando-os não como fenômenos empíricos, mas como categorias analíticas.

As conceituações de Scherer-Warren (2006) e Melucci (1999) convergem com a fala do MC Magú sobre as configurações do *hip-hop* curitibano no século XXI. Na avaliação do MC, “hoje a coisa tomou uma proporção imensa. Éramos poucos jovens, de bairros distintos, reunindo-se, conhecendo-se e trocando informação e revolta, no presente não é simples descrever e localizar” (MC MAGÚ, entrevista, 2012).

Contribuindo também para esta complexidade da forma organizacional do movimento pode-se elencar: o tamanho da cidade que dificulta interações sociais constantes entre os grupos, as diferenças geracionais (entre atores do *hip-hop* mais experientes e iniciantes), as diferenças de estilos (entre os *rappers* há os que se dizem *gangstas* e há os que se declaram alternativos, por exemplo), que se desdobram em diferentes visões de mundo e posicionamentos políticos. A escassez de políticas públicas voltadas para o segmento também acaba por forçar os atores coletivos a se organizarem, pelo menos em um primeiro momento, de maneira mais dispersa e de acordo com seus interesses mais imediatos.

Por outro lado, as diferenças entre os atores do *hip-hop* não se traduzem no fim do movimento ou da ideia da existência de um movimento. Em diversos momentos e em diferentes territórios observa-se a articulação estratégica de símbolos e discursos que, construídos com base na conjuntura sociopolítica da cidade, do país e do mundo e moldados conforme uma “estética da existência” (FOUCAULT, 2012) característica do *hip-hop*, são capazes de mobilizar centenas de sujeitos em torno de uma “identificação coletiva”.

Esta “identificação coletiva” é o que possibilita cada singularidade reconhecer-se e discursar-se como parte de uma coletividade, ou seja, do movimento *hip-hop*, sem, no entanto, abdicar de sua própria individualidade, como ilustra o grupo de *rap* Mentkpta na música “Do outro lado da Boca Maldita”: “mostre sua vontade independente da bandeira / tá todo mundo junto e cada um aqui por si / A vida não é brinquedo para fazer o outro rir / nossa escalada é grande / o rap nosso elixir” (MENTKPTA, 2012, faixa 2).

O presente capítulo procurou situar o surgimento do *hip-hop* nos EUA, sua chegada no Brasil e seus desdobramentos específicos em Curitiba. O capítulo que se segue mostra como os atores do movimento articulam uma “luta por reconhecimento” para confrontar “formas de desrespeito” que ao longo dos anos ameaçam o desenvolvimento da cultura *hip-hop* e conseqüentemente destes próprios atores cujas ações e movimentações dão consistência ao “movimento *hip-hop* de Curitiba”.

2 – DESRESPEITO, OPORTUNIDADE POLÍTICA & CONFRONTO

Ao longo de mais de duas décadas, processos de “estigmatização” (GOFFMAN, 1988) e “desterritorialização simbólico-cultural” (HAESBAERT, 2011) têm contribuído para a invisibilização do movimento *hip-hop* e de seus atores do cenário cultural hegemônico de Curitiba.

Goffman (1988) define o estigma como um traço que determinado indivíduo possui capaz de impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. Deste modo, o estigma constitui uma discrepância específica entre a “identidade social real” e a “identidade social virtual”, a primeira entendida como a categoria e os atributos que, na realidade, o indivíduo prova possuir, e a segunda como o caráter imputado ao indivíduo colocando-o em situações de descrédito, desvantagem e fraqueza.

Um estigma é capaz de afastar um indivíduo da sociedade e de si mesmo “de tal modo que ele acaba por ser uma pessoa desacreditada frente a um mundo não receptivo” (GOFFMAN, 1988, p. 28). Em concordância com Goffman, Honneth (2003) afirma que com a experiência do rebaixamento e da humilhação social, os seres humanos são ameaçados em sua identidade da mesma maneira que o são em sua vida física com o sofrimento de doenças.

Goffman (1988) expõe ainda que o estigma é relacional, isto é, socialmente constituído.

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável - num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída (GOFFMAN, 1988, p. 12).

O sociólogo, apesar de aventar a possibilidade do estigmatizado romper o círculo asfixiante do total isolamento através da constituição de “redes de relações” com outros estigmatizados e/ou normais benévolos, não concebe esse movimento como capaz de resultar em um processo de integração plena do sujeito à sociedade, mas sim como parte da aceitação da própria existência mutilada no interior da qual o ser reproduzirá até o último ponto a “história triste” da posse do estigma ou descobrirá que os relatos de outros estigmatizados o aborrecem assumindo uma perspectiva semelhante às dos “estigmatizadores”. Diante desta limitação que Goffman assinala existir nas relações sociais, um dos objetivos desta pesquisa será observar como um

estigma pode ser socialmente desconstruído pela mobilização política direcionada ao reconhecimento social destas identidades em suas diferenças e potencialidades.

Na sequência, relatos dos atores do *hip-hop* corroboram a existência destes constrangimentos. “Na autodescrição dos que se vêem maltratados por outros, desempenham até hoje um papel dominante categorias morais que, como as de “ofensa” ou de “rebaixamento”, se referem a formas de desrespeito, ou seja, as formas do reconhecimento recusado” (HONNETH, 2003, p.213).

Em postagem efetuada em julho de 2013 na mídia social “Facebook” o MC G.⁵⁰ escreveu:

Olham-me como um monstro, muitas vezes com indiferença, mas mesmo assim eu não desvio o olhar e jamais abaixo a cabeça. Sei que eles não entendem e não enxergam nossa vivência porque a única coisa que importa para eles é aparência (MC G., postagem no Facebook, 2013).

J.M MC e F. MC também relatam estigmas sendo produzidos em diversos campos de suas relações sociais. Em ambas falas a ideia de sofrimento está presente.

Nóis sofre na área de trabalho, por simplesmente trajar uma roupa, por gírias, sofri preconceito também com relações de pais de ex-namoradas, pelo estilo... Pela polícia, tomando geral de bobeira sem ter feito nada (J.M. MC, entrevista, 2013).

Já sofri muito. Pelas roupas largas, e muito pela cor meu mano. Principalmente no trabalho. Uma vez um policial me perguntou o que eu fazia. Respondi que cantava *rap* e ele disse: - “Já não basta ser preto e ainda tem que cantar musica de marginal! No mínimo é do trafico!” (F. MC, entrevista, 2013).

Além do estigma racial, F. MC relata ainda uma violência física que, de acordo com Honneth (2003), representa um tipo de desrespeito que ao ferir a confiança e a capacidade de coordenação autônoma do próprio corpo pode ter como consequência a perda de confiança em si e no mundo, que se estende até as camadas corporais do relacionamento prático com outros sujeitos, emparelhada com uma espécie de vergonha social. “Depois disso apanhei deles e o pior é que foi em frente de minha residência. É meio embaçado, mas o que podemos fazer, né? Apenas levantar a cabeça e seguir em frente” (F. MC, entrevista, 2013).

Ao lado da estigmatização observa-se existir um processo de “desterritorialização simbólico-cultural” (HAESBAERT, 2011) operando contra as manifestações dos atores do movimento *hip-hop* e que ao longo dos anos causou o

⁵⁰ Para preservar o sigilo das identidades dos atores do *hip-hop* que relatam casos de estigmatização optou-se por não divulgar seus nomes ou codinomes completos.

afastamento das produções simbólicas deste grupo das produções da cena cultural hegemônica entendida como aquela incentivada pelos órgãos culturais públicos.

Segundo Haesbaert (2011) o termo desterritorialização deve ser aplicado a fenômenos de efetiva instabilidade ou fragilização territorial, especialmente entre grupos socialmente mais excluídos e/ou fortemente segregados e, como tal, impossibilitados de construir e exercer controle sobre seus territórios, seja no sentido de dominação político-econômica, seja no sentido de apropriação simbólico-cultural.

Neste trabalho, a partir da conceituação de Haesbaert, considera-se “desterritorialização simbólico-cultural” o conjunto de práticas, dispositivos e discursos políticos, policiais e sociais que ao longo da história do *hip-hop* em Curitiba apareceram problematizando e deslegitimando determinadas ações dos atores sociais identificados ao movimento impossibilitando-os de exercerem integralmente o “direito à cidade”. Este aspecto de ocupação da “city” - como dizem muitos MCs - é especialmente importante no caso do movimento *hip-hop* de Curitiba (e, provavelmente, do *hip-hop* nacional) porque seus atores não restringem suas práticas à periferia. Há um desejo deste movimento pelo espaço público, pela cidade, por suas ruas, becos e vielas. Não por acaso, “a rua é nós” é uma expressão constantemente reiterada entre os atores do *hip-hop*.

Para Diógenes (1998, p. 37) a perspectiva de integração ensejada pelos jovens de esferas sociais diversas pode estar relacionada a novos modos de inserção a emergência de uma cidadania global. “A mundialização concorre para a projeção de um tipo de cidadania que parece não apenas transpor espacialidades tradicionais como, de forma mais drástica, construir outras lógicas de interação indivíduo-tempo”. Deste modo, transcender os limites físicos dos espaços “proscritos” do bairro não significa apenas transpor as barreiras da segregação espacial, mas também, experimentar um modo de reterritorialização nos *loci* integrados à cultura de massa global.

Os *rappers*, por exemplo, conforme Sposito (1994, p.172) não se contentam em atingir o público imediato com o qual se defrontam no seu “pedaço”. “Querem e disputam a possibilidade de entrar no circuito do consumo e da circulação de bens culturais”. Para a autora, o alvo é o grande público e não apenas o que está mais próximo no âmbito das relações primárias do bairro.

Deste modo, a impossibilidade de ocupação de um território público significa para muitos atores do *hip-hop* uma agressão aos valores básicos e emergentes de sua cultura e, conseqüentemente, a deslegitimação da luta por reconhecimento que

encontrou justamente na ocupação organizada destes territórios a forma de se viabilizar politicamente perante o outro e romper com determinada “guetificação” que é atribuída ao *hip-hop*.

Wacquant (2008) define “gueto” como o aparelho socioespacial de segmentação e controle etnoracial que marca uma forma de administrar a pobreza no mundo contemporâneo. O *hip-hop* é uma cultura que nasce e se desenvolve no gueto, mas para seus adeptos isso não quer dizer que ela deva ficar restrita ao gueto. Assim, quando se fala de uma “desterritorialização simbólica-cultural” no contexto do *hip-hop* fala-se de restrições desta cultura se articular no “gueto”, mas também para fora dele.

Para Haesbaert (2011), toda exclusão social é, em alguma medida, exclusão socioespacial e, por extensão, exclusão territorial ou “desterritorialização como exclusão, privação e/ou precarização do território enquanto “recurso” ou “apropriação” (material e simbólica) indispensável à participação efetiva como membros de uma sociedade” (HAESBAERT, 2011, p.315).

O autor, no entanto, frisa que assim como não existe uma exclusão social total não há uma completa exclusão e/ou privação territorial ou uma desterritorialização absoluta. Ao entrar nesta discussão faz menção à Martins (1997) que prefere a expressão “inclusão precária” a “exclusão social”.

(...) rigorosamente falando, não existe exclusão: existe contradição, existem vítimas de processos sociais, políticos e econômicos excludentes; existe o conflito pelo qual a vítima dos processos excludentes proclama seu inconformismo, seu mal-estar, sua revolta, suas esperanças, sua força reivindicativa e sua reivindicação corrosiva. Essas reações (...) constituem o imponderável de tais sistemas, fazem parte deles ainda que os negando (MARTINS⁵¹, 1997, p.14 apud HAESBAERT, 2011, p.316).

Martins (1997) critica a noção de exclusão social como um estado ou situação fixa que substitui a concepção sociológica de processos de exclusão e que ignora a participação transformativa dos atores coletivos no interior da sociedade. Para ele, a discussão em torno da exclusão coloca em segundo plano os processos de inclusão precária, entendidos como formas pobres e insuficientes de inclusão que compreendem, inclusive, a reinclusão ideológica na sociedade de consumo.

Na prática, a “desterritorialização simbólico-cultural” no contexto do *hip-hop* de Curitiba pode ser percebida em falas de atores do movimento, em falas de atores do poder público, na ausência de editais públicos que contemplem especificamente a categoria *hip-hop*, na inexistência de espaços adequados para o desenvolvimento e

⁵¹ MARTINS, José de Souza. Exclusão Social e a Nova Desigualdade. São Paulo, Paulus, 1997.

expressão das linguagens do *hip-hop*, na restrição ou proibição a atores do *hip-hop* de usufruírem espaços da cidade.

Em entrevista concedida ao jornal *Gazeta do Povo*, o presidente da Fundação Cultural de Curitiba, Marcos Cordioli, reconheceu a existência de “culturas invisíveis” nos bairros de Curitiba: “Tenho dois exemplos: o movimento *hip-hop*, que é impressionante e precisa ser apoiado por ações culturais, e a cena do *heavy metal*. A FCC nunca teve bom diálogo com estes segmentos no sentido de dar apoio e visibilidade a eles” (GAZETA DO POVO, 2013a).

A fala do presidente da Fundação Cultural é a síntese de uma tensão existente entre o movimento *hip-hop* e determinadas esferas do poder público e da sociedade civil.

Estávamos gravando um clipe e a guarda municipal proibiu. A gente mal conseguiu gravar o refrão. Tivemos que partir para um lugar mais isolado. Não sei se era porque da nossa roupa, do *rap*. Proibiram e tivemos que sair. Acontece diariamente (MC Fantoxi em BEZ; CAPRIOTTI; DUARTE & SOUZA, 2012).

O relato acima é do MC F. que, juntamente com seu grupo “Manuscrito”, fora proibido de gravar um videoclipe na “Rua da Cidadania Fazendinha”⁵², localizada no Bairro Fazendinha. São processos como este que empurram a cultura *hip-hop* para fora do espaço público, para uma zona de invisibilidade social e cultural, criando ao lado da estigmatização, uma segunda restrição ao desenvolvimento do movimento na cidade cuja fonte de inspiração é a própria cidade, suas contradições, seus espaços e seus habitantes.

Tais restrições, desterritorialização como exclusão simbólico-cultural e estigmatização, todavia, geraram uma “oportunidade política” (GAMSON & MEYER, 1996; TARROW, 2009) para os atores do *hip-hop* de Curitiba desenvolverem uma “luta por reconhecimento” que neste trabalho será pensada nos termos de Honneth (2003) para quem existem três formas de reconhecimento intersubjetivo essenciais para o desenvolvimento psicológico e social do sujeito: amor, direito e estima, que

criam primeiramente, tomadas em conjunto, as condições sociais sob as quais os sujeitos humanos podem chegar a uma atitude positiva para com eles mesmos; pois só graças à aquisição cumulativa da autoconfiança, autorespeito e autoestima, como garante sucessivamente as três formas de reconhecimento, uma pessoa é capaz de se

⁵² Segundo informações disponíveis no site da Prefeitura Municipal de Curitiba, a “Rua da Cidadania Fazendinha” “possui núcleos de atendimento das secretarias municipais, somando-se a outros, como: Junta de Serviço Militar, Curitiba S/A, Copel, Sanepar, Instituto de identificação, Agência do Trabalhador, COHAB, Cartão Transporte (Urbs), Carteira de Trabalho, Conselho Tutelar”, além de posto bancário e Banco 24h.

conceber de modo irrestrito como um ser autônomo e individuado e de se identificar com seus objetivos e desejos (HONNETH, 2003, p.266).

De acordo com Honneth o desrespeito a estes padrões de reconhecimento pode influir no surgimento de conflitos sociais na qualidade de motivação da ação, discussão esta que será aprofundada a seguir.

2.1 Luta por reconhecimento

Para construir sua teoria do reconhecimento, Honneth (2003) aprofunda-se na filosofia do jovem Hegel e na psicologia social do pragmatista Mead e descobre que ambos os pensadores entendem que a liberação histórica da individualidade se dá por meio de uma luta por reconhecimento de longo alcance.

A partir de Mead, Honneth entenderá que as forças que impelem reiterada e inovadoramente o “movimento de reconhecimento” são representadas por “camadas incontroláveis do Eu”, que só podem se expressar livremente quando encontram o assentimento de um “outro generalizado”

porque os sujeitos, sob a pressão de seu “Eu”, são compelidos a uma deslimitação contínua das normas incorporadas no “outro generalizado”, eles se encontram de certo modo sob a necessidade psíquica de engajar-se por uma ampliação da relação de reconhecimento jurídica; a práxis social que resulta da união de esforços por um tal “enriquecimento da comunidade” é o que se pode chamar, na psicologia social de Mead, “luta por reconhecimento” (HONNETH, 2003, p.145).

Honneth afirma então que o ponto de partida dessa teoria da sociedade deve ser constituído pelo princípio no qual o pensamento de Mead coincidira fundamentalmente com o primeiro Hegel, qual seja: a reprodução da vida social se efetua sob o imperativo de um reconhecimento recíproco porque os sujeitos só podem chegar a uma auto-relação prática quando aprendem a se conceber, da perspectiva normativa de seus parceiros de interação, como seus destinatários sociais.

No entanto, uma tese relevante para a explicação disso só resulta dessa premissa geral se nela é incluído um elemento dinâmico: aquele imperativo ancorado no processo da vida social opera como uma coerção normativa, obrigando os indivíduos a deslimitação gradual do conteúdo do reconhecimento recíproco, visto que só por esse meio eles podem conferir uma expressão social às pretensões de sua subjetividade (HONNETH, 2003, p.155-156).

O autor expõe que o processo de individuação está ligado ao pressuposto de uma ampliação simultânea das relações de reconhecimento mútuo, mas ressalta que uma hipótese evolutiva assim traçada só pode se tornar a pedra angular de uma teoria da

sociedade na medida em que ela é remetida de maneira sistemática a processos no interior da práxis da vida social:

são as lutas moralmente motivadas de grupos sociais, sua tentativa coletiva de estabelecer institucional e culturalmente formas ampliadas de reconhecimento recíproco, aquilo por meio do qual vem a se realizar a transformação normativamente gerida das sociedades (HONNETH, 2003, p.156).

Honneth aponta uma lacuna na teoria do reconhecimento de Hegel e Mead que no decorrer de seu trabalho tentará preencher diferenciando as diversas espécies de rebaixamento e de ofensa por que passam os homens. Segundo Honneth, ambos, em igual medida, não estiveram em condições de definir de forma mais adequada as experiências sociais sob cuja pressão a luta por reconhecimento deve se originar no processo histórico:

tanto em Hegel como em Mead não se encontra uma consideração sistemática daquelas formas de desrespeito que pode tornar experienciável para os atores sociais, na qualidade de um equivalente negativo das correspondentes relações de reconhecimento, o fato do reconhecimento denegado (IDEM, p.157).

Esta percepção leva Honneth a questionar como a experiência de desrespeito está ancorada às vivências afetivas dos sujeitos, de modo que possa dar-lhes, no plano motivacional, o impulso para a resistência social e para o conflito, mais precisamente, para uma luta por reconhecimento.

Compreendendo então que o que faltava na teoria daqueles autores era o elo psíquico que conduz do mero sofrimento à ação ativa, informando cognitivamente a pessoa atingida acerca de sua situação social, Honneth distingue três formas de desrespeito: maus tratos e violação, privação de direitos/exclusão, degradação/ofensa, e as relaciona à violação das formas de reconhecimento mencionadas anteriormente (amor, direito e estima social).

Segundo Honneth, estas violações constituem no plano psíquico reações emocionais a partir das quais um sujeito poderá se reconhecer como desrespeitado socialmente e entrar numa luta ou num conflito prático.

Gostaria de defender a tese de que essa função pode ser cumprida por reações emocionais negativas, como as que constituem a vergonha ou a ira, a vexação ou o desprezo; delas se compõem os sintomas psíquicos com base nos quais um sujeito é capaz de reconhecer que o reconhecimento social lhe é denegado de modo injustificado (HONNETH, 2003, p.220).

Das três formas de reconhecimento, Honneth salienta que a violação das formas de reconhecimento do direito e da estima social são as que têm maior possibilidade de

se transformar em conflitos sociais, pois, diferentemente do amor, restrito em geral a interesses primários, dependem de critérios socialmente mais amplos.

No âmbito do *hip-hop* entende-se que a luta coletiva por reconhecimento se dá em função da “privação de direitos/exclusão” e da “degradação/ofensa” que podem ser relacionadas à “desterritorialização simbólico-cultural” e à “estigmatização”, formas de desrespeito sentidas individualmente e compartilhadas coletivamente. “Uma luta só pode ser caracterizada de “social” na medida em que seus objetivos se deixam generalizar para além do horizonte das intenções individuais, chegando a um ponto em que eles podem se tornar a base de um movimento coletivo” (HONNETH, 2003, p.256).

Para mobilizar adeptos, a sociedade civil em geral e o poder público para esta luta coletiva por reconhecimento, que nasce, portanto, como reação ao desrespeito a determinadas formas de reconhecimento, alguns adeptos do *hip-hop* desenvolvem um trabalho de “mobilização política” (TARROW, 2009; McADAM, McCARTHY E ZALD, 1996).

A Teoria da Mobilização Política (MP) enfatiza a importância de três fatores na análise do surgimento e desenvolvimento dos movimentos sociais e revoluções: oportunidades políticas (*political opportunities*), estruturas de mobilização (*mobilizing structures*) e processos de enquadramento (*framing process*).

No âmbito da mobilização para a luta por reconhecimento do movimento *hip-hop* a articulação destes três fatores é necessária para que seus atores consigam publicizar e colocar em prática o projeto de serem reconhecidos como parceiros legítimos na comunicação que envolve toda relação social e política norteada por princípios de respeito mútuo. “Só quando todos os membros da sociedade respeitam mutuamente suas pretensões legítimas, eles podem se relacionar socialmente entre si de maneira isenta de conflitos” (HONNETH, 2003, p.96).

Operacionalizada por um trabalho de mobilização política em que os três fatores elencados pelos teóricos da MP aparecem ora em separado ora articulados, a luta por reconhecimento empreendida pelos atores do *hip-hop* curitibano ao longo dos anos assumiu três formas: 1) ocupação de espaços na cidade e no ciberespaço seguida de construção de territórios-rede para recuperação da visibilidade social e cultural do movimento e construção de “estruturas de mobilização” articuladas à criação e reprodução de repertórios de ação coletiva para mobilização política de adeptos; 2) produção e comunicação de enquadramentos em múltiplos espaços da cidade com funções diversificadas como: confrontação de estigmas, “pedidos” de respeito e

reconhecimento, produção e reprodução de identificação coletiva, expressão de reconhecimento grupal; 3) aproximação protagonizada pelo “Movimento Curitiba + Hip Hop” às instâncias políticas responsáveis pela gestão cultural municipal e estadual para ampliação de direitos e captação de recursos.

O tópico seguinte enfocará a primeira etapa desta mobilização política por reconhecimento que é materializada por um combate à desterritorialização simbólico-cultural e que tem se dado ao longo dos anos por meio da ocupação e construção de territórios em diversos espaços da cidade e do ciberespaço.

2.2 “Reterritorialização”

*“O rap não vai pro espaço
e sim o espaço vira rap”
Dé Saiyajin, “Eu Sou Cambada”
(Part. Mkw, Asiatiko, Sh & TF)*

Segundo Tarrow (2009, p. 18), o que desencadeia o confronto é um arranjo contingente de oportunidades e restrições políticas, que informam os atores sociais em disputa sobre como utilizar “repertórios de confronto” disponíveis para então ampliá-los e criar inovações pontuais.

Neste sentido, entende-se que a "desterritorialização simbólico-cultural" (HAESBAERT, 2011) entendida como “forma de desrespeito” (HONNETH, 2003) e, portanto, de restrição de reconhecimento, é interpretada por atores do movimento *hip-hop* como uma oportunidade política para o confronto.

Assim a “desterritorialização simbólico-cultural”, que poderia ser o motivo para uma desistência de lutar, constitui-se como elemento disparador da luta por reconhecimento. A “desterritorialização simbólico-cultural é confrontada pelos atores do *hip-hop* por meio de um processo de “reterritorialização” (HAESBAERT, 2011) marcado pela ocupação de territórios múltiplos e descontínuos na cidade e no ciberespaço, cuja interligação é potencializada pela utilização de dispositivos digitais de comunicação.

Deste modo, os atores do movimento, recuperando certa estabilidade simbólica em distintos territórios, conseguem organizar processos internos de mobilização orientados a resultados de curto e longo prazo. No “território-rede”, que se forma conjuntamente à “reterritorialização”, os atores do *hip-hop* colocam em prática táticas que comunicam e mobilizam mais adeptos, o poder público e a sociedade para a luta por

reconhecimento com vistas à ampliação progressiva das relações de reconhecimento que é a estratégia⁵³ política do movimento.

Dentre as possibilidades abertas pela “reterritorialização” está, portanto, a possibilidade do movimento configurar e comunicar seu anseio por reconhecimento na medida em que expressa um conflito com o poder público, originado na denegação de reconhecimento deste às manifestações daquele. Foi o que aconteceu em 2012 quando, por meio de ações articuladas na internet e no espaço público, um conjunto de atores do *hip-hop*, apresentando-se como “Movimento Curitiba + Hip-Hop”, entregou um abaixo-assinado com milhares de assinaturas à Prefeitura Municipal e à Fundação Cultural, subscrevendo um texto que elencava dificuldades como: falta de espaços públicos destinados às suas expressões, falta de apoio cultural às manifestações do *hip-hop*, ausência de pessoas qualificadas para coordenar ações públicas que envolvam o movimento e inexistência de editais específicos para este segmento cultural.

Esta articulação, ao conectar num mesmo movimento ações no espaço público e no ciberespaço, é simbólica para se pensar a “reterritorialização” que confronta a desterritorialização simbólico-cultural, e também para se pensar os processos comunicacionais em rede que acabam por delinear novos territórios e ensejar novas formas de ocupação territorial.

De acordo com Haesbaert (2011) as redes na contemporaneidade são constitutivas de processos de "territorialização" (e não de "desterritorialização") e

⁵³ Neste parágrafo fizemos a distinção entre processos e resultados baseados na discussão de Ortelado (2013) sobre o Movimento Passe Livre (MPL). Segundo o autor, estes dois conceitos são constitutivos e explicativos das ações deste movimento e essenciais para que os movimentos sejam efetivamente capazes de construir desde o presente as mudanças que almejam para o futuro. O processo diz respeito aos seus meios de atuação, suas ações, relações e interações internas. Já os resultados relacionam-se com a ação política para além das bordas do próprio movimento. Ortelado diagnostica que um dos erros do movimento antiglobalização dos anos 1990 foi acreditar que havia reunificado o movimento social cindido pelo dilema processo e resultado na década de 1970, enquanto, na verdade, reforçava esta cisão. “O movimento contra a liberalização econômica discutiu como nunca antes os seus processos explicitamente apoiado na ideologia da política prefigurativa, os debates sobre democracia interna e estratégias de luta foram mais centrais do que as críticas contra os efeitos nefastos da desregulamentação econômica dos mercados” (ORTELADO, 2013). A orientação para resultados pode ser desdobrada em dois planos: tático e estratégico. O plano tático incorpora um fazer político orientado para resultados de curto prazo. Nas manifestações que eclodiram em Junho de 2013 no Brasil, a tática do MPL, de acordo com Ortelado, focou na revogação do aumento das tarifas do transporte público. O plano estratégico, por sua vez, relaciona-se com a própria expressão política do movimento, com sua meta. No que diz respeito ao MPL, o plano estratégico não pode ser localizado apenas nas manifestações de Junho, mas na própria história do movimento. Assim, pode-se afirmar que a estratégia do MPL é transformar um serviço mercantil em direito social universal. O MPL, portanto, não se atendo apenas a processos e não perdendo de vista resultados “ao combinar a revogação do aumento, a tarifa zero, foi imediatamente lançado no coração do debate político” (ORTELADO, 2013). Já na presente pesquisa, a utilização do termo estratégia opera para explicar as ações dos atores do *hip-hop* de Curitiba que podem ser relacionadas com um fazer político orientado para a ampliação das relações de reconhecimento.

configuram territórios descontínuos, fragmentados, superpostos, bastante distintos da territorialização predominante na modernidade. Para ele, "o que aparece como "desterritorialização" em uma escala pode estar representando reterritorialização em outra" (HAESBAERT, 2011, p.276).

O autor aponta ser dicotômica a leitura de territórios e redes "como se fossem duas unidades distintas e mesmo antagônicas, não percebendo nem mesmo que a rede pode ser vista como um elemento constituinte do território" (HAESBAERT, 2011, p. 282). Deste modo, pensando território e rede de forma articulada, apresenta o conceito de "territórios-rede", que estariam possibilitando à sociedade uma efetiva experiência multiterritorial, isto é, a possibilidade de se experimentar diferentes territórios ao mesmo tempo, reconstruindo constantemente o de origem, colocando assim em questão discussões que sustentam a ideia de "fim dos territórios".

Para ele, decretar uma "desterritorialização absoluta" ou o "fim dos territórios" é um mito pelo fato de que o próprio conceito de sociedade implica sua espacialização. "Sociedade e espaço social são dimensões gêmeas. Não há como definir o indivíduo, o grupo, a comunidade, a sociedade sem ao mesmo tempo inseri-los num determinado contexto geográfico, territorial" (HAESBAERT, 2011, p. 20).

Assim como Haesbaert, em um movimento conceitual contrário à ideia da desterritorialização definida pela via do "fim dos territórios", Guattari e Rolnik (2011) expõem que "ao invés de vivê-la com uma dimensão – imprescindível – da criação de territórios, nós a tomamos como uma finalidade em si mesma. E desprovidos de territórios nos fragilizamos até desmanchar" (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 342).

Parente (2010) enfatiza ainda que, quando se fala em rede, logo se pensa nas redes do ciberespaço, o que na sua concepção está correto, mas não inteiramente. "O ciberespaço ou o espaço da informação não significa a anulação do espaço, mas apenas a realização tecnológica do espaço topológico" (PARENTE, 2010, p. 109).

O posicionamento de Parente pode ser relacionado às reflexões que Haesbaert faz a partir de Deleuze e Guattari (2011⁵⁴). Segundo o geógrafo, eles souberam compreender que os territórios comportam dentro de si vetores de desterritorialização e reterritorialização e que o movimento entre estes dois é concomitante e indissociável.

A desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, é a operação da linha de fuga, e a reterritorialização é o movimento de construção de território; no primeiro movimento, os agenciamentos se

⁵⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

desterritorializam e, no segundo, eles se reterritorializam com novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação (HAESBAERT, 2011, p. 127).

Para Lemos (2007a) as práticas sociais que emergem com as novas tecnologias da comunicação inserem os indivíduos em uma cultura de conexão generalizada, possibilitando novas formas de mobilidade social e de apropriação do espaço urbano. No seu entendimento, as tecnologias, em especial as tecnologias móveis, através de dinâmicas de controle e acesso à informação, não fomentam apenas processos de desterritorialização, mas são capazes de promover novas reterritorializações. “O ciberespaço é efetivamente desterritorializante, mas essa dinâmica não existe sem novas reterritorializações” (LEMOS, 2007a, p. 279).

Lemos (2007b) acrescenta à discussão o conceito de “território informacional” para designar um espaço movente, híbrido, formado pela relação entre o espaço eletrônico e o espaço físico. O “território informacional” é acessado por meio das mídias locativas (“*locative media*”), um conjunto de tecnologias sem fio em rede e processos info-comunicacionais cujo conteúdo vincula-se a um lugar ou objeto específico.

As mídias locativas são utilizadas para agregar conteúdo digital a uma localidade, servindo para funções de monitoramento, vigilância, mapeamento, geoprocessamento (GIS), localização, anotações ou jogos. Dessa forma, os lugares/objetos passam a dialogar com dispositivos informacionais, enviando, coletando e processando dados a partir de uma relação estreita entre informação digital, localização e artefatos digitais móveis (LEMOS, 2007b, p. 1-2).

O pesquisador exemplifica esta discussão dizendo que o lugar de acesso sem fio em um parque por redes *wi-fi*⁵⁵ é um território informacional, distinto do espaço físico do parque e do espaço eletrônico internet. Desse modo, ao acessar a internet via rede *wi-fi*, o indivíduo está em um “território informacional” vinculado tanto ao território físico do parque como ao espaço das redes telemáticas.

Movimentar-se pela cidade com dispositivos eletrônicos conectados à internet possibilita formas de desterritorialização e, simultaneamente, novas territorializações pelo controle de fluxos informacionais. Lemos (2007b), alinhado com o pensamento de Haesbaert, entende que, em vez de um abandono das cidades pelas tecnologias do ciberespaço, o que está ocorrendo são novas práticas de uso do espaço urbano pelo deslocamento com artefatos digitais e processos de localização por redes sem fio.

⁵⁵ Wi-Fi é um protocolo para conexão a *Internet* por meio de ondas de rádio, 802.11b (11Mbps/s) e 802.11g (54Mbps/s)

Neste ponto vale retomar o pensamento de Haesbaert, para quem a “virtualização” das relações no ciberespaço não diminuiu o “peso” da materialidade nos processos sociais nem gerou uma “desterritorialização” da sociedade. O que ocorreu foi que os espaços passaram a condensar em áreas ou redes fisicamente muito mais restritas essa materialidade. Assim, pontos restritos (como uma antena para telefone celular ou um ponto de conexão à internet) adquirem funções estratégicas na organização do espaço social e através deles “pode-se fazer e desfazer conexões, abrir e fechar a circulação de vários fluxos imateriais, especialmente de informações e capitais, além de permitir o desencadeamento de outros inúmeros efeitos de caráter material” (HAESBAERT, 2011, p. 269).

Além de assinalar que muito do que é conceituado como desterritorialização no sentido de fim dos territórios seria, na verdade, a intensificação da territorialização no sentido de uma multiterritorialidade marcada pelo surgimento de novas formas de articulação territorial, a discussão de Haesbaert tem uma meta: aproximar o conceito aos fenômenos de exclusão social não só política e econômica, mas também simbólica e cultural.

É no sentido atribuído à desterritorialização como exclusão simbólico-cultural que neste capítulo tenta-se compreender um fenômeno que, ao lado da estigmatização, revela-se como um obstáculo às pretensões do movimento *hip-hop* de Curitiba e concomitantemente abre um campo de oportunidade de ação política.

Assim, entende-se que a “reterritorialização” pela qual o movimento confronta aqueles processos de “desterritorialização” se dá por meio de três ações: Primeiro: resistindo através da organização de eventos independentemente de apoio do poder público (existem eventos com apoio do poder público, mas eles são em número bastante limitado como se verá mais a frente nesta pesquisa); segundo: com a popularização da internet, produzindo uma desterritorialização e novas reterritorializações no ciberespaço e no espaço público; terceiro: de posse de mídias locativas e conectados a redes *wi-fi*, comunicando-se e produzindo informação a partir dos “territórios informacionais”.

Para avaliar a “reterritorialização” do movimento *hip-hop* de Curitiba, lançar-se-á mão da etnografia que, segundo Magnani (2002), abre caminhos para a compreensão do fenômeno urbano, mais especificamente para a pesquisa da dinâmica cultural e das formas de sociabilidade nas grandes cidades contemporâneas.

Para identificar essas práticas e seus agentes, Magnani propõe uma estratégia que se constitui a partir de “um olhar de perto e de dentro”, em contraste com visões que

foram classificadas como “de fora e de longe”. Partindo dos próprios arranjos dos atores sociais em seus múltiplos contextos de atuação e utilização do espaço e das estruturas urbanas, este olhar pretende ir além da fragmentação que, à priori, parece marcar a dinâmica das grandes cidades e busca identificar as regularidades, os padrões que norteiam o comportamento dos atores sociais.

Diferentemente do “olhar de passagem” conduzido pelas escolhas e pelo “trajeto” do próprio pesquisador, o “olhar de perto e de dentro” proposto por Magnani constitui-se a partir dos arranjos dos próprios atores sociais, das formas através das quais transitam pela cidade, usufruem seus serviços, utilizam seus equipamentos, estabelecem encontros e trocas em diferentes esferas.

No âmbito desta pesquisa para efetivamente operar a etnografia seguiu-se relativamente de perto o movimento dos atores do *hip-hop* na cidade adentrando, na medida do possível, os espaços de suas práticas culturais, tanto no território urbano como nos territórios mantidos por eles no ciberespaço.

No espaço urbano, observa-se a organização sistemática de eventos em que, dependendo do caso, cada um dos elementos do *hip-hop* aparece de forma mais ou menos articulada.

No plano do ritmo e da poesia, por exemplo, MCs encontram-se semanalmente nos fundos do Museu de Arte Moderna para a "Batalha do Muma" e mensalmente na Rua XV de Novembro para a Batalha da XV. Além disso, é comum *rappers*, DJs e *beatmakers* organizarem, também com recursos próprios, eventos de pequeno porte ao ar livre em suas “quebradas”⁵⁶.

No *breaking*, mantendo uma tradição que se iniciou em 1983, *b.boys* e *b.girls* reúnem-se para dançar em frente ao Shopping Itália, espaço que é considerado o marco zero do *hip-hop* paranaense. *Graffitis* são vistos nos quatro cantos da cidade. Reunindo os quatro elementos da cultura *hip-hop* e abrindo espaço para skate, *bmx* e *streetball* (basquete de rua), o “Breaking The Park” acontece mensalmente na Praça 29 de Março.

Nem sempre as ações de ocupação de territórios no espaço público ocorrem sem que a “desterritorialização simbólico-cultural” se manifeste como relata um dos organizadores da Batalha na Cultura no MON.

Sofro muito mano e ainda estou sofrendo. A Batalha da Cultura no Museu Oscar Niemeyer foi proibida. Já levei projetos e mais projetos e não obtive nenhuma resposta. Nenhuma resposta mesmo! Isso sem falar na opressão policial. Eles reprimem demais.

⁵⁶ Quebrada é uma gíria que serve tanto para se fazer referência ao bairro de origem como a um local distante das “áreas nobres” da cidade.

Uma pessoa que faz um som com violão ou outras coisas relacionadas à música não sofrem como 'nóis' do *hip-hop*. (C. MC, entrevista, 2013)

Reprimidas ou não estas intervenções públicas desenvolvem continuamente um repertório baseado no enfrentamento da desterritorialização simbólico-cultural. Além destas intervenções públicas, registra-se também um número considerável de eventos privados que ocorrem em clubes e danceterias localizados na região central e em seus arredores. Nestes casos, o elemento de destaque é o *rap*, e o formato do evento se aproxima ao das baladas, começando no final da noite e atravessando a madrugada.

No ciberespaço, reterritorializam-se em *sites*, *blogs* e mídias sociais nas quais sistematizam e distribuem suas produções audiovisuais, simbólicas e discursivas. Entre os grupos de *rap*, verifica-se a prática de converter ações públicas e privadas, produções sonoras e imagéticas em informações que circulam na *internet*, para conquistar e ampliar públicos e territórios. Na imagem abaixo, tapumes pichados na Cidade Industrial de Curitiba (CIC) remetem a endereços de páginas da internet de grupos de *rap*.



Fig.2: Tapumes pichados na Cidade Industrial de Curitiba (CIC) com endereços de páginas da Internet de grupos de *rap* (Arquivo Hip hop Curitiba, Mai. 2012).

Além da ocupação de territórios no espaço urbano e no ciberespaço, verifica-se articulações nos “territórios informacionais” (LEMOS, 2007b). De posse de

smartphones, tablets e laptops e conectados a redes sem fio, muitos atores do *hip-hop* comunicam-se entre si e produzem informações enquanto se movimentam pela cidade.

Por meio destas ações em territórios múltiplos e descontínuos, mobilizam um repertório pelo qual identificam a cena do *hip-hop* curitibano em suas especificidades estéticas e comportamentais, atraindo assim a atenção de outros artistas e de públicos de outras cidades, estados e países e, por paradoxal que pareça, da própria cidade, cujo contato pode justamente ser possibilitado por interações no ciberespaço.

Em termos metafóricos: a porta estreita do espaço público local conduziu-os a outras portas que se abrem a amplas trocas até então insuspeitas, ação esta que, além de reconfigurar o cenário do *hip-hop* local para além dos limites do espaço urbano, está influenciando uma nova geração de jovens que veem na cultura *hip-hop* um meio para expressar suas experiências existenciais e subjetivas.

Concomitantemente à “reterritorialização” em territórios descontínuos protagonizada pelos atores do *hip-hop* tem-se a formação de um “território-rede” (HAESBAERT, 2011). Mas como territórios descontínuos configuram um território? A resposta é: através da comunicação.

É por meio de processos comunicacionais que territórios múltiplos e descontínuos são conectados e constituem o “território-rede” que consiste em uma forma de organização espaço-temporal configurada na topologia ou lógica das redes. Articulados em rede “são espacialmente descontínuos, dinâmicos (com diversos graus de mobilidade) e mais susceptíveis a sobreposições” (HAESBAERT, 2011, p.306).

Essa forma de articulação em territórios diversificados, com uma marcante utilização das tecnologias digitais de comunicação, em especial celulares e computadores conectados à *internet*, possibilitou aos atores do *hip-hop* uma movimentação por territórios descontínuos, mas ligados em rede, além de uma circulação de suas ações e criações simbólicas independentemente de apoios oficiais, salvo raras exceções. Neste processo, a comunicação por intermédio das tecnologias digitais tem se revelado um eficiente mecanismo de divulgação de suas produções simbólicas e também de mobilização.

A *internet*, em muitos casos, é o único meio de comunicação de eventos que acontecerão no espaço público. Em *blogs, sites* e mídias sociais são postados de cartazes e *flyers* virtuais até mapas com indicações sobre o local do evento. Após estes eventos, ou mesmo durante, por meio de dispositivos móveis fotos, imagens e textos são postados na *internet*. Ainda no ciberespaço encontram-se vídeos amadores de

dançarinos de *breaking* realizando seus movimentos no Shopping Itália, fotografias e vídeos de *graffiti*, videoclipes semiprofissionais captados nas ruas, comentários e relatos sobre eventos. Tais processos comunicativos, ao acontecerem em múltiplos espaços que se intersectam, engendram uma comunicação multiterritorial.

A imagem abaixo (Fig.3) foi postada na internet em setembro de 2012 pelo organizador do evento “Cultura na Favela”. No seu interior, há um mapa com indicações sobre como chegar ao local do evento: a “Comunidade Favela do Papelão” que não constava neste mapa “oficial”, mas que foi simbolicamente territorializada nele criando um caminho para se chegar a ela.



Fig.3: Mapa para “Cultura na Favela” (Arquivo pessoal, Set. 2012).

Neste contexto em que se observa atores do *hip-hop* agindo em diversos territórios pode-se dizer ainda que em Curitiba o movimento *hip-hop* não é um movimento essencialmente periférico, mas multiterritorial: ele existe e resiste em rede ocupando, às vezes apenas simbolicamente, diferentes territórios na periferia, no centro e, mais recentemente, no ciberespaço. Costurando estas movimentações e interações em multiterritoriais: o fio da comunicação. Consequentemente a comunicação dos atores do *hip-hop* curitibano também é “multiterritorial”, ocorrendo no território urbano, no

ciberespaço, nos “territórios informacionais” (LEMOS, 2007b) e nas múltiplas combinações entre esses territórios.

Percebidas em conjunto estas formas de movimentação e comunicação multiterritorial possibilitaram aos atores do *hip-hop* experimentarem por outras vias o direito à cidade, partilharem produções simbólicas, construírem uma luta por reconhecimento e processos de mobilização para esta luta e confrontarem o poder público e a sociedade civil acerca de questões que atravancam a construção de relações de reconhecimento.

A seguir, também através da etnografia procurar-se-á explicitar o território-rede do *hip-hop* curitibano constituído em larga medida, mas não apenas obviamente, como decorrência de um processo de desterritorialização simbólico-cultural que, ao incidir sobre o movimento e seus atores, impulsionou-lhes a desenvolver formas autônomas de resistência estética, social, política bem como a lutarem por formas de reconhecimento e inclusão social.

2.3 “De perto e de dentro” do território-rede do *hip-hop* curitibano

O objetivo neste tópico é que corresponde a um dos objetivos secundários da pesquisa é, através do acompanhamento da movimentação destes atores sociais na metrópole e no ciberespaço, explicitar o território-rede do movimento *hip-hop* de Curitiba que no tópico anterior foi identificado como o resultado de uma “reterritorialização” em territórios múltiplos e descontínuos. “Reterritorialização”, por sua vez, entendida como ação de confronto a um processo de “desterritorialização simbólico-cultural” do movimento *hip-hop* na cidade.

Para cumprir esta tarefa acionar-se-á alguns conceitos antropológicos. O principal será o de “circuito” definido por Magnani (2002) como

uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais (MAGNANI, 2002, p.16).

O “circuito” também designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos, possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade. Segundo Magnani (2002), o “circuito” tem existência objetiva e observável e pode ser levantado, descrito e localizado.

Ao lado deste conceito, outros arranjos nativos no espaço urbano serão operados no trabalho etnográfico que se seguirá na explicitação do território-rede do *hip-hop* curitibano: “pedaço”, “trajeto”, “mancha” e “pórtico”. Categorias estas que conforme Magnani (2000) descrevem diferentes formas de uso e apropriação do espaço, constituem chaves para leitura, entendimento e orientação na cidade, circunscrevem pontos socialmente reconhecidos como relevantes na dinâmica urbana, funcionam como referência para as atividades que compõem o cotidiano, além de integrarem o patrimônio da cidade, configurando “aquele repertório de significantes que possibilitam guardar histórias e personagens que estariam esquecidas não fosse pela permanência, na paisagem urbana, de tais suportes” (MAGNANI, 2000, p.45).

Em Curitiba, o Bairro São Francisco além de suas dimensões residenciais e turísticas⁵⁷, torna-se, ao anoitecer, sobretudo nos finais de semana, uma “mancha” (MAGNANI, 2000) de lazer que desperta especial fascínio sobre grupos de jovens que vão até o local para encontrar seus iguais e marcar simbolicamente suas diferenças em relação a outros grupos que também estão ali a fazer o mesmo⁵⁸. Dentre estes jovens identificam-se também atores do *hip-hop*.

Existe uma outra forma de apropriação do espaço quando se trata de lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores. Sua base física é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências. São as manchas, áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante (MAGNANI, 2000, p.40).

À noite, é possível identificar dezenas de bares, clubes, alguns restaurantes, teatros (a maioria na Rua 13 de Maio) e, inclusive, um cinema (Cinemateca), inseridos nos *trajetos* dos diferentes atores sociais que frequentam esta mancha de lazer.

⁵⁷ No bairro localiza-se grande parte do “Setor Histórico de Curitiba” que engloba um conjunto de espaços e edificações de importância histórica e cultural da cidade. Entre os espaços do bairro que integram o Centro Histórico está o “Largo da Ordem”, cujo nome oficial é nome oficial Largo Coronel Enéas. No “Largo” estão a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas que abriga o Museu De Arte Sacra, a Casa Romário Martins, o Bebedouro do Largo, a Casa Vermelha, o Memorial da Cidade, o Solar do Rosário, a Igreja do Rosário, a Igreja Presbiteriana, a Fonte da Memória (“Cavalo Babão”), o Relógio das Flores e a Sociedade Garibaldi. Aos domingos, desde 1973, no “Largo da Ordem” acontece a “Feira de Arte e Artesanato”. Mais acima do “Largo da Ordem” e também integrando o Centro Histórico estão as “Ruínas de São Francisco”, o Museu Paranaense e a Praça João Cândido.

⁵⁸ Durante o dia, esta *mancha* de lazer também opera, porém, com outras configurações e com um fluxo mais reduzido de pessoas, dentre as quais, muitas são turistas. Neste período, em que o movimento nos bares é rarefeito e a maioria dos clubes e casas noturnas estão fechados, constata-se em operação outros equipamentos que integram outras dinâmicas de lazer e possibilitam outras formas de sociabilidade como, por exemplo, espaços culturais, galerias de arte, museus e sebos.

Percorrendo esta “mancha de lazer” é possível perceber a existência daquilo que Magnani (2002) chama de “pedaço”. Nas proximidades da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, centenas de pessoas se reúnem para conversar e beber nos bares, *pubs* e restaurantes (Bar do Alemão, Bar e Restaurante Sacy). Este pedaço é bastante eclético no que diz respeito aos seus frequentadores: turistas, casais, famílias, comerciários, estudantes, intelectuais, artistas e *yuppies* dividem o espaço constituído pelas dezenas de mesas e cadeiras de madeira dispostas na frente dos estabelecimentos⁵⁹. Um grupo de *hippies* costuma comercializar suas produções artesanais neste pedaço, certamente pelo fato de ele ser frequentado pelos turistas.

Um pouco mais acima, na Praça Garibaldi, metaleiros, góticos, *punks* e *junkies* reúnem-se em torno da Fonte da Memória (“Cavalo Babão”) para conversarem, tocarem violão e tomarem “tubão” (mistura de bebida alcoólica, em geral vodka ou pinga, com refrigerante barato). Descendo a Rua Trajano Reis, alcança-se o chamado “Baixo São Francisco” onde existem vários clubes e bares frequentados por pessoas dos mais diversos circuitos existentes na cidade como músicos, compositores, cineastas e estudantes de cinema, jornalistas, publicitários, escritores, fotógrafos, atores, estilistas, feministas, artistas plásticos, cartunistas, estudantes universitários, boêmios, intelectuais, poetas, *rockers* e *mods*.

Subindo em direção às Ruínas do São Francisco, encontram-se adolescentes com visuais que vão do “metaleiro” ao gótico. Em geral, suas roupas são pretas. O uso de coturnos é comum assim como o de sobretudos e capas.

Vale ressaltar que estes “pedaços” no interior desta “mancha de lazer” não são estruturas automaticamente excludentes, mas pontos de referência e preferência das pessoas que “mesmo quando se dirigem a seu pedaço habitual, no interior de determinada mancha, seguem caminhos que não são aleatórios. Estamos falando de trajetos” (MAGNANI, 2000, p.43). Os “trajetos” ligam “pedaços”, “manchas”, “circuitos”, complementares ou alternativos. De acordo com Magnani, os “trajetos” nas “manchas” são de curta extensão e representam escolhas ou recortes no interior delas.

Poucos passos depois do pedaço “dark” adentra-se no pedaço dos “manos” e das “minas” o qual se estende até a Praça João Cândido que fica defronte ao Atacama Bar.

⁵⁹ Curiosamente, ao anoitecer, procurados por dezenas de pessoas para tomarem cerveja alguns estabelecimentos que durante o dia operaram como restaurante assumem uma identidade mais próxima dos bares.

Este pedaço é ocupado principalmente às sextas-feiras por rapazes geralmente trajando roupas largas, correntes e bonés e por moças com estilos variáveis⁶⁰.

Em frente ao estabelecimento, alguns carros com as portas e capôs abertos tocam “funk ostentação”, *rap* e música eletrônica enquanto jovens ao redor dos mesmos bebem, dançam e conversam efusivamente. No local, observam-se ainda vendedores ambulantes de cerveja, cigarros e doses de uísque nacional.

Nas noites em que acontece a festa⁶¹ de *hip-hop* “I Love CWBeats” (Fig.4) no Atacama (Fig.4) o movimento no pedaço é mais intenso do que o normal. Além de transitarem neste pedaço, muitos destes jovens percorrem *trajetos* no interior da *mancha* de lazer do Centro Histórico/São Francisco. São exemplos destes trajetos: Bar do China na esquina da Travessa Nestor de Castro com a Rua do Rosário/ Praça João Cândido (Fig.6)/ Fila para a “I Love CWBeats” no Atacama/ Pista de dança do Atacama/ “Hot Dog do Ferreira” na esquina da Avenida Jaime Reis com a Rua Almirante Barroso.



Fig.4: Cartaz da festa I Love CWBeats (Arquivo I Love CWBeats, Out. 2012)

⁶⁰ Este pedaço do circuito *hip-hop* na *mancha* de lazer noturno no Bairro São Francisco termina na esquina da Praça João Cândido com a Rua Jaime Reis. Seguindo em frente, antes do Bairro Mercês, encontram-se bares com outros perfis como, por exemplo, o Bar Fidel (especializado em cervejas importadas e nacionais de fabricação artesanal), o Bar Parada I (misto de boteco com armazém de secos e molhados) e o Aruera.

⁶¹ Outras festas acontecem neste espaço. Dentre elas, a “Hazedub”, festa dedicado ao *dubstep* e que também é frequentada por atores do *hip-hop*.

São 22h e uma fila extensa para a “I Love CWBeats” já está formada. Até meia-noite “mano” paga R\$10 e “mina” não paga. Após este horário os preços sobem para R\$15 e R\$10 respectivamente.

Em média, depois de 45 minutos chega-se à porta da festa onde se é revistado por seguranças. Após o pagamento do ingresso, o pulso é carimbado com uma imagem que pode ser vista sob uma luz *neon*. Mais uma porta e outra fila. Desta vez as pessoas aguardam para comprar fichas de cervejas, água e destilados. Nesta ante-sala já se ouve um *rap* norte-americano “rolando” na pista.

Mais uma porta e se encontra uma pista lotada onde o primeiro DJ da noite faz um *set* de *rap*. Homens e mulheres dançam no escuro sob luzes coloridas e estroboscópicas. O bar tem um movimento intenso. Os garçons trabalham em um ritmo frenético para atender todos os pedidos. Em uma sala nos fundos jovens jogam bilhar e interagem em algumas cadeiras espalhadas no espaço.

Retorno e posiciono-me no centro da pista. O Mestre de Cerimônia, MC Nairobi, sob as batidas do *beatmaker*, produtor e DJ Laudz anuncia: “Isso é *hip-hop*! Não tem mentira não! Todos que estão aqui não começaram ontem não. Esse é o verdadeiro *hip-hop*!” O segundo DJ da noite, DJ Peen, sobe ao palco. As batidas continuam fortes e dançantes.

É 1h e cada vez mais pessoas chegam. Em geral, os homens trajam calças largas e camisetas de marcas esportivas ou com referência ao *hip-hop*. Muitos usam boné com a aba reta e alguns grossas correntes, anéis, pulseiras e relógios grandes. Entre as mulheres é perceptível o uso de *shorts* curtos e blusinhas decotadas, além de calças *legging* e camisetas.

O consumo de cerveja *long neck* é grande, assim como o de destilados. De repente, há um problema técnico e o som para de funcionar. A ausência de música produz um vazio no ambiente lotado. Os DJs correm para corrigir o problema. A plateia na pista começa a gritar. O Mestre de Cerimônia avisa: “estamos tendo um pequeno problema técnico, mas já vamos voltar”. Os jovens não querem parar e gritam com mais força.

A música volta e os movimentos sinuosos dos corpos também. Pessoas fazem pose para o fotógrafo da casa. Estas fotos serão postadas no *Facebook* da festa. Pela primeira vez na noite os DJs tocam um *rap* nacional: a primeira uma música da MC curitibana Karol Conka cujas batidas e sonoridade soam como as “gringas”. Em seguida o DJ solta uma música do *rapper* paulista Rincon Sapiência.

No palco, o MC fala no microfone: “Isso é *hip-hop* de verdade!” e avisa: “agora vamos chamar os *beatmakers* presentes: Cilho, Laudz, Nairóbi, Hurakán, Dario e Thiago Pródigo”. Cada um deles mostra uma produção instrumental. As batidas graves de suas produções reverberam no chão e nas paredes do “Atacama” que treme. A plateia assobia, bate palma e grita. O MC Nairobi emenda: “aqui em Curitiba estão os melhores *beatmakers* do país e tem *rapper* famoso que vem aqui leva os *beats*⁶² dos piás, faz sucesso e depois se esquece dessa rapaziada talentosa, mas vamos nessa!” Os *beats* não passam de dois minutos, são demonstrações de criações. “Eu sei que tem um monte de MC aí fora que está ouvindo essas batidas. Se gostar depois procura essa rapaziada aqui para negociar”, propõe Nairobi revelando a existência de uma economia específica no interior do mundo do *hip-hop*.

As máquinas de fumaça são acionadas, a reação da plateia é proporcional ao peso das batidas. A sessão é fechada com Laudz que funde em uma poderosa massa sonora batidas, efeitos eletrônicos e a voz do sambista Cartola. São quase 3h e Nairobi anuncia a apresentação dos MCs. Rodrigo Bigue, Adriano Murf, Sujeito Sujo e o próprio Nairobi, rimam até o amanhecer. No dia seguinte, ao acessar a página da festa no Facebook⁶³ encontro o seguinte comentário:

Nessa última ilovecwbeats tive a honra de estar no palco ao lado de caras como Dario Cominezi, Cabes Mc, André Laudz, Thiago Prodigio, Thiago Peen, Rodrigo Bigue, Hurakán Real, Guilherme Nairobi, e tb geral que cola e prestigia os eventos, gente que sai pra se divertir, conversar, fazer novas amizades e curtir um rap 100% feito aqui em Curitiba! Parabéns pra geral que direta ou indiretamente faz o movimento andar! Um salve aos verdadeiros! (Depoimento do MC Luis Cilho na comunidade da festa “I Love CWBeats” no Facebook, 2013)



Fig.5: Fachada do Atacama Bar. **Fig. 6:** Pça. João Cândido em frente ao Atacama no Bairro São Francisco. (Arquivo I Love CWBeats, Dez.2012).

⁶² A partir dos beats (batidas) criados pelos *beatmakers* com o auxílio de softwares específicos, os MCs trabalham suas composições poéticas.

⁶³ Disponível em <http://www.facebook.com/ilovecwbeatsoriginal> (Acesso em: 21 Ago. 2012)

Além do “Atacama”⁶⁴, ainda no Bairro São Francisco, existem mais dois estabelecimentos que promovem festas esporádicas de *rap*: o “TNT Bar” e o “Safira Cifra Club”. Já nos estabelecimentos “351” e “Jokers” são organizadas, respectivamente as festas “Hazedub” e “Funk You” que mesmo não sendo eventos de *rap*, costumam ter entre seus frequentadores MCs, DJs, *beatmakers*, *b.boys* e escritores de *graffiti*. Saindo desta *mancha* de lazer onde foi possível localizar alguns *pedaços* ocupados pelos atores do *hip-hop* e com alguns *trajetos* possíveis percorridos por eles fora do pedaço, descobrimos outros *trajetos*, *manchas* e *pedaços* integrando aquilo que na perspectiva da antropologia urbana pode-se chamar de circuito do *hip-hop* curitibano e que conceitualmente pode ser posto em diálogo com o “território-rede” de Haesbaert (2011).

Na região do centro cívico, os DJs Ploc e Popson comandam os toca-discos nas festas “Caiu a Ficha” no “Trip bar” e “Hip Hop Buum!” no “John Bull”. No Batel, o “Espaço Vicente” costuma realizar festas com a presença de MCs solo, grupos de *rap* e DJs. No mesmo bairro, o “James Bar” realiza a festa “Cambalacho” com os DJs Jeff Bass e Anaum nos toca-discos. No Bairro Capão da Imbuia, a lanchonete “Casa de Praia” promove a festa “Batidas e Rimas”. Shows de maior porte acontecem no “Curitiba Master Hall” no Bairro Portão. Mensalmente, na Praça 29 de Março, no Bairro Mercês, acontece o “Breaking The Park” evento que conta com rodas de *breaking*, sessões de *freestyle* de MCs, *streetball*, presença de DJs, Escritores de *graffiti* e *skatistas*. Neste mesmo bairro, no “Atary Bar”, acontece a festa “Boombox: keep it real” com discotecagens de *rap* anos 90 e apresentações de MCs e grupos locais.

Diferentemente dos eventos destacados acima que ocorrem em bairros não periféricos, o evento “Caravana: Cultura da Periferia ao Centro” realizado mensalmente aos domingos acontece tanto na periferia como fora dela. Este evento, conforme postagem de seus organizadores na internet, visa dar “uma atenção especial aos novos artistas e atletas possibilitando uma porta de entrada para a agenda dos demais eventos de Curitiba, oferecendo uma rara oportunidade de lazer com conscientização a todos desta cultura, além de ser um espaço para divulgação serviços e políticas públicas na área de cultura e juventude” (CARAVANA, postagem na mídia social Facebook, 2013).

Além da ocupação espacial para a realização de eventos, os *trajetos* dos adeptos de *hip-hop* na “cidade polifônica” (CANEVACCI, 1997) conduzem a outros territórios

⁶⁴ Em abril de 2013, o “Atacama” foi fechado e a festa “ILoveCWBeats” transferida para o “Pandora House” no Batel onde aconteceu até setembro para retornar para São Francisco no “351”.

e situações que revelam progressivamente a existência de um intrincado circuito ou “território-rede” construído na e a partir da trama da metrópole.

Desde a década de 80, aos sábados, *B.boys* e *B.girls* reúnem-se em frente ao Shopping Itália no Centro da cidade para dançarem. A prática do *breaking*, assim como de outras danças urbanas como *popping*, *locking* e *up rocking*, também pode ser observada sendo executada no piso externo do Museu Oscar Niemeyer (MON). Recentemente, o MC Cabes compôs “CWBreking”, um *rap* em que homenageia os B.Boys/B.Girls de Curitiba. “CWBreking, DJ, MC, *Beatmaker*/ uns *graffiti* na parede faz a grama ser mais verde / a batalha do ano é aquela batalha diária / sempre trampando e sempre vendo os *break* no Itália” (CABES, 2013).

Outro lugar bastante procurado são os estúdios de gravação onde outra figura surge: a do produtor que é o responsável pelos processos de gravação e mixagem das rimas e batidas. É bastante comum que o produtor seja também *MC* e *Beatmaker*.

Esta pesquisa identificou que o livre compartilhamento de *singles*, EP`s, *mixtapes* e álbuns completos no formato Mp3 para audição e/ou *download* gratuito é uma prática comum entre *rappers*, *beatmakers*, DJs e produtores musicais

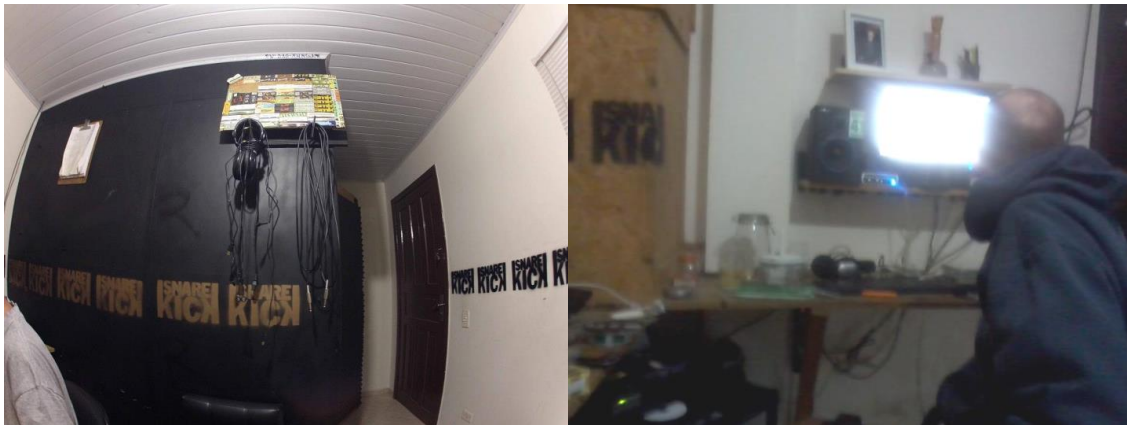


Fig.7: Estúdio de Gravação do selo/gravadora *Snarekick* localizado na Vila Izabel (Arquivo Snarekick, 2012)

Batalhas de rima⁶⁵ ocorrem periodicamente e em espaços determinados. No primeiro domingo do mês, a “Batalha da Cultura” que acontecia no Museu Oscar Niemeyer foi transferida para a Rua XV de Novembro e, agora nomeada de “Batalha da XV”, reúne MCs que se desafiam rimando de improviso. No Parque do Bacacheri acontece a “Batalha do Boa Vista”, no Bairro Portão, atrás do MUMA (Museu

⁶⁵ Conforme Araújo & Coutinho (2008), na batalha de rima, os MC`s rimam de forma alternada e em alguns casos repetem um refrão que serve de mote ao desafio como no samba de partido alto.

Metropolitano de Arte de Curitiba), acontece a “Batalha do MUMA”, na Pista de Skate de Pinhais acontece a “Batalha de Pinhais”. Às terças-feiras, durante a “Feirinha do Bairro São Braz”, MCs da Zona Oeste costumam se reunir para conversar e rimar.

Na região central, lojas comercializam roupas e acessórios direcionados, em geral, a uma clientela que se identifica com a “cultura das ruas” e com um “visual mais street” o que engloba skatistas, *bikers*, *rollers*, *rappers*, *DJs*, dançarinos de *breaking* e escritores de *graffiti*.

Na Rua XV de Novembro, os atores do *hip-hop* fazem compras na “Dependência *SkateShop*” e na “Anjus”, na Rua Monsenhor Celso na “100% Hip-Hop”, na Rua Marechal Deodoro na “First” e na “Bali Hai”, na Rua José Loureiro na *Buibui Skateboards*, na Rua Emiliano Pernetá na “Cápsula *Graffiti Shop*”. Fora da região central também existem lojas que atendem uma clientela que vai de MCs a surfistas. Uma destas lojas é a “Sem direção *Skate Surf*” cujo slogan é: “Sem Direção *Skate Surf*: seu *skate*, seus panos e acessórios você encontra aqui. *Septum*, *Jah Light*, *Gangsta 41*, *Your Face*, *New*, *Tilt*, *Black Sheep*, *Fatal Surf*”. Já na RMC de Curitiba, algumas das referências são a “*Gangsta 41*” em São José dos Pinhais, a “*Vandal Graffiti Shop*” em Colombo e a “*High Fly Skate Shop*” em Fazenda Rio Grande.

Nestas lojas, que vão desde o tradicional *box* nas galerias até lojas de médio porte é comum encontrar cartazes de divulgação de eventos relacionados ao *hip-hop* e CDs de *rappers* locais comercializados por R\$ 5 em média. Nas lojas dedicadas ao *graffiti*, além de equipamentos e acessórios para escritores de *graffiti*, encontram-se camisetas com estampas que remetem à cultura *hip-hop*, *CD`s* independentes de grupos locais e tênis de *skate*.

As lojas de LPs usados são também procuradas pelos *DJs*, *beatmakers* e MCs que, com o intuito de encontrarem *samples*⁶⁶ para usarem em suas gravações, costumam comprar discos de artistas nacionais “cult” e internacionais do *jazz*, do *soul* ou do *funk*.

Ao longo do percurso etnográfico verificou-se também a existência de diversas igrejas evangélicas que abrem as portas para artistas do *rap* como, por exemplo, a “Igreja Evangélica Cristianismo Decidido Rogate” no Bairro Santa Cândida, a “Igreja templo das Águas” no Bairro Alto, a “Sara Nossa Terra” no Bairro Água Verde que promove o evento “Célula da Rima” evento que une, segundo seus organizadores, “rap do bom e a palavra de Deus passada de uma forma divertida e interativa, a “Igreja

⁶⁶ Pequeno trecho sonoro recortado de determinada gravação para ser utilizado em outra.

Batista Nacional” no Bairro Cajuru, “Igreja Quadrangular Canal Belém” no Bairro Uberaba, a “21ª Igreja do Evangelho Quadrangular”, a “Igreja de Deus Vitória em Cristo” e “Bola de Neve Church” no Bairro Boqueirão, a “Sara Nossa Terra CIC” no Bairro Cidade Industrial de Curitiba e a “Sara Nossa Terra Tatuquara” no Bairro Tatuquara que organiza a “Célula dos Coisa Loka”. Os artistas que apresentam nestes espaços não necessariamente se vinculam ao chamado *rap* gospel, embora as apresentações de artistas que se identificam a este gênero ocorram em maior número.

A presença do *skate* no circuito *hip-hop* (e vice-versa) é marcante em Curitiba. Pode-se dizer que, pelo menos no contexto da capital paranaense, o esporte está integrado aos elementos do *hip-hop*.

No “Go Skate Day” (passeata organizada anualmente pelos *skatistas* nas ruas de Curitiba), DJs e *rappers* são chamados para se apresentarem no caminhão de som e no *show* que marca o final do evento. Além disso, é comum “trombar⁶⁷” com MCs que são ou foram *skatistas* fato que costuma render inúmeras citações das “quatro rodinhas”⁶⁸ nas letras de músicas. Vale frisar ainda, que a “Pista do Gaúcho”, localizada na Praça do Redentor, no Bairro São Francisco, é um “pedaço” clássico frequentado por *skatistas*, *rollers*, *bikers* e MCs.

O caso da relação do circuito *hip-hop* com o circuito do *skate* ou mesmo com o circuito da pixação remete também ao que diz Magnani sobre a relação de um “circuito principal” com outros mais específicos.

Em princípio, faz parte do circuito a totalidade dos equipamentos que concorrem para a oferta de tal ou qual bem ou serviço, ou para o exercício de determinada prática, mas alguns deles acabam sendo reconhecidos como ponto de referência e de sustentação à atividade. Mais do que um conjunto fechado, o circuito pode ser considerado um princípio de classificação. Nesse sentido, é possível distinguir um circuito principal que engloba outros, mais específicos (...) que com ele mantém contatos, vínculos e trocas (MAGNANI, 2002, p.17).

Na periferia foi possível acompanhar ao longo da pesquisa inúmeros eventos organizados em todas as regiões de Curitiba e Região Metropolitana como, por exemplo, o “Cultura na Favela” (Fig.8) na Comunidade Favela do Papelão (Zona Sul), O “Aniversário do Baixo Calão” (Fig.9) no Bairro Atuba (Zona Norte), “Ubera Rap” (Fig.10) no Bairro Uberaba (Zona Leste) e o “Escadão Rap” (Fig.11) na Cidade Industrial de Curitiba (Zona Oeste).

⁶⁷ Gíria para “encontrar”.

⁶⁸ Gíria para “skate”.



Fig. 8: Cartaz “Cultura na Favela” (Arquivo Hip hop Curitiba, Set. 2012).

Fig.9: Cartaz “Aniversário do Baixo Calção” (Arquivo Hip hop Curitiba, Jun. 2013)



Fig 10: Cartaz “Ubera Rap” (Arquivo Hip hop Curitiba, Jun. 2013).

Fig 11: Cartaz “Escadão Rap” (Arquivo Hip hop Curitiba, Jul. 2013)

Com o objetivo de “instigar a reflexão sobre os problemas que afetam a periferia, como violência, drogas, abuso de autoridade por parte da polícia, falta de educação e saúde digna”⁶⁹, o “Sarau Periférico” vem se consolidando como um evento que procura radicalizar a experiência política dos moradores das periferias de Curitiba

⁶⁹ Descrição encontrada na página do “3º Sarau Periférico”. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1421241728110385/?previousaction=join&source=1> Acesso em: 4 Dez. 2013.

através da experiência estética. “Nós propomos uma arte subversiva, que nasce nas ruas, da terra, de qualquer periferia abandonada, regada a ódio e amor, pelas mãos de quem trabalha, pelos sonhos de quem está preso, pelo sangue dos que sofrem. Nossa arte não pode ser confundida com palavrório bonito, pois a arte que liberta não vem da mão que escraviza!”

Organizado por jovens moradores da periferia com formação política, o sarau abre espaço para apresentações de MCs, leitura de poemas, contos e crônicas. Em sua terceira edição, que aconteceu no dia 18 de janeiro de 2014 na “Ocupação Nova Primavera” na Cidade Industrial de Curitiba (CIC), o Sarau Periférico contou com uma palestra de Eduardo ex-MC do grupo paulistano Facção Central e autor do livro “A Guerra não Declarada na visão de um favelado”. Outras edições do Sarau da Periferia aconteceram no Museu da Periferia (MUPE) no Bairro Sítio Cercado.

Além de uma intensa relação dos atores do *hip-hop* local com atores do *hip-hop* da região metropolitana, atualmente, observa-se também um adensamento nas relações entre os atores do *hip-hop*, principalmente do *rap*, de cidades do interior como Londrina, Ponta Grossa, Umuarama, Cambé, Cascavel, Campo Mourão, Maringá, Arapongas, Rolândia, Apucarana, com atores da Grande Curitiba, fato este que aponta para uma ampliação do circuito *hip-hop* local.

Além disso, se forem consideradas as conexões na internet pode-se afirmar inclusive que o território-rede do *hip-hop* de Curitiba perpassa e é perpassado por pontos interestaduais e internacionais.

Se eu estou ligado na internet posso ter uma comunicação simultânea com pessoas que podem morar em mais ou menos todos os lugares do mundo, e isso me dá um sentido onde o conceito, um pouco de tempo e de espaço se modifica profundamente (CANEVACCI, 2007).

Para Sposito (1994, p.172) a relação entre local e global ganha nova figuração com o *rap* que se articula a patamares de elaboração simbólica que não estão circunscritos às fronteiras regionais ou nacionais. “Há uma profunda interação com a produção internacional, sobretudo norte-americana. As informações e material escrito circulam rapidamente (...). Ser *rapper* significa compartilhar esse universo global de significados”.

A música “Do Gueto ao Luxo” da MC Karol Conka explicita essa inserção global da cultura *hip-hop* local. “Um dia como caviar/ no outro *hot-dog*/ um dia estou no Boqueirão/ no outro em Nova York” (KAROL CONKA, 2013, faixa 2).

A temática da música da MC curitibana remete também a uma análise de Diógenes (1998, p.38) para quem é possível, na contemporaneidade, falar-se de uma “estética mundial” constituída pelo consumo de objetos e informações “universais”.

Nas grandes cidades europeias, norte-americanas ou do eixo-sul observa-se um modo universal de vestir-se, da utilização de automóveis, eletrodomésticos, do consumo cultural, do uso do telefone celular, redes de informatização e de mídia homogeneizando gostos e estetizando imagens.

Já Galvão (2005) expõe que na sociedade contemporânea os territórios geográficos das comunidades tradicionais são substituídos pelos territórios simbólicos onde são produzidas as manifestações de sentido. Neles, seus membros se reconhecem como parte de comunidades globais, independente de onde esses sentidos se manifestem e por meio das mídias compartilhadas mundialmente.

Assistimos a novas formas de identidades, hoje não mais atreladas ao espaço geográfico, mas partilhadas em comunidades de sentido onde seus membros se reconhecem globalmente por meio do consumo dos mesmos objetos culturais que fundam esses territórios simbólicos (GALVÃO, 2005, p.10).

Diógenes (1998) adverte, todavia, que este mesmo consumo que consensualiza e aproxima os diferentes pode constituir, dentro das mesmas cidades, um profundo sentimento de estranhamento, ao se confrontarem produtores/consumidores com os excluídos dessa trama global. A autora menciona Canclini (1995, p. 61) que, ao escrever sobre o surgimento de “comunidades transnacionais de consumidores”, expôs que o consumo é tanto um novo referente de uma possível “cidadania global” como um divisor de águas na construção de uma cidadania interterritorial.

Se até um passado recente viver nas periferias das grandes cidades significava ser “potencialmente não consumidor” (DIÓGENES, 1998), no presente pode-se afirmar que esta condição foi tensionada a partir de 2003 com os governos pós-neoliberais do Partido dos Trabalhadores que, ao criarem e/ou reforçarem uma série de políticas públicas e programas sociais⁷⁰, aliados ao aumento do salário mínimo e à ampliação do crédito, possibilitaram, sem promover alterações radicais na estrutura de classes da sociedade brasileira, a saída de milhões de brasileiros da linha da miséria e a ascensão de outros tantos à formalidade salarial compondo a “nova classe média” (SINGER, 2013; ALVES, 2013).

⁷⁰ Por exemplo, o “Bolsa-Família”, programa de transferência de renda, o “Minha casa, minha vida” programa de financiamento de moradias para famílias de baixa-renda, o “Programa Nacional de Microcrédito” (“Programa Crescer”), o Prouni” e o “Pronatec”, programas de acesso ao ensino superior e médio respectivamente e o “Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar” (“Pronaf”).

Uma das consequências destas modificações é a intensificação da presença da população mais pobre em espaços que, durante muito tempo, foram identificados às elites como, por exemplo, aeroportos e *shoppings centers*. Movimentações estas que, ao serem objetos de controle e críticas, revelam que o avanço econômico no país não está sendo acompanhado da desestigmatização de relações sociais historicamente deterioradas. Tal processo tem ensejado, por seu turno, o aparecimento de novos formatos de mobilização social e ação coletiva como, por exemplo, os “rolezinhos” ou “*shoppings lotadões*” que começaram a ocorrer com frequência nas grandes cidades brasileiras a partir do segundo semestre de 2013. Estas ações podem ser definidas como encontros marcados em *shopping centers* e outros espaços de consumo via “Facebook” e “WhatsApp”⁷¹ por jovens das periferias das grandes cidades.

No que concerne a este trabalho, quando se fala de uma mobilização por reconhecimento dos atores do *hip-hop* entende-se que ela ocorre em um determinado momento econômico da sociedade local e global que, ao estimular e/ou potencializar o desejo de consumo e de circulação dos jovens pela cidade, produz também mecanismos de restrição e controle, os quais podem dar margem ao surgimento de conflitos e o desabrochar destes em confrontos, os quais contêm em seu cerne um componente geracional, pois, como coloca Diógenes (1998, p.41), “consumir a cidade da qual foram banidos, realizar sua inscrição nos registros dos quais foram proscritos, adornar-se com os elementos estéticos dos quais foram expropriados é, finalmente, ser jovem”.

Reflexo desta conjuntura, transitando do “gueto ao luxo” e com certo reconhecimento, a *rapper* Karol Conka tem quebrado muitos tabus não apenas de ordem econômica, territorial e étnica (ela é negra), mas também tabus sexuais. Num espaço geralmente dominado por homens como é o mundo do *rap*, tem-se destacado com composições e performances que tensionam a sisudez de muitos grupos compostos essencialmente por sujeitos do gênero masculino.

De acordo com Sposito (1994, p.171) a existência de mulheres no *rap* abre outras perspectivas de análise, pois enquanto fenômeno, o *rap* é predominantemente masculino, “chegando mais tardiamente a mobilizar mulheres jovens que, no entanto, consideram o movimento portador de características “machistas”, comuns no interior das relações sociais mais amplas”.

⁷¹ “WhatsApp Messenger” é uma aplicação multi-plataforma de mensagens instantâneas para *smartphones*.

Em novembro de 2012, Karol Conka fez a primeira apresentação de *rap* da história do Teatro do Paiol, espaço de grande prestígio entre a elite cultural local, em setembro de 2013 foi eleita “artista revelação” no “Prêmio Multishow”, um dos mais expressivos da música brasileira contemporânea e em novembro apresentou-se na “Corrente Cultural” acompanhada de outros nomes da cena *hip-hop* local e nacional. Na abertura da entrevista intitulada “Karol Conka: uma fotografia do *rap* em Curitiba”, o jornal Gazeta do Povo (17 Nov. 2013, CADERNO G) noticiou que

ao ser escalada para um dos palcos principais da Corrente Cultural, na semana passada, a *rapper* curitibana Karol Conka teve a chance de mostrar porque as edições anteriores do evento falharam em reconhecer o *hip-hop* como uma das principais forças da cultura curitibana ao deixar o gênero de fora da programação. Com o conterrâneo Nairobi e os paulistas Kamau, Lurdez da Luz e Sombra, Karol reuniu um dos grandes públicos da Corrente na Boca Maldita.

Antenada às principais tendências estéticas da música mundial sem perder o sotoque local, Conka no mesmo ano lançou “Batuk Freak”, disco elogiado pela imprensa local⁷² e nacional por sua versatilidade e contemporaneidade. Antes de ser lançado fisicamente, o disco foi lançado na internet e disponibilizado gratuitamente para *download*⁷³.

2.4 Espaços informacionais

Neste cenário, a *internet*, intensamente utilizada pelos atores do *hip-hop*, opera como dispositivo que lhes possibilita a construção de complexas redes com dimensões locais, nacionais e internacionais, funcionando tanto para a obtenção de informações como para a circulação das que produzem. Na música “Cidadão”, o MC Cabes rima sobre sua condição de cidadão e *rapper* que transita simultaneamente pelas ruas da cidade e pelas ruas da *internet*.

Robusto e autêntico a cara do meu rap / direto da minha casa pras ruas ou pra internet/
 Dos vilarejos da masia, lojas, casa de amigos, trabalhadores, poetas e até os bandidos /
 E aonde houver ouvidos baterei caixas e bumbos / Raridade musical, bem-vindo! / Esse
 é o mundo que me transporto com clássicos, CDs ou vinil / Internacionais, latinas ou
 músicas do Brasil // Influências como Zimbo Trio, Simonal, João Donato fazem /
 reforçam a condição do abstrato se tornar e ser forte como um caminho alternativo /
 fazendo a ascensão da linha de um processo produtivo/ Produzindo qualidade / onde há
 fumaça há fogo / Se o rap é desse jeito, rima e bit, 'tamo' no jogo (CABES, 2009, faixa
 5).

⁷² O jornal Gazeta do Povo publicou a crítica “Rap curitibano com K”. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1361026&tit=Rap-curitibano-com-K>. Acesso em: 8 abr. 2013.

⁷³ “Batuk Freak (2013) está disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/lancamento-karol-conka-batuk-freak Acesso em: 8 abr. 2013

Na mídia social “Facebook”, MCs, DJs, B.Boys/B.Girls, Escritores de *Graffiti*, *Beatmakers* e produtores culturais trocam mensagens através de seus próprios perfis, *fan pages*⁷⁴ ou de grupos abertos como o “Rap Paraná”⁷⁵ ou fechados como o “Acervo Rap Curitibano”⁷⁶, planejam e divulgam eventos (*shows*, festivais, lançamentos), marcam encontros, realizam debates, postam músicas e vídeos (autorais e de artistas cujo trabalho é admirado), fotografias, *links* e mapas para eventos em bairros distantes.

Além do “Facebook”⁷⁷, outras plataformas ciberespaciais são exploradas. Nas plataformas “Soundcloud”⁷⁸, “Bandcamp”⁷⁹, “Trama Virtual”, “Palco MP3”⁸⁰ e “MySpace”, *singles*, *mixtapes*, coletâneas e álbuns completos são postados para audição e, em muitos casos, para *download* gratuito.

O “Twitter”⁸¹ também é acessado geralmente para a transmissão de informações em mobilidade, isto é, diretamente do espaço urbano, por meio de telefones celulares, *smartphones* e *tablets* conectados a redes *wi-fi*. Na plataforma “Tumblr”⁸² publicam textos, imagens⁸³, vídeos, links, citações e áudio. Fotografias são postadas em plataformas como “Fotolog”, “Flickr” e “Instagram”.

Os *blogs* continuam a ser utilizados e podem ser classificados em três categorias: *blogs jornalísticos*⁸⁴ (publicam notícias, resenhas de álbuns, entrevistas reportagens, vídeos e fotografias de apresentações); *blogs institucionais*⁸⁵ (mantidos pelos selos independentes para divulgarem principalmente os álbuns, vídeos e informações a respeito dos seus artistas); *blogs pessoais*⁸⁶ (mantidos pelos próprios atores do

⁷⁴ De acordo com o Facebook, uma *Fan Page* é uma interface específica para a divulgação de uma empresa, marca, banda, etc.

⁷⁵ O grupo “Rap Paraná” no *Facebook* (<http://www.facebook.com/groups/215979455178671/>) tem 1.531 membros. Acesso em: 1 Ago. 2013

⁷⁶ O grupo Acervo Rap Curitibano tem como objetivo reunir e organizar material sobre o movimento hip hop de Curitiba e Região Metropolitana para estruturação de um portal. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/337623062972756/> Acesso em: 3 Ago 2013.

⁷⁷ Em maio de 2013, o Facebook tinha 73 milhões de usuários no Brasil. Dado disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/facebook-alcanca-73-milhoes-de-usuarios-no-brasil> Acesso em: 10 Mai. 2013.

⁷⁸ Por exemplo, a página de Nairobi MC disponível em: <https://soundcloud.com/nairobicwb> Acesso em: Jun. 2013.

⁷⁹ Por exemplo, Nel Sentimentum MC: <http://nelsentimentum.bandcamp.com/album/sentimentumlogia> Acesso em: 01 Ago. 2013.

⁸⁰ Por exemplo, Facinoras MC`s: <http://palcomp3.com/facinoramcs/> Acesso em. 1 ago. 2013

⁸¹ Por exemplo, CWBase MC (@cwbasmc); Luis Cilho MC (@luiscilho); Ant MC (@AntCwb).

⁸² Por exemplo, as páginas do selo Dirijo Crew disponível em <http://dirijocrew.tumblr.com/> e do MC Alan Stresser disponível em <http://stresseroficial.tumblr.com/> Acesso em: 8 Jan. 2013.

⁸³ Por exemplo, o Tumblr do escritor de *graffiti* Jorge Galvão: <http://jorgetorresgalvao.tumblr.com/> Acesso em 11: set 2013.

⁸⁴ Por exemplo, o blog Beco 41 disponível em <http://beco41.blogspot.com.br/> Acesso em: 01 Ago. 2013.

⁸⁵ Por exemplo, o blog da produtora Track Cheio disponível em: <http://trackcheio.blogspot.com.br/>

⁸⁶ Blog do MC Luis Cilho, disponível em <http://luiscilho.blogspot.com.br/> Acesso em: 15 Mar. 2013.

movimento para divulgarem informações profissionais, mas também pessoais). Além dos *blogs*, *sites*⁸⁷ também são encontrados, ainda que em menor número.

No “Youtube” e no “Vimeo”, são disponibilizados vídeos amadores de apresentações e ensaios até videoclipes semiprofissionais e profissionais gravados em estúdios ou nas ruas de Curitiba. Transmissões em vídeo ao vivo também são executadas por intermédio das plataformas “Ustream”⁸⁸ e “Twitcam”. As “web rádios” têm sido exploradas para a divulgação da produção musical local e nacional⁸⁹.

Magnani (2009) chama a atenção para o fato de que essa tecnologia, que possibilita contato imediato e troca de informações *on line*, não significou o enfraquecimento das cidades como fica evidente através da imagem abaixo (Fig.12) que mostra uma interação entre MCs no Facebook em que combinam um encontro no Atacama Bar.



Fig. 12. MCs combinam no Facebook um encontro no Atacama, no Bairro São Francisco (Print página do Facebook, Dez. 2012)

⁸⁷ Por exemplo: <http://www.saonuncacwb.com.br> Acesso em: 1 ago. 2013

⁸⁸ Por exemplo: <http://www.ustream.tv/channel/trackcheio> Acesso em: 30 Ago. 2012

⁸⁹ Entre as rádios localizadas pela pesquisa estão: “Rádio Geral Rap” sintonizada em <http://www.radiogeralrap.blogspot.com.br> (Acesso em 04 Mar. 2013) e a “Rádio Vila Torres” (<http://www.radiovilatorres.com>) que opera na Vila Torres, no bairro Prado Velho, transmitindo às quartas, quintas e sextas-feiras, a partir das 21h, o programa “Rap das Torres”. (Acesso em: 20 Mar. 2013).

2.5 Espaços educacionais

Cabe ressaltar ainda a articulação dos atores de *hip-hop* em espaços educacionais. Durante a pesquisa, além da observação de relações sociais e culturais entre atores do mundo *hip-hop* verificou-se também a existência de articulações destes atores com atores de outros movimentos sociais e coletivos por meio da realização de oficinas em escolas e espaços culturais. Nestas ocasiões MCs, DJs, B.boys/ e escritores/escritoras de *graffiti* inserem suas práticas, cuja inspiração em geral vem das ruas, no campo socialmente legitimado da educação formal. Ressaltam-se, na sequência, duas experiências.

A primeira ocorreu durante o curso de comunicação popular ofertado a partir de abril de 2013 por um coletivo de movimentos sociais ao programa “Comunidade Escola” da Escola Municipal Cândido Portinari (CAIC) no Bairro Sabará. Entre os módulos do curso, uma oficina de *graffiti* possibilitou a 90 jovens do bairro conhecerem as técnicas e as possibilidades comunicacionais do *graffiti*.

Em entrevista à Folha do Sabará, um dos responsáveis pela oficina, o escritor de *graffiti* Rudy Style, explicou que o *graffiti* pode operar como um meio artístico de comunicação social. “O *graffiti* é uma ferramenta pra gente se expressar e dizer aquilo que muitas vezes não conseguimos expressar na comunidade” (FOLHA DO SABARÁ, 2013).

A segunda experiência se deu em julho de 2013 com a participação de Cabes MC no “Ciclo de Leitura Ebulição Marginal” que aconteceu no “Espaço da Leitura” mantido pela Fundação Cultural de Curitiba nas dependências do Centro da Juventude Eucaliptos, no Bairro Alto Boqueirão.

Além disso, experiências desta natureza ampliam o diálogo dos atores do *hip-hop* com a sociedade civil, com o poder público e com os meios de comunicação tanto de massa como populares que costumam noticiar estas iniciativas. A participação de Cabes MC do ciclo de leitura rendeu-lhe uma entrevista no telejornal “Paraná TV” da RPC, afiliada local da Rede Globo.

Neste capítulo, por intermédio de um olhar “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002), e lançando mão do conceito de *circuito* foi possível adentrar o “território-rede” do movimento *hip-hop* curitibano e, seguindo os trajetos de seus atores, perceber que ele não é periférico, mas simultaneamente periférico, central, ciberespacial, multiterritorial.

Tal multiterritorialidade do *hip-hop*, desdobramento produtivo da "reterritorialização" do movimento, pôde ser lida também como a forma que o movimento se organiza para resistir aos processos históricos de "desterritorialização simbólico-cultural" e "estigmatização".

Segundo Caldeira (2012) intervenções em áreas públicas são capazes de transformar e rearticular as profundas desigualdades sociais que marcam muitos espaços. "Expressas simultaneamente como produção artística e intervenção urbana, elas conferem às camadas subalternas uma nova visibilidade e refletem novas formas de atuação política" (CALDEIRA, 2012, p.31-32).

Assim, neste território-rede compartilhado pelos atores do *hip-hop* que integra ações artísticas, lazer e redes de sociabilidade, observam-se também práticas de comunicação e mobilização que podem ser associadas diretamente à luta destes sujeitos contra as "formas de desrespeito" (HONNETH, 2003) que o deslegitimam individualmente e coletivamente.

No interior do território-rede traçado neste capítulo percebe-se então a existência de estruturas que, além de comumente serem operacionalizadas pelos atores do *hip-hop* para mobilizarem adeptos e a sociedade para ações artísticas, operam também, caso existam oportunidades políticas, para ações que se conectam à luta por reconhecimento.

2.6 Cartografia do circuito *hip-hop* de Curitiba

A seguir serão apresentados mapas do circuito *hip-hop* que foram sendo concebidos na medida em que as informações presentes neste capítulo eram coletadas nas ruas da cidade.

Os mapas não representam todo o universo do *hip-hop* de Curitiba. Eles são mais a representação do olhar do pesquisador sobre o *hip-hop* que se revelava na medida em que a pesquisa avançava em direção a seu objetivo, isto é, pesquisar, de perto e dentro, a "luta por reconhecimento" e as formas de comunicação desta luta, do que propriamente representações de toda a distribuição geográfica do movimento *hip-hop*. Além do mais, é de se supor que se existisse tal desejo de representação cartográfica do movimento ele seria continuamente frustrado pelo nomadismo dos atores do *hip-hop*. Neste processo, é flagrante uma constante ocupação e a desocupação de espaços públicos e privados. Para exemplificar tal comportamento pode-se

mencionar a festa “ILOVE CWBeats” que, no decorrer da pesquisa, aconteceu em três espaços diferentes na cidade.

Assim, desdobramento de um trabalho de etnografia urbana que foi feito para que fosse possível olhar "de perto e dentro" as diversas manifestações do *hip-hop* na esfera da grande Curitiba, a cartografia que se segue revela mais um percurso etnográfico realizado na busca por dados, lugares e atores sociais do que propriamente um mapa do movimento *hip-hop*, mas ao fazer isso permite o acesso, ainda que incompleto e sob uma perspectiva pessoal, à distribuição territorial do movimento em Curitiba⁹⁰, distribuição esta que pode inclusive não ser mais a que se apresenta na realidade, pois os atores do *hip-hop* estão em constante movimento pela cidade. Por isso, como escreve Ferreira (2008, p.38), “o mapa está em constante mudança, está sempre se reconfigurando através de movimentos de territorialização e desterritorialização”.

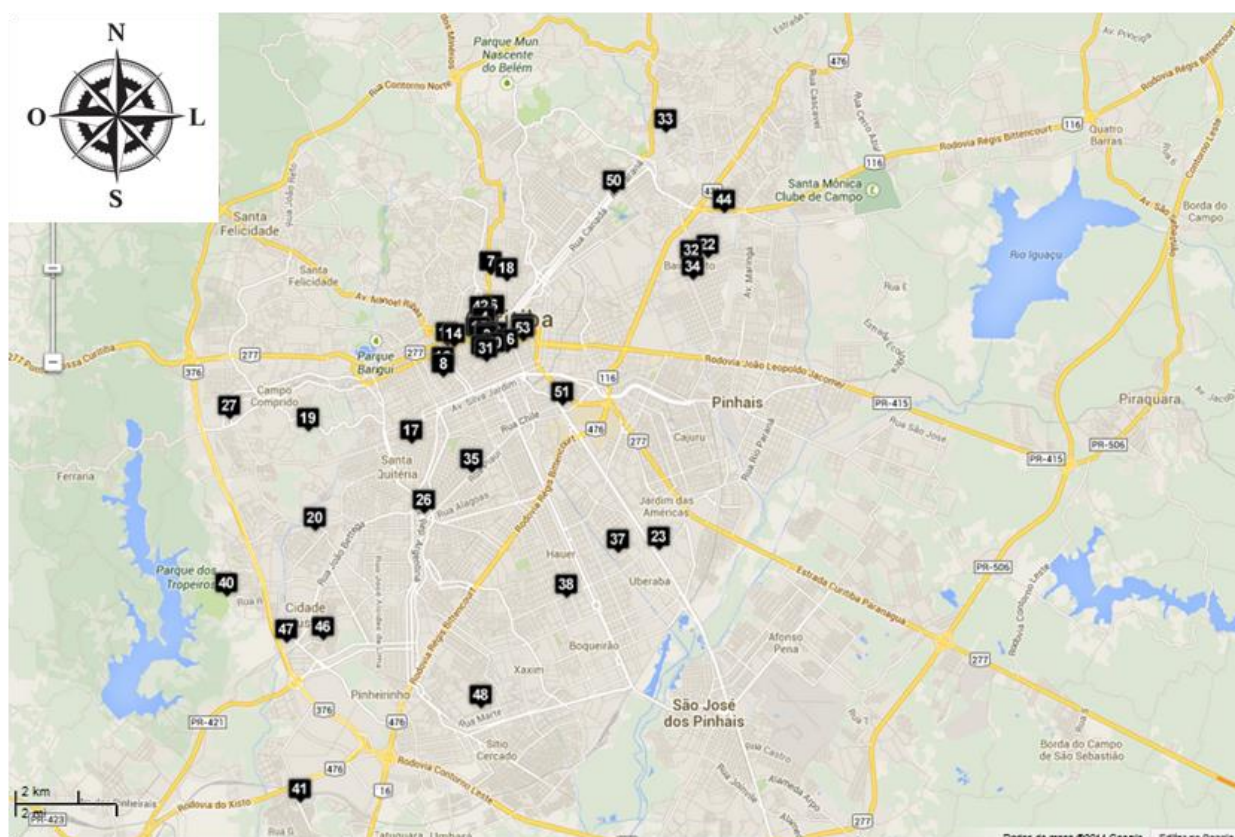
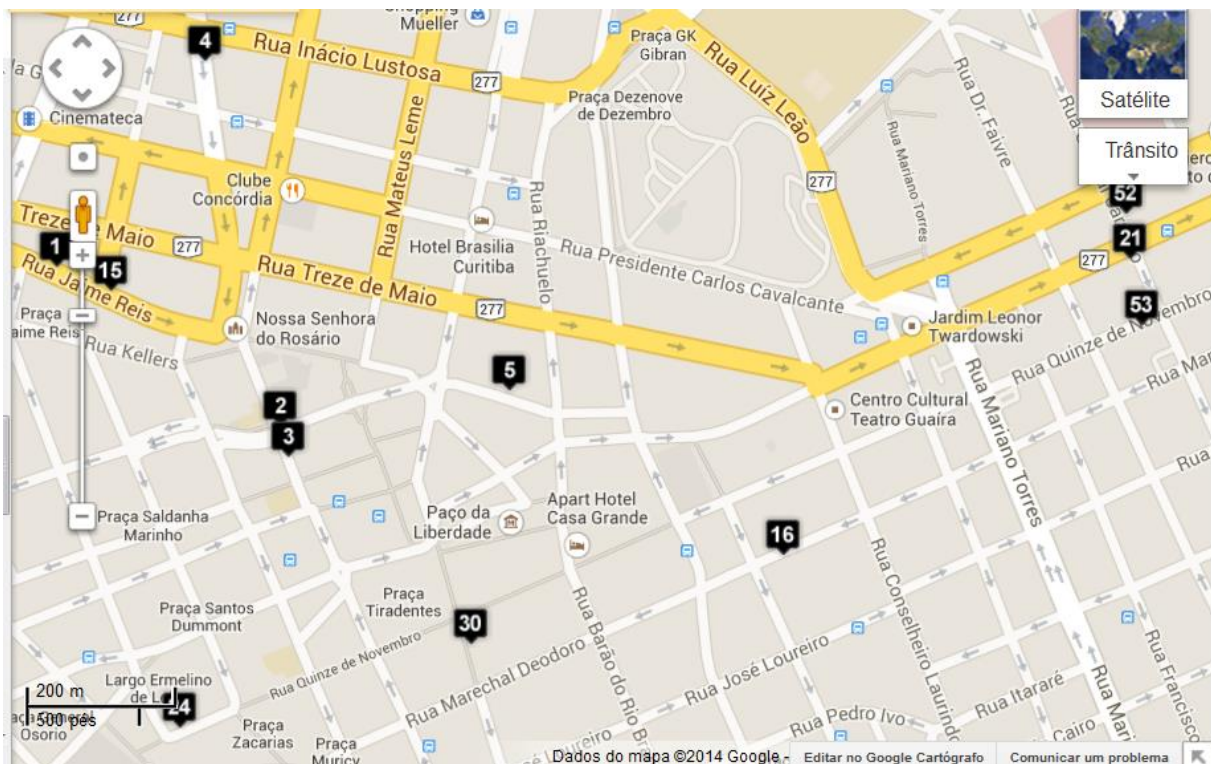


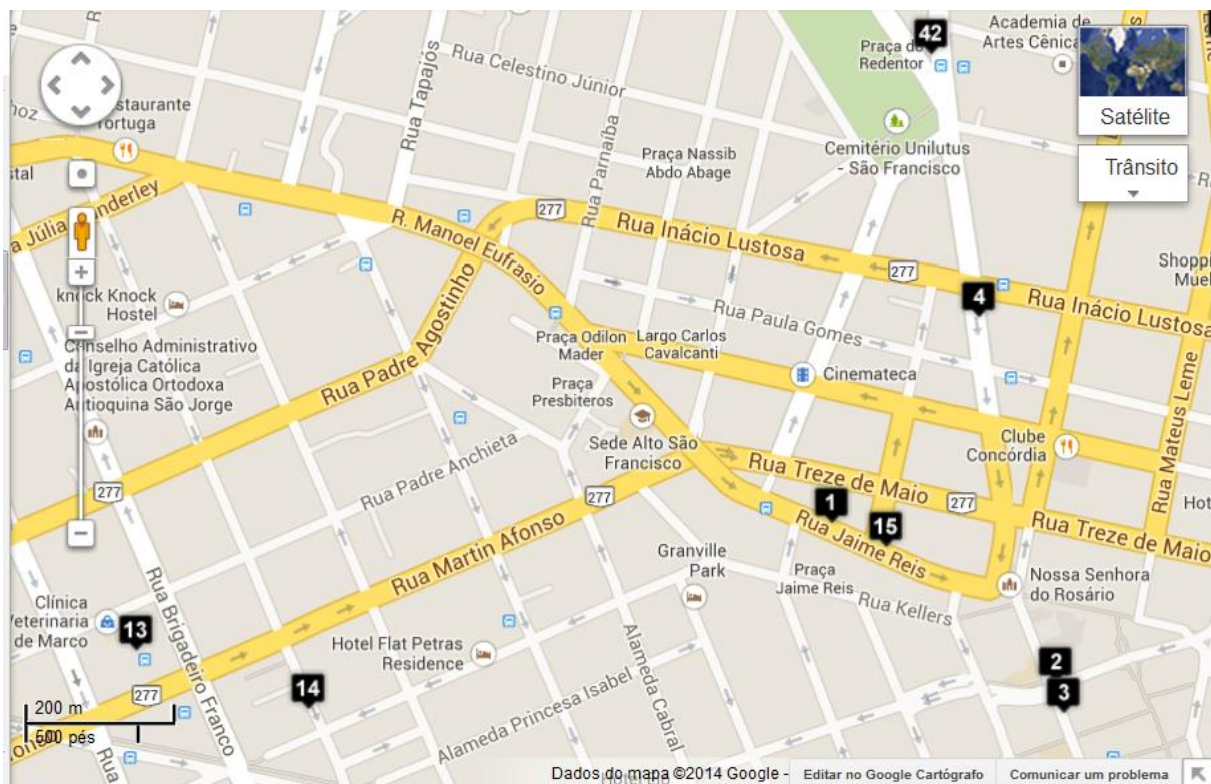
Fig.13: Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013)

⁹⁰ Este mapeamento pode ser acessado também na internet onde existem mais detalhes e hiperlinks: <https://maps.google.com.br/maps/ms?ie=UTF8&t=m&oe=UTF8&msa=0&msid=205837890805012194117.0004be99cf9176c1338c0> Acesso em: 01 Dez. 2013

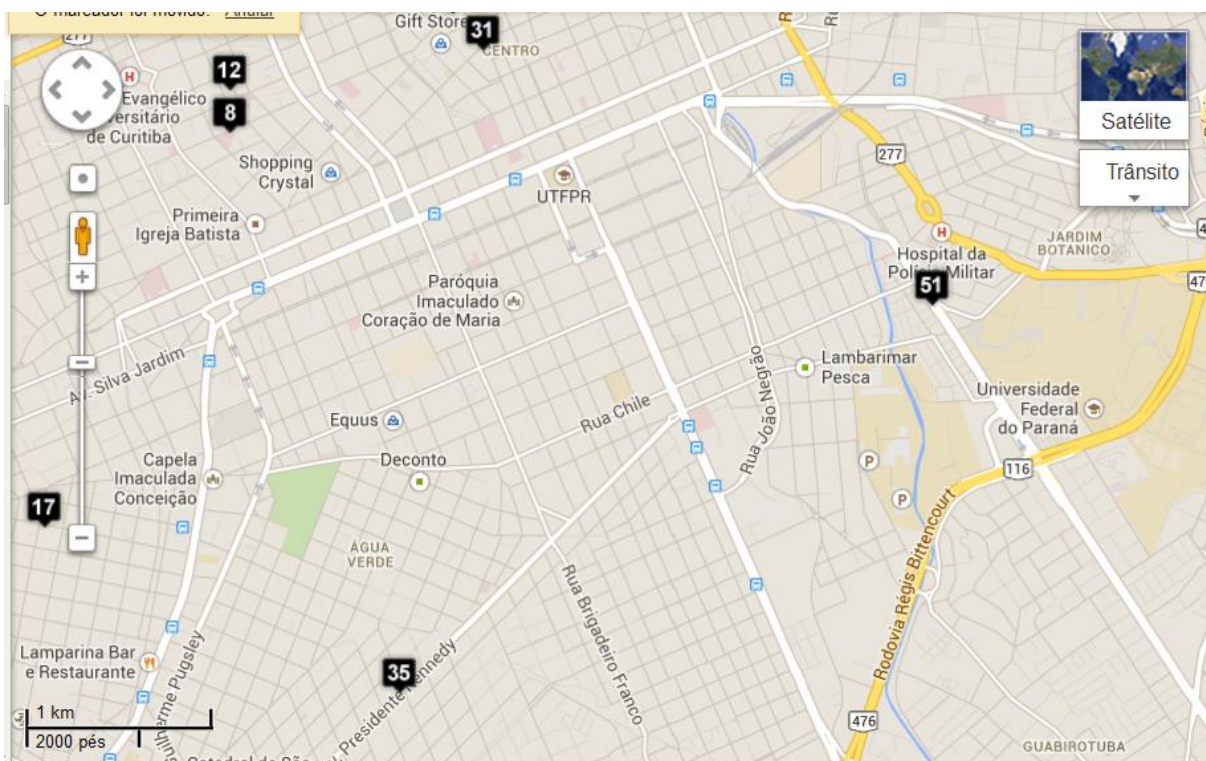
Detalhes



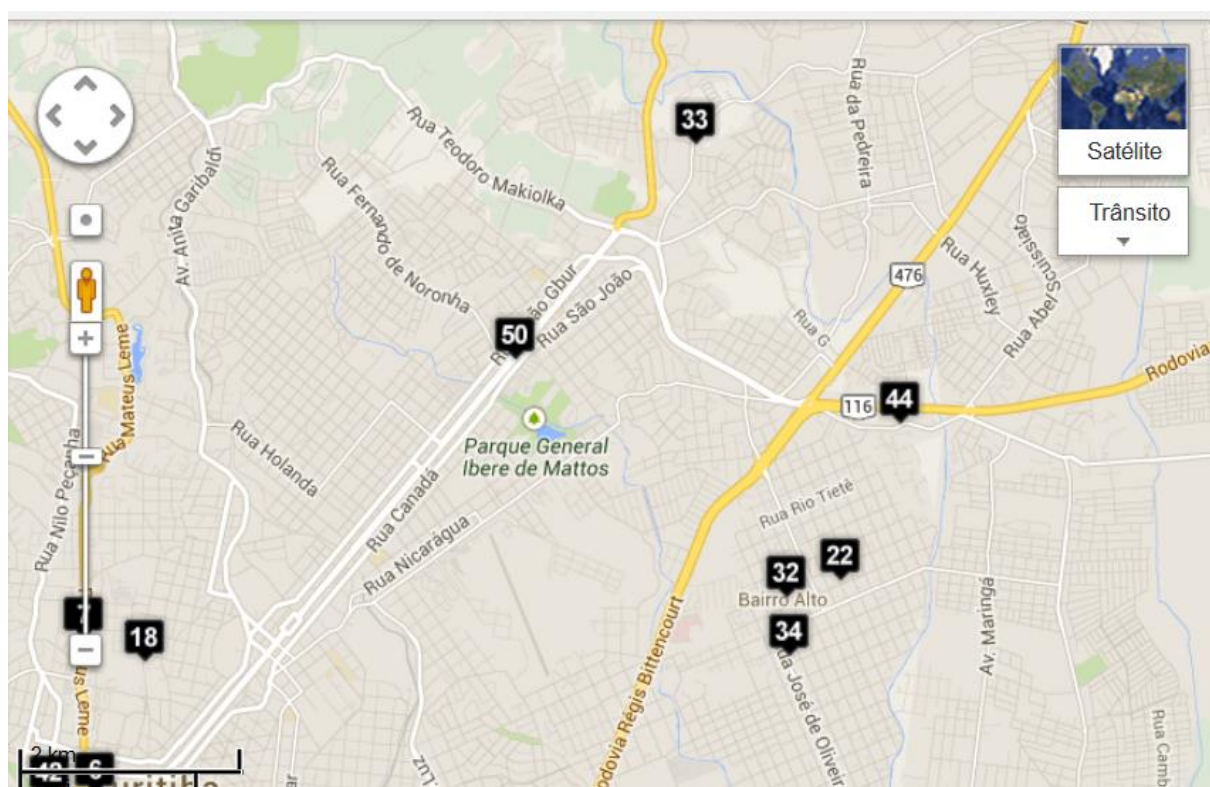
Detalhe Região Central: Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013)



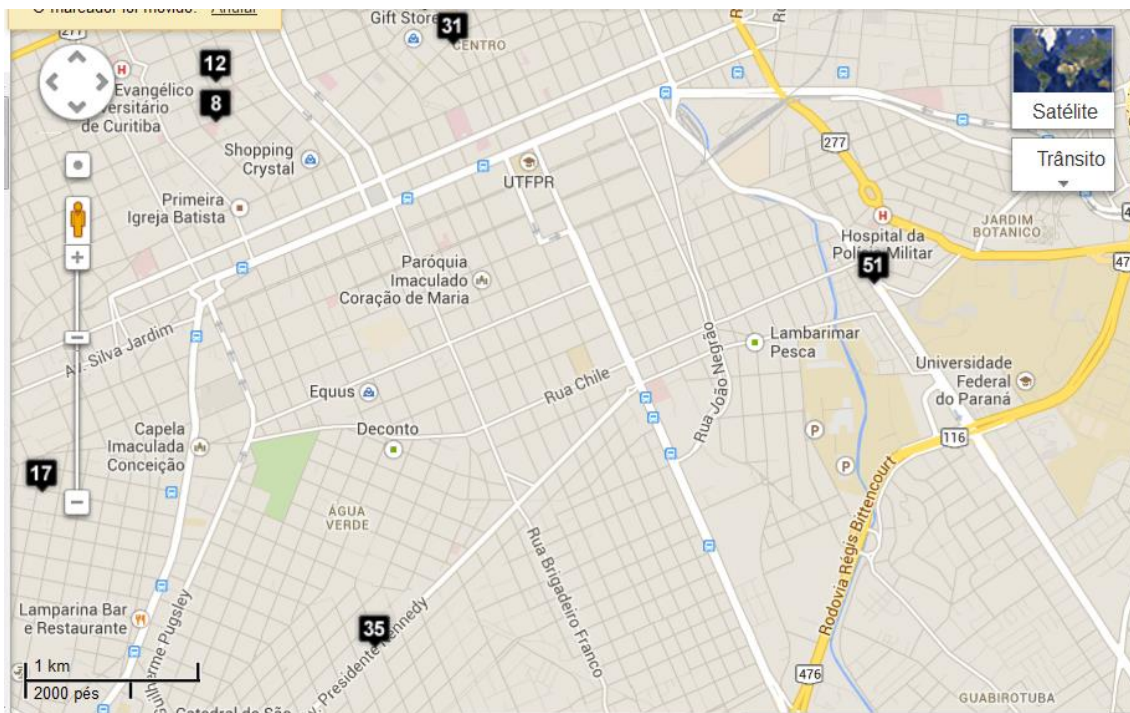
Detalhe Região Central: Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013)



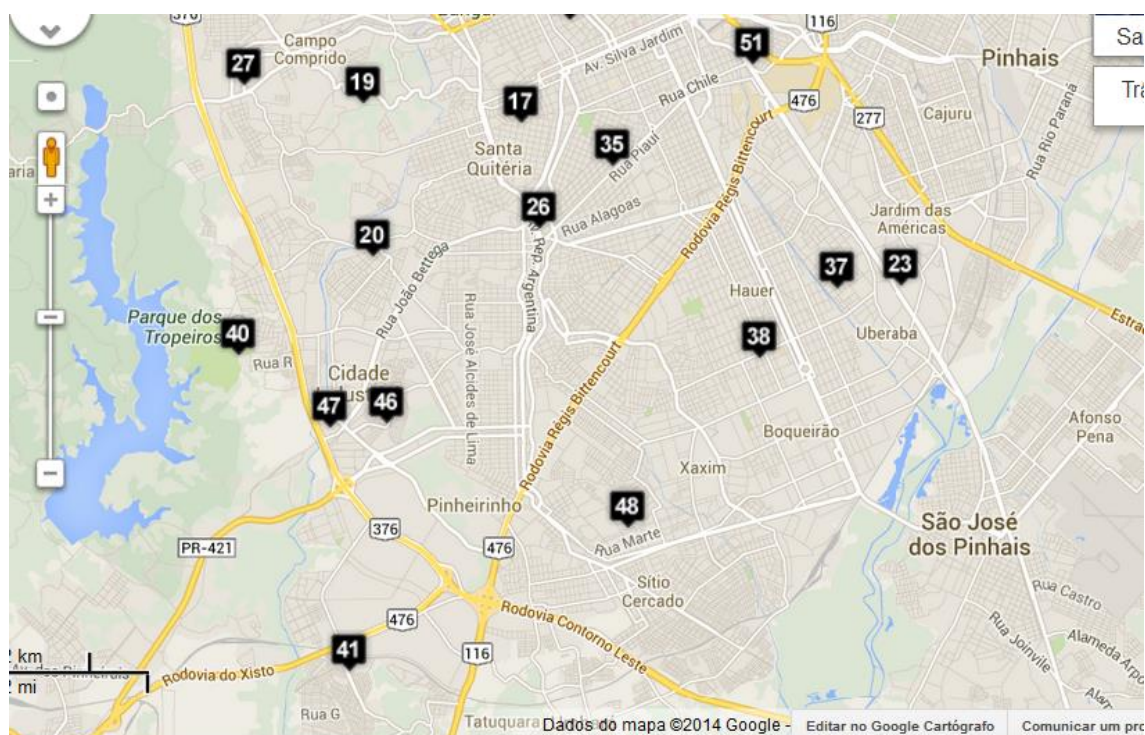
Detalhe região central e arredores: Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013)



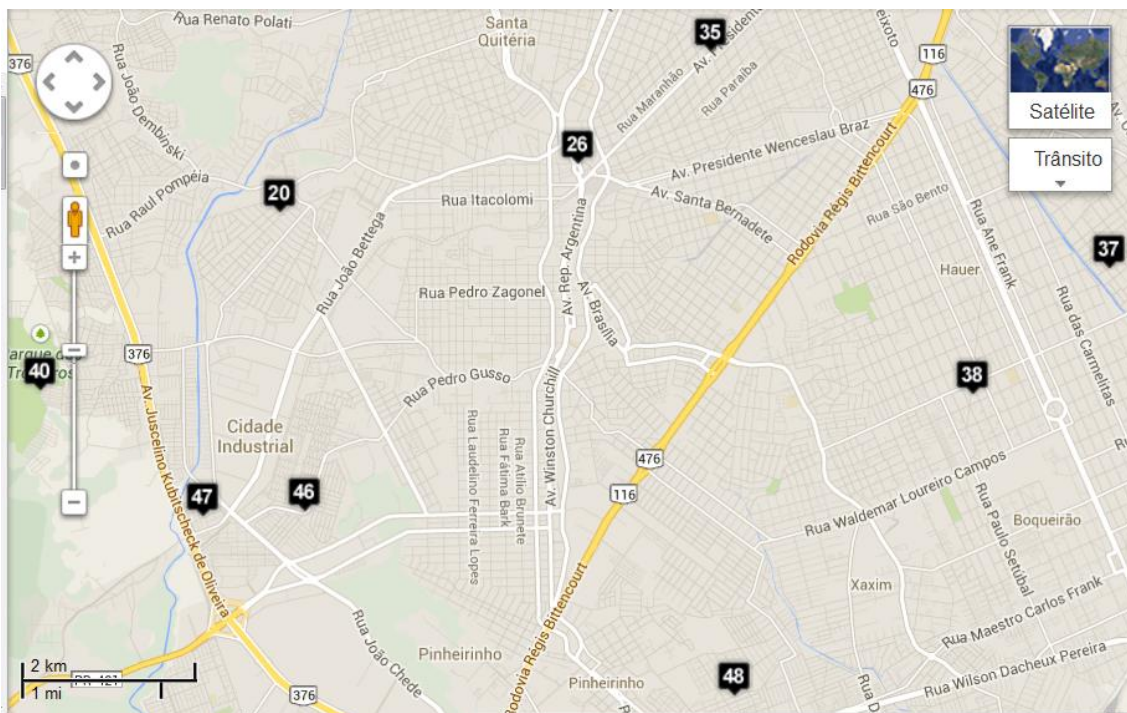
Detalhe do Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba: Zona leste (abaixo e à direita Bairro Alto); Zona Norte/Leste (acima e à direita Bairro Atuba; ao centro Bairro Boa Vista). (Elaborado pelo autor, Dez. 2013)



Detalhes do Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013)



Detalhes do Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013): à esquerda Zona Oeste (Cidade Industrial, Campo Comprido), à direita Zona Leste (Uberaba, Jardim das Américas, Cajuru), abaixo Zona Sul (Boqueirão, Hauer, Xaxim, Sítio Cercado, Pinheirinho, Tatuquara):



Detalhes do Mapa do Circuito *hip-hop* de Curitiba (Elaborado pelo autor, Dez. 2013): Zona Oeste (Cidade Industrial (à esquerda); abaixo e à direita: Zona Sul (Pinheirinho, Sítio Cercado, Xaxim, Boqueirão, Hauer). Portão (mais ao centro) e Santa Quitéria (acima)

Legenda:

- | | |
|--|----------------------------------|
| [1] Atacama Bar | [14] Atary Bar |
| [2] Bar do China (Nestor de Castro com Rua do Rosário) | [15] Ruínas do São Francisco |
| [3] TNT Bar | [16] Marquise do Shopping Itália |
| [4] 351 | [17] Museu Oscar Niemeyer (MON) |
| [5] Jokers | [18] Snarekick |
| [6] Trip Bar | [19] Lapaz Recodz |
| [7] John Bull | [20] Akimemu Produções |
| [8] Espaço Vicente | [21] Underapz |
| [9] James Bar | [22] Estúdio Sem Parafuso |
| [10] Casa de Praia | [23] The White Black Recordz |
| [11] Curitiba Master Hall | [24] Batalha da XV |
| [12] Batalhas das Praças (Praça da Espanha) | [25] Batalha do Boa Vista |
| [13] Breaking The Park | [26] Batalha do MuMa |
| | [27] Batalha do Atenas |
| | [28] Feirinha do São Braz |

- [29] Dependência Skate Shop
- [30] Loja 100% Hip-Hop
- [31] Capsula Graffiti Shop
- [32] Sem Direção Skate Shop
- [33] Igreja Evangélica Cristianismo Decidido Rogate
- [34] Igreja templo das Águas
- [35] Sara Nossa Terra
- [36] Igreja Batista Nacional
- [37] Igreja Quadrangular Canal Belém
- [38] 21ª Igreja do Evangelho Quadrangular
- [39] Igreja de Deus Vitória em Cristo
- [40] Sara Nossa Terra CIC
- [41] Sara Nossa Terra Tatuquara
- [42] Pista do Gaúcho
- [43] Comunidade Favela do Papelão
- [44] Feirão do Produtor ("Ceasiha")
- [45] Escola Marumbi (Rua Francisco Licnerski, 50)
- [46] Escadão
- [47] Festa na Vilinha
- [48] Museu da Periferia (MUPE)
- [49] Ocupação Nova Primavera
- [50] Aulas de breaking
- [51] Rap das Torres
- [52] Centro Cultural Humaitá
- [53] Prêmio Paraná Hip Hop

3 - ESTRUTURAS DE MOBILIZAÇÃO NO TERRITÓRIO-REDE, REPERTÓRIO E ENQUADRAMENTO PARA MOBILIZAÇÃO POLÍTICA

As práticas desenvolvidas pelos atores do *hip-hop* em múltiplos territórios na metrópole e no ciberespaço e nos seus cruzamentos não são apenas práticas artísticas, de lazer ou de entretenimento, mas também práticas políticas.

As restrições com que se depararam ao longo dos anos em seus rituais públicos potencializaram entre estes atores o surgimento de uma luta coletiva por reconhecimento profundamente política que, por sua vez, não anula o desejo de reconhecimento artístico, mas o acompanha e o reforça.

Assim como as práticas dos atores do *hip-hop* no território-rede são simultaneamente culturais e políticas, as "estruturas de mobilização" ("TARROW, 2009) servem para o planejamento e execução de ações artísticas e políticas em separado ou combinadas.

Portanto, por meio destas "estruturas de mobilização", entendidas como recursos disponíveis para a ação que os atores do *hip-hop* operam um repertório de ação coletiva compartilhado para instaurar a comunicação com outros atores do movimento, com a sociedade civil e com o poder público.

Este capítulo procurará: 1) apresentar estas estruturas de mobilização mantidas em funcionamento no "território-rede" (HAESBAERT, 2011) pelos atores do *hip-hop*; 2) responder como são operacionalizadas para a circulação de repertórios de ação coletiva acionados para a mobilização política de apoiadores, simpatizantes e opositores na direção da luta por reconhecimento; 3) identificar nestes repertórios de ação coletiva os "quadros do reconhecimento", isto é, enquadramentos que definem publicamente uma mobilização política por reconhecimento.

Presume-se então que a comunicação articulada a partir destas estruturas tenha papel fundamental no processo de mobilização política. De acordo com McAdam, McCarthy e Zald (1996, p.4) as estruturas de mobilização são "aqueles veículos coletivos, informais e formais, através dos quais as pessoas mobilizam e envolvem-se em uma ação coletiva".

Para estes autores as estruturas de mobilização não são apenas veículos formais, mas também informais. Assim, a pesquisa de movimentos sociais no campo da comunicação não se restringe a denominar de estruturas de mobilização apenas, por

exemplo, os veículos de comunicação utilizados pelo movimento para interagir com suas bases e opositores.

Portanto, antes de se fazer qualquer afirmação sobre as relações entre movimento social ou ações coletivas e estruturas de mobilização, é importante encontrar uma perspectiva científica que não parta de uma glorificação das tecnologias digitais da comunicação e da informação, mas também que não menospreze a possibilidade dos movimentos sociais subverterem o caráter funcional destes sistemas de informação em prol de uma comunicação normativa e política como reconhece o próprio Wolton (2012) um crítico ferrenho da internet no contexto da democracia de massa.

Também existe a comunicação normativa na Web, mesmo que não seja a essência das trocas. É o caso das utilizações que são feitas, por exemplo, pelas ONGs ou pelas forças políticas de oposição democrática nas ditaduras ou tão simplesmente pelas múltiplas redes humanitárias que tentam agir em uma escala mundial (WOLTON, 2012, p.100).

Por outro lado, reconhece-se a necessidade de uma perspectiva que não “esqueça” os processos de mobilização que podem ser iniciados independentemente de qualquer “mídiação” (SODRÉ, 2002), ainda que em um segundo momento estes processos ou os seus desdobramentos sejam desterritorializados e reterritorializados via tecnologias digitais no próprio espaço urbano ou no ciberespaço como tem sido a tendência neste início de milênio.

Sodré (2002) define “mediação” como ação de fazer ponte ou fazer comunicarem-se duas partes o que implica, segundo ele, diferentes tipos de interação. “Para inscrever-se na ordem social, a mediação precisa de bases materiais, que consubstanciam em instituições ou formas reguladoras do relacionamento em sociedade”. Já “mídiação” é definida como ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo informacional. É no cruzamento entre mediação e mídiação que as estruturas conectivas são situadas nesta pesquisa. “Trata-se de fato da afetação de formas de vida tradicionais por uma qualificação de natureza informacional – uma tecnologia societal (...)” (SODRÉ, 2002, p.23).

Em seu sentido conceitual clássico, as estruturas conectivas dos movimentos se aproximam de processos de mediação. A esse respeito, Tarrow (2009) expõe que as estruturas conectivas dos movimentos civis americanos

iam desde contatos informais entre homens e mulheres com espírito público até igrejas e ordens fraternais, cooperativas de fazendeiros e movimentos políticos como os populistas. A coordenação variava desde a comunicação informal entre os militantes,

passeios de leitura e reuniões de oração até jornais e revistas, federações do Estado e partidos políticos (TARROW, 2008, p.165).

Conjuntamente à mediação presente nas estruturas de mobilização, identifica-se processos de midiaticização protagonizados pelos movimentos que souberam, conforme expõe o próprio Tarrow (2008), “tirar vantagem de alguns avanços na comunicação (...) e preparar e coordenar a ação coletiva através de uma grande extensão de territórios em competição com os partidos, grupos de interesse e governos”.

Ao compreenderem tanto processos de comunicação interpessoal como mediados pelas tecnologias os conceitos de “estruturas de mobilização” (TARROW, 2009) ou “estruturas conectivas” (TARROW, 2009; McADAM, McCARTHY E ZALD; 1996) direcionam o olhar para a multiplicidade de ações comunicacionais dos movimentos sociais em múltiplos territórios na contemporaneidade.

Já nos anos 1970, Luther Gerlach & Virginia Hine (1970⁹¹ apud Tarrow, 2009, p.166) identificaram movimentos democráticos “descentralizados, segmentados e reticulados” correlacionando estas características às formas com que atores independentes se conectam e, é de se presumir, comunicam, interagem para compor configurações ampliadas ou se decompor em formações menores.

Esses autores entendiam a descentralização como a falta de uma única liderança e a ausência de forte adesão de seus membros. Entendiam por segmentação que o movimento é composto por uma grande variedade de grupos ou células localizadas que são essencialmente independentes, mas que podem se combinar para formar configurações maiores ou dividir-se para formar unidades menores. E, por reticulação, referiam-se à *estrutura conectiva em forma de rede*, “em que células ou pontos não são unidos através de um ponto central, mas por conjuntos de intersecções de relações pessoais e outros sistemas de ligações intergrupais (TARROW, 2009, p.166).

As estruturas conectivas do movimento *hip-hop* também operam em rede com características semelhantes às apontadas por Gerlach & Hine (1970). Assim, pelo menos no caso do *hip-hop* curitibano, a forma reticular de organizar-se em múltiplos territórios - se não determinou - está diretamente relacionada à forma reticular das estruturas de mobilização que o movimento desenvolveu nestes territórios para comunicar com seus membros e esses se comunicarem entre si com possibilidade de construírem novas redes mais ou menos vinculadas às redes iniciais, mas de certa maneira com algum nível de conectividade que possibilita, por exemplo, que *rappers* de estilos diferentes e às vezes até conflitantes se identifiquem como partícipes do “movimento *hip-hop*”. De acordo

⁹¹ GERLACH, Luther P. & HINE, Virginia H. *People, Power, Change: Movements of Social Transformation*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970.

com Mario Diani (1995⁹² apud Tarrow, 2009, p.173), laços informais entre membros de organizações distintas podem auxiliar no desenvolvimento de uma identidade coletiva.

Dentre as funções destas estruturas de mobilização está a de, em momentos de oportunidade política, conectar apoiadores espalhados em territórios e redes constituídos na cidade e no ciberespaço e enquadrá-los no interior do movimento. “Apenas quando tais estruturas conectivas são incorporadas à organização de um movimento e a ação coletiva é controlada por seus líderes, o movimento social corresponde a uma única organização” (TARROW, 2009, p.160). Foi o que aconteceu em 2008 quando a proibição a um grupo de jovens do movimento de entrar em um *shopping* em Curitiba resultou em um protesto que reuniu mais 500 pessoas em frente a este espaço definido por Diógenes (2008, p.82) como o “cenário por excelência do sonho idílico da segurança na sociedade de consumo”.

Comandados pelo coordenador da Nação, Will do *Hip-hop*, que tem mais de uma década de militância na comunidade *hip-hop* e quase duas décadas como organizador de atividades culturais, vários artistas e representantes de grupos fizeram suas intervenções musicais e falaram para a platéia instalada em um trecho de via interditada para obras da Avenida Kennedy. A Polícia Militar acompanhava tudo nas proximidades. Participaram também do protesto a Nação Zulu, entidade internacional, A Frente Revolucionária das Favelas, a Coordenação de Movimentos Sociais e o MH20 – Movimento Hip Hop Organizado (JORNAL DO ESTADO, 28 Jul. 2008).

Interessante notar que lideranças do movimento souberam aproveitar desta “oportunidade política” (GAMSON & MEYER, 1996; TARROW, 2009) que nasceu da “estigmatização” (GOFFMAN, 1988) de alguns de seus membros para comunicarem publicamente que a vida dos jovens da periferia estava limitada por um processo de exclusão operante em diversos níveis cuja consequência era o mundo das drogas lícitas e ilícitas e do crime.

Até o final da tarde, em vários momentos o problema da discriminação foi vinculado com a falta de opções de cultura e lazer para os jovens que moram na periferia. Segundo os líderes que estiveram presentes, esse tipo de discriminação não é um caso isolado em Curitiba. O jovem da periferia, argumentam, não tem um lugar de lazer e é cada vez mais empurrado para o álcool e para as drogas. “Até a geografia de Curitiba é excludente, existe uma zona A e o resto é tudo periferia. E este *shopping* simboliza isso” (JORNAL DO ESTADO, 28 Jul. 2008).

Além de se organizar em território-rede através da ocupação de diferentes territórios tanto no espaço urbano como no ciberespaço e resistir desta maneira a uma desterritorialização simbólico-cultural perpetrada historicamente pelo poder público, o movimento encontrou na construção de estruturas conectivas também em rede uma

⁹² DIANI, Mario. Green Networks: A Structural Analysis of the Italian Environmental Movement. Edinburgh University Press, 1995.

forma eficiente de comunicar e mobilizar adeptos e, dependendo da oportunidade política ou mesmo cultural, a sociedade civil em geral e o próprio poder público.

Para manter em atividade o território-rede existente ou para expandi-lo, os atores do *hip-hop* alimentam continuamente com informações as estruturas conectivas. Assim, um evento divulgado ao longo da semana em determinados territórios no ciberespaço atrai para o centro da cidade dezenas de adeptos da cultura *hip-hop* vindos dos mais diferentes bairros de Curitiba e região metropolitana, transformando temporariamente um território que tradicionalmente tem outros usos em um território *hip-hop*, como é o caso do “Breaking The Park” que acontece no último sábado de cada mês na quadra esportiva da Praça 29 de Março.

Ao longo dos anos o conjunto destas ações desenvolvidas nas e/ou a partir das estruturas de mobilização materializaram entre os atores do *hip-hop* um “repertório de ação coletiva” que pode, portanto, ser observado sendo reproduzido, mas também recriado dependendo da oportunidade cultural e/ou política, em diversos momentos e espaços da cidade e do ciberespaço.

Tilly (1995⁹³, p. 26 apud ALONSO, 1999, p.58) define “repertório” como “um conjunto limitado de rotinas que são aprendidas, compartilhadas e postas em ação por meio de um processo relativamente deliberado de escolha”. Definição esta que Alonso (1999, p.58) comenta dizendo: “os agentes, em meio ao processo de luta, escolheriam dentre as maneiras convencionalizadas de interação presentes no repertório aquelas mais adequadas à expressão de seus propósitos”.

Nos tópicos seguintes, ainda de posse de um olhar etnográfico, apresentar-se-á como os atores do *hip-hop* por meio destas estruturas de mobilização existentes em múltiplos territórios e do acionamento de repertórios de ação coletiva veiculam enquadramentos que perfazem uma luta pública e simbólica por reconhecimento.

3.1 Luta ciberespacial por reconhecimento

No mundo do *hip-hop*, arte e política aparecem muitas vezes entrelaçados. Basta ouvir com atenção as letras de *rap* para se certificar da forte presença do elemento político. “Embaixo das marquises tem mendigo no jornal / menor na Marechal aprendiz de marginal / que não ganha esmola e vai pra XV roubar/ quando é pego cai no colo do conselho tutelar” (BIGÃO 147, 2012).

⁹³ TILLY, C. “Contentious repertoires in Great Britain”. In: MARK, T. (ed.). Repertoires and cycles of collective action. Durham: Duke University Press, 1995.

À compreensão da relação entre o estético e o político no mundo do *hip-hop* seguiu-se o entendimento de que os atores do *hip-hop* utilizam para as mobilizações - que podem ser pensadas no contexto de uma luta por reconhecimento - as mesmas estruturas que são normalmente utilizadas para mobilizarem adeptos e públicos para manifestações artísticas. Uma destas estruturas é a internet.

A internet é, no presente, o principal meio de mobilização do *hip-hop* curitibano. Conforme foi possível constatar através do perfil Central Periférica criado na mídia social Facebook, seus atores trocam informações, mensagens, imagens, sons, vídeos, 24 horas por dia todos os dias da semana.

Foi através da internet, inclusive, que em junho de 2012 o “Movimento Curitiba + Hip Hop” posicionou-se oficialmente na rede do *hip-hop* curitibano descrevendo-se (Fig.14) como “um movimento em prol da cultura *hip-hop* que valoriza suas essências na qual eleva a cultura urbana como forma de vida e dissemina este movimento na sociedade usando plataformas públicas como base” e divulgando um abaixo-assinado que, alguns meses depois, foi entregue à Prefeitura Municipal e à Fundação Cultural contendo dez mil assinaturas.

Além de ter sido amplamente divulgado e circulado em uma versão eletrônica na internet, o abaixo-assinado podia ser encontrado em festas, eventos e lojas, ou seja, em diversos pontos do território-rede do *hip-hop* que, neste caso, passaram a operar também como estruturas de mobilização política no escopo de uma campanha que pode ser entendida como comunicação da luta por reconhecimento do movimento em sua dimensão de reivindicação de direitos. Salienta-se também que o abaixo-assinado integra o repertório de ação política coletiva dos atores do *hip-hop*.

Em novembro do mesmo ano, logo após o evento “Corrente Cultural”⁹⁴, o grupo circulou na internet uma imagem (Fig.15) em que, a partir do “reenquadramento interpretativo” (TARROW, 2009) de símbolos presentes em um peça publicitária de divulgação da “Corrente Cultural” (Fig.16), questionou (com 9 interrogações) a ausência do *rap* na “Virada Cultural”⁹⁵. Na mesma peça, com letras garrafais, exclamou: “Faltou!!!” e, produzindo um efeito de ironia, com letras miúdas novamente perguntou: “ou foi ignorado?”

⁹⁴ A Corrente Cultural, de acordo com o site da Fundação Cultural de Curitiba “é fruto da união de instituições públicas e privadas, artistas e produtores culturais, em torno de um mesmo objetivo: valorizar e promover a diversidade cultural em Curitiba”. Informação disponível em: <<<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/grandes-eventos/corrente-cultural/>>>. Acesso em 1 Jun.2013

⁹⁵ A Virada Cultural é o evento que encerra a Corrente Cultural.

facebook

MOVIMENTO CURITIBA + HIP-HOP
 Retornar ao álbum · Fotos de Love · Linha do tempo de Love Anterior · Próximo

MOVIMENTO CURITIBA + HIP HOP
 é um movimento em prol da cultura Hip Hop que valoriza suas essências na qual eleva a cultura urbana como forma de vida e dissemine este movimento na sociedade usando plataformas públicas como base.

O que é :
 Carta de solicitação aos órgãos públicos competentes de cultura e a prefeitura de Curitiba através de assinatura popular e registrada em cartório.

Como Participar :
 Assine a carta com seu RG, Nome Completo e Assinatura.

Onde :
 Em festas, lojas, eventos, encontros e nas ruas de Curitiba com este Cartaz.

Logos: CAPP-A, coletivo blackmilk, REC 41, I ❤️ CWBEATS, COPYCENTER

Curtir · Comentar Marcar foto

Love Cwbeats II
 MOVIMENTO CURITIBA + HIP HOP

Movimento Curitiba + Hip Hop é um movimento em prol da cultura Hip Hop que valoriza suas essências na qual eleva a cultura urbana como forma de vida e dissemine este movimento na sociedade usando plataformas públicas como base.

O que é :
 Uma Carta de solicitação aos órgãos públicos competentes de cultura e a prefeitura de Curitiba através de assinatura popular e registrada em cartório.

Como Participar :
 Assine a carta com seu RG, Nome Completo e Assinatura.

Onde :
 Em festas, lojas, eventos, encontros e nas ruas de Curitiba com este Cartaz.

*A carta é uma reivindicação junto aos órgãos públicos que regem o município, para que sejam abertos editais culturais específicos para o Hip Hop! — com Twine Fbc, Thiago Prodigio, Guilherme Meloni, Nairobi Nairobi, Thago Peen, Jade Quadros, Bruno Cae, Firma Do Rap, André Laudiz, Priscila Gomes, Thiago Yamada Thd, Kleber Tiago Gregorio, Capsula Graffiti Shop, Sonner Machado, Eibe Lopez, Quadrado Duarte, Beco Quarenta E Um, Luis Gustavo Cicho, Kave Mc Wu-Furmigueira, Gustavo Cedelis, Jaiele Diniz, Par Nos Falante do Barraco, Dario Cominazi, Jean Oliveira Mocambo, Anauim Dj-cwb, Seleitta Rbc, Sesiestre Filipe, Adriano DesjaryZolo, Eloah Borba, Ubirajara Barbosa da Fonseca, Nave Nave, Antonio Labatus, João Simoni, Sulmar Magno, Paola Coutinho, Cabeas Mc, Alienação Afrofuturista, Alén Roberto, Douglas Raiz Oliveira, Marinho Do Rap Bangsters e Savave Cwb.

Curtir · Comentar · Compartilhar · 6 de Junho de 2012

Luis Gustavo Cicho, Anauim Dj-cwb e outras 34 pessoas curtiram isso.
 5 compartilhamentos

Love Cwbeats II Se liga galera, sexta na I Love CWBEATS vai ter a carta pra geral assinar! 😊

Álbum: MOVIMENTO CURITIBA + HIP-HOP
 Compartilhado com: Amigos (+)
 Marcar esta foto
 Editar local
 Abrir Visualizador de Fotos
 Fazer download
 Denunciar

Fig.14: Mobilização por direitos culturais (Arquivo M.C. + Hip hop, Jun.2012).

**FAÇA PARTE
 DESSA MISTURA.**
 CORRENTE CULTURAL 2012. 3 A 11 DE NOVEMBRO.



Fig.15: Peça publicitária de divulgação da “Corrente Cultural” (Arquivo Movimento Curitiba + Hip Hop, Nov.2012).



Fig.16: O “Movimento Curitiba + Hip Hop” questiona a ausência de *rap* na “Virada Cultural”. (Arquivo Movimento Curitiba + Hip hop, Nov.2012).

Verifica-se também a utilização de ferramentas disponibilizadas pelas próprias mídias sociais durante estes processos de mobilização política. Para a mobilização da rede de atores do *hip-hop* na internet, uma ação é a inserção de um “link” entre a página que está operando como estrutura de mobilização e a página pessoal dos sujeitos que um ator ou grupo de atores quer mobilizar. Na figura, abaixo (Fig.17), a página “Love Cwbeats II” da festa “I Love CWBeats” faz o “link” das propostas do “Movimento Curitiba + Hip Hop” a uma série de atores da rede *hip-hop*.

Love Cwbeats II
MOVIMENTO CURITIBA + HIP HOP

Movimento Curitiba + Hip Hop é um movimento em prol da cultura Hip Hop que valoriza suas essências na qual eleva a cultura urbana como forma de vida e dissemine este movimento na sociedade usando plataformas públicas como base.

O que é :

Uma Carta de solicitação aos órgãos públicos competentes de cultura e a prefeitura de Curitiba através de assinatura popular e registrada em cartório .

Como Participar :

Assine a carta com seu RG , Nome Completo e Assinatura .

Onde :

Em festas , lojas , eventos , encontros e nas ruas de Curitiba com este Cartaz .

*A carta é uma reivindicação junto aos órgãos públicos que regem o município, para que sejam abertos editais culturais específicos para o Hip Hop! — com Twins Fbc, Thiago Prodigio, Guilherme Meloni, Nairobi Nairobi, Thiago Peen, Jade Quadros, Bruno Cee, Firma Do Rap, André Laudz, Priscila Gomes, Thiago Yamada Thd, Kleber Tiago Gregorio, Capsula Graffiti Shop, Sonner Machado, Elbe Lapaz, Quadrado Duarte, Beco Quarenta E Um, Luis Gustavo Cilho, Kave Mc Wu-Furmigueiru, Gustavo Cadelis, Jaida Diniz, Par Nos Falante du Barraco, Dario Cominezi, Jean Oliveira Mocambo, Anaum Dj-cwb, Selectta Kbc, Sesóstris Filipe, Adriano DeeJayZoi, Eloah Borba, Ubirajara Barbosa da Fonseca, Nave Nave, Antonio Labatut, João Simioni, Sulmar Magno, Paola Coutinho, Cabes Mc, ALienação Afrofuturista, Ailén Roberto, Douglas Raiz Oliveira, Marinho Do Rap Bangstars e Savave Cwb.

Curtir · Comentar · Compartilhar · 6 de Junho de 2012

Álbum: MOVIMENTO CURITIBA + HIP-HOP

Compartilhado com: Amigos (+)

[Marcar esta foto](#)

[Editar local](#)

[Abrir Visualizador de Fotos](#)

[Fazer download](#)

[Denunciar](#)

Fig.17: Produzindo *links* a partir de uma “estrutura de mobilização” (Arquivo M.C. + Hip Hop, Jun.2012).

Outra tática é a inserção de *links* em suas próprias estruturas de mobilização que conduzem a tópicos criados nas páginas dos órgãos públicos responsáveis pela gestão cultural. Na imagem abaixo (Fig.18), o perfil de uma loja especializada em *graffiti* encontrou em uma notícia sobre a virada cultural de São Paulo uma “oportunidade política” (GAMSON & MEYER, 1996; TARROW, 2009) para criticar a “Virada Cultural”⁹⁶ de Curitiba e solicitar à organização a inserção de *rap* no maior evento público da cidade. Na sessão de comentários, o perfil postou uma mensagem prosseguida de um *link* para a página da Fundação Cultural de Curitiba: “Pra quem quiser comentar no *post* que fizemos na Fundação Cultural segue o *link*.”.

Capsula Graffiti Shop
23 de abril

ISSO SIM É VIRADA CULTURAL.... FALTA MUITO PARA a prefeitura de Curitiba SABEREM OQUE é isso.

GEORGE CLINTON, MOS DEF E TALIB KWELI NA VIRADA CULTURAL DE SÃO PAULO

Não serão só os Racionais MC's. A história da cultura black também estará representada no palco da praça Júlio Prestes da Virada Cultural 2013 com as presenças de uma lenda original do funk, George Clinton, e de um nome de peso do hip-hop norte-americano dos anos 1990, o duo Black Star.

As duas atrações foram viabilizadas graças a outra novidade: um acordo selado entre a Prefeitura de São Paulo e o Sesc, que pela primeira vez sairá de suas unidades para se tornar parceiro na realização de shows de rua na Virada. A instituição se responsabilizará pelos custos da vinda de Clinton e do Black Star e, na prática, será correalizadora das 24 horas de programação do palco da Júlio Prestes.

Os dois grupos devem se alternar entre os shows na rua e em unidades do Sesc. Assim, cada um fará dois shows na cidade no final de semana da Virada.

Clinton, co-inventor do funk na virada dos anos 1960 para os 1970 (ao lado de nomes como James Brown) e fundador dos grupos setentistas Funkadelic e Parliament, se apresentará à frente do supergrupo P-Funk All-Stars, que criou nos anos 1980, agregando integrantes das duas bandas originais.

O Black Star foi formado pela união do MC Mos Def (hoje rebatizado Yasiin Bey) com o rapper Talib Kweli. Juntos, eles lançaram, em 1998, o álbum Mos Def & Talib Kweli Are Black Star.

Por: Noticiário Periférico

Shao Lin irado isso!
23 de abril às 17:23 · Curtir

Andressa Silva Demais!
23 de abril às 17:28 · Curtir · 1

Capsula Graffiti Shop Pra quem quiser comentar no post que fizemos na Fundação Cultural de Curitiba segue o link... <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=448229588594057&set=o.80566564095&type=1&theater>
23 de abril às 17:28 · Curtir · 1

Fig.18: Conectando uma “estrutura de mobilização” a uma plataforma do poder público (Arquivo M.C. + Hip hop, Jun.2012).

⁹⁶ Sobre a “Virada Cultural” ver notas 52 e 53.

Ainda no âmbito da comunicação de sua luta por reconhecimento o movimento a partir de suas estruturas de mobilização na internet veicula imagens com mensagens que solicitam ao receptor valorização, respeito e crença no *hip-hop* local como pode ser observado nestas imagens (Figs.19, 20 e 21) postadas no Facebook.



Fig.19: “Eu valorizo o hip hop paranaense” (Arquivo Hip Hop Paraná, 2012)



Fig.20: “Eu acredito no rap paranaense (Arquivo Hip Hop Paraná, 2012).

Fig. 21: “O rap de Curitiba é cultura e merece ser respeitado” (Arquivo Hip Hop Paraná, 2012).

Prudencio (2012) explica que em virtude das características das redes, a ação coletiva contemporânea mantém um relacionamento estreito com os meios de comunicação, não apenas como instrumentos de difusão de informação, mas como elemento constitutivo que entra no planejamento dos processos de mobilização tanto dos seus quadros como da opinião pública.

No caso do movimento *hip-hop* curitibano, cujos atores se organizam socialmente em rede e geograficamente em território-rede, os meios de comunicação são cotidianamente acionados para operarem como estruturas de mobilização tanto para

ações artísticas quanto políticas (não raro, para ambas simultaneamente), bem como para manterem ativos os territórios múltiplos e descontínuos pelos quais transitam ou planejam transitar.

Os meios de comunicação aqui referidos são levados a operar como chamou Downing (2002) de “mídias radicais alternativas”. Plataformas na internet como perfis e comunidades em mídias sociais, *blogs* e sites são operacionalizados pelos atores do *hip-hop* de acordo com seus interesses artísticos e políticos.

3.2 Luta urbana por reconhecimento

Nas ruas e espaços da cidade, reconhecem-se estruturas formais e informais de mobilização operando independentemente de processos de midiaticização e mais próximas de processos de mediação.

Uma destas estruturas é a esquina (Fig.22) da Rua Nestor de Castro com a Rua do Rosário no Bairro São Francisco, ao lado do “Bar do China”, no qual muitos MCs e apreciadores de *rap* costumam frequentar para tomar cerveja e conversar. Nesta esquina é comum serem afixados cartazes que informam sobre eventos privados ou públicos que acontecerão na cidade. Estes cartazes são parte do repertório de ação coletiva do movimento *hip-hop*.

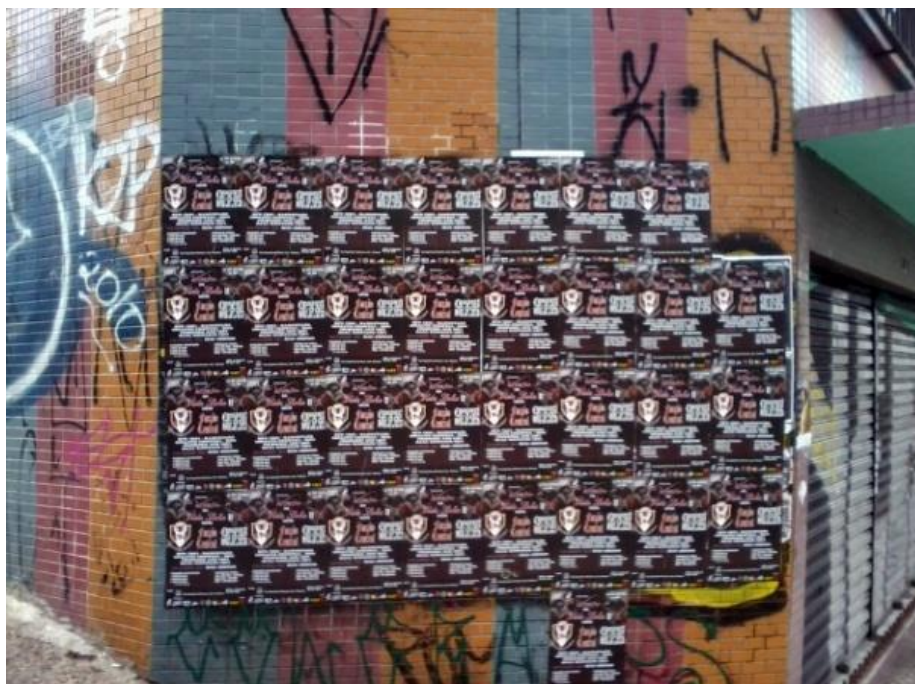


Fig.22: Esquina de mobilização (Arquivo pessoal, Mai. 2013).

Os atores do movimento também mobilizam adeptos e possíveis apoiadores para suas ações coletivas de maneiras ainda menos formais fazendo a mediação destes eventos face a face em encontros que se sucedem ao longo dos trajetos que percorrem pela cidade.

Além disso, os próprios eventos organizados pelos atores do *hip-hop*, sejam públicos sejam privados, podem operar como estruturas de mobilização política onde são acionadas determinadas formas de ação como, por exemplo, os abaixo-assinados, que integram o repertório de ação coletiva do movimento. Um exemplo foi a circulação do abaixo-assinado “Solicitação de inclusão do Movimento Hip-Hop” em festas privadas promovidas pelos atores do “Movimento Curitiba + Hip Hop”.

Portanto, além de serem momentos de expressão artística e de produção e reprodução de vínculos sociais, os eventos organizados pelos atores do *hip-hop* podem, caso houver necessidade, veicular elementos que informam não apenas aos atores do *hip-hop*, mas também à sociedade civil ampliada e ao poder público, o desejo por reconhecimento, pois

só o sentimento de ser reconhecido e aprovado fundamentalmente em sua natureza instintiva particular faz surgir num sujeito de modo geral a medida de autoconfiança que capacita para a participação igual na formação política da vontade (HONNETH, 2003, p.80).

Aprofundando a discussão realizada ao longo deste capítulo, o próximo tópico procurará responder como o movimento prossegue em sua “luta por reconhecimento” comunicando-a em eventos organizados em diferentes territórios do espaço público. A hipótese é que conjuntamente ao repertório de ação coletiva operem “enquadramentos interpretativos” construídos coletivamente pelos atores do movimento para comunicarem e mobilizarem a sociedade civil, representantes do poder público e adeptos para a luta por reconhecimento. Estas ações no espaço público ao comunicarem “quadros de reconhecimento” seriam também capazes de instaurar uma interação simbólica com setores da sociedade historicamente hostis ao movimento em direção a relações de reconhecimento.

3.2.1 Rolês e reconhecimento na "cidade zero grau"⁹⁷

Nos tópicos anteriores, viu-se que diante da oportunidade de ocupar territórios no espaço público e no ciberespaço o movimento *hip-hop* realiza um movimento de

⁹⁷ "Cidade zero grau" é uma expressão utilizada pelos *rappers* de Curitiba para se referir à cidade e ao seu clima frio.

“reterritorialização”, marcado por uma intensa ocupação de territórios e acionamento de processos de comunicação interpessoal e midiaticizada, pelo qual confronta a “desterritorialização simbólico-cultural” que, ao longo dos anos, o impele para fora da esfera local de visibilidade e reconhecimento social e cultural.

A observação das ações coletivas do movimento *hip-hop* e do repertório que é posto em prática por seus atores enquanto elas transcorrem permite a identificação de “enquadramentos interpretativos” pelos quais as lideranças comunicam aos adeptos, à sociedade civil e aos órgãos públicos uma série de questões que estruturadas a partir dos elementos da cultura *hip-hop* exercem funções específicas que vão desde a produção de uma imagem pública do movimento *hip-hop*, passando pela (re-) produção de “identificação coletiva”, até um anseio de conscientização política de seus apoiadores, bem como da sociedade civil e da esfera política e de reconhecimento social, cultural e político do movimento e de seus atores.

É sobre os enquadramentos que são construídos para gerar situações de reconhecimento que a análise que se segue se centrará sem, todavia, desconsiderar outros enquadramentos existentes. A hipótese é que os “quadros de reconhecimento” operem taticamente para mobilizar - portanto comunicar-se com - a sociedade, o poder público, adeptos eventuais e militância para a “luta por reconhecimento”, cuja reverberação social depende “da existência de uma semântica coletiva que permita interpretar as experiências de desapontamento pessoal como algo que afeta não só o eu individual, mas também um círculo de outros sujeitos” (HONNETH, 2003, p.258).

A tarefa que se coloca para a pesquisa é identificar dentre os enquadramentos interpretativos produzidos nas demonstrações públicas do movimento quais podem ser associados à luta por reconhecimento e para quem são direcionados. Conforme Melucci (1999) a dimensão simbólica constitui um importante aspecto para analisar e compreender as ações coletivas na contemporaneidade.

Para avaliar a dimensão mobilizadora que está se atribuindo a estes “quadros” ou “frames” produzidos e comunicados durante as ações organizadas pelos atores dos *hip-hop* na cidade associará-se à etnografia uma análise daquilo que os pesquisadores identificados à Teoria Mobilização Política chamam de “quadros da ação coletiva” (GAMSON & MEYER, 1996; SNOW & BENFORD, 2000).

Além de definirem as pessoas como agentes potenciais de sua própria história, os “quadros da ação coletiva”, segundo Gamson & Meyer (1996, p.285), “negam a

imutabilidade de situações indesejáveis e apontam a possibilidade de transformá-los por meio da ação coletiva”.

Snow & Benford (2000) expõem que o conceito de “quadro” (“frame”) trabalhado pela Teoria da Mobilização Política deriva do trabalho “Frame Analysis – An Essay on the Organization of Experience”, publicada em 1974 pelo sociólogo canadense Erving Goffman, cuja conceituação provém das discussões sobre “quadro” feitas por Gregory Bateson nos anos 1950 (GOFFMAN, 2012; MENDONÇA & SIMÕES, 2012; CAMPOS, 2013).

Bateson é, portanto, o precursor da utilização o conceito de quadro com sentido semelhante ao que ele viria a assumir ao longo do século XX. No texto “A Theory of Play and Phantasy” (1955⁹⁸) ele “busca explicar como as interações ancoram-se em quadros de sentido que moldam as interpretações e ações dos atores envolvidos” (MENDONÇA & SIMÕES, 2012, p.187-188).

Acionando o termo “quadro” de Bateson e articulando com o pensamento de autores como William James, Alfred Schütz, Harold Garfinkel e John Austin, Erving Goffman (2012, p.30) colocará que “quando os indivíduos se interessam por qualquer situação social usual, eles se confrontam com a pergunta: o que é que está acontecendo aqui?”.⁹⁹

A resposta para esta questão estaria na maneira como os indivíduos passam a tocar os assuntos que têm diante de si, isto é, na maneira como definem as situações com que se deparam. De acordo com Goffman (2012), as definições de uma situação são elaboradas de acordo com os princípios de organização que governam os acontecimentos sociais e o envolvimento subjetivo dos atores neles.

Neste contexto, o conceito de quadro (“frame”) ou enquadramento será empregado para se referir a esses princípios que possibilitam que os sujeitos definam a situação em que se inserem e como se posicionar perante ela, derivando desta reflexão a expressão “análise de quadros” para designar o exame da organização da experiência. Os “frames” são “esquemas de interpretação que permitem aos indivíduos “localizar, perceber, identificar e etiquetar um número aparentemente infinito de ocorrências concretas” (GOFFMAN, 2012, p.45). Nesta perspectiva, os “frames” ajudam a tornar

⁹⁸ BATESON, Gregory. *Psychiatric Research Reports 2*. American Psychiatric Association, 1955, p.39-51.

⁹⁹ O conceito de “definição da situação” foi elaborado por William Thomas e Florian Znaniecki, no livro *The polish peasant in Europe and America*, de 1919.

eventos ou acontecimentos significativos e deste modo operam para organizar a experiência e guiar a ação.

Já nos anos 1970, transpostos à Teoria da Mobilização Política e, portanto, à pesquisa de movimentos sociais, os quadros goffmanianos são ampliados e compreendidos como “quadros da ação coletiva”. Segundo Snow & Benford (1988, p.198) os quadros da ação coletiva performam uma função interpretativa “simplificando e condensando aspectos do “mundo lá fora”, mas de maneiras destinadas a mobilizar potenciais adeptos e eleitores, para angariar apoios e para desmobilizar antagonistas”.

Em uma discussão posterior, Snow & Benford (2000, p.614) dizem “que os quadros de ação coletiva são conjuntos de crenças e significados que inspiram e legitimam as atividades e campanhas de uma organização de movimento social”.

Antes de avançar em direção à análise dos enquadramentos operacionalizados pelos atores coletivos do *hip-hop* no espaço público, convém explicitar mais alguns dados obtidos ao longo da pesquisa.

Em Curitiba, região metropolitana, e poderíamos supor - para um estudo futuro - que no Paraná e mesmo no Brasil, não há *um* movimento *hip-hop*. O movimento *hip-hop* resulta de “movimentos de movimentos” (BERGSON, 1984) de atores sociais, grupos e coletivos que, em alguns momentos, convergem suas ações e em outros atuam de forma independente, conforme seus interesses (pessoais, profissionais, estéticos, políticos, etc.).

No que diz respeito às relações do *hip-hop* com o poder público, verifica-se a existência de atores com algum trânsito nas esferas da política cultural bem como atores sem trânsito algum. Da mesma forma, verificam-se eventos com algum apoio do poder público e eventos sem nenhum.

Entre os atores do *hip-hop* com algum tipo de relacionamento com os órgãos públicos culturais existe um entendimento da necessidade de se buscar apoio do poder público e um discurso sobre a necessidade de compreensão dos mecanismos burocráticos que articulam a cultura local para a obtenção de mais recursos além dos parques que têm obtido e que se manifestam através de pequenos apoios a alguns de seus eventos.

Há também os que são a favor de uma independência total do movimento em relação ao poder público como, por exemplo, o DJ J., para quem o movimento deve desenvolver-se sem vínculos com a administração pública. “Eu sempre defendi que a cultura deveria se desenvolver separadamente do governo” (DJ J. Entrevista, 2013).

Por outro lado, a inexistência de qualquer apoio a determinados grupos nem sempre está relacionada a um projeto de autonomia do poder público ou, em outros casos, a um desconhecimento dos mecanismos públicos e burocráticos de fomento à cultura que poderia justificar a inexistência de políticas públicas consistentes pensadas de acordo com as demandas e potencialidades deste segmento o que, neste caso, pode ser evidenciado na fala de C. MC já acionada anteriormente para explicitar os processos de desterritorialização simbólico-cultural do movimento *hip-hop*. (...) “Já levei projetos e mais projetos e não obtive nenhuma resposta. Nenhuma resposta mesmo!” (C. MC, entrevista, 2013).

Dentre os eventos que possuem apoio do poder público estão o “Prêmio Paraná Hip-Hop” que visa “identificar, premiar e disseminar práticas dos elementos do movimento *hip-hop* paranaense” (PRÊMIO PARANÁ HIP HOP, 2012), o “Street of Styles - Encontro Internacional de Graffiti”, a “Caravana: Cultura da Periferia ao Centro” e o “Expresso da Rima”.

Por outro lado, diversas ações coletivas no espaço público são organizadas pelos atores do *hip-hop* com menor trânsito nas esferas da política cultural. Estas ações, por sua vez, podem ser classificadas em periódicas e pontuais. Dentre as periódicas podem ser elencadas: “Batalha da Cultura”¹⁰⁰, Batalha do MUMA e Batalha do Atenas, (batalhas de rimas onde MCs disputam quem rima melhor de improviso), “Breaking The Park” e o “Breaking no Shopping Itália” que acontece desde os anos 1980. Quanto às ações pontuais, isto é, que não se repetiram no decorrer da pesquisa presenciou-se: “Cultura na Favela”, organizado por jovens da Comunidade Favela do Papelão e o “Terrorismo Poético” no Parque Industrial, ambos na Zona Sul de Curitiba.

Sejam apoiados pelo poder público, sejam completamente independentes, ou mesmo apoiados por empresas privadas, em comum nestes eventos identifica-se a produção de enquadramentos interpretativos pelos quais o movimento comunica sua luta histórica por reconhecimento. Assim, com seus conflitos internos e suas distintas visões de mundo e concepções acerca da política sob constante negociação, os atores do movimento *hip-hop* (ou dos movimentos *hip-hop*) dão prosseguimento à luta comum por reconhecimento, fato que ajuda a entender a presença de atores que possuem seus

¹⁰⁰ Na página virtual da Batalha da Cultura, seus organizadores a descrevem como “nascida para perpetuar a cultura de rua no sentido de ser legitimada, buscando seu espaço nos mais diversos meios, resgatando a essência do movimento o qual tem como objetivo principal a união”. Página disponível em: <https://www.facebook.com/BatalhadaCultura> Acesso em 30 Jul.2013

eventos, mesmo que insuficientemente, amparados pelo poder público (ou pela iniciativa privada) nos eventos completamente independentes e vice-versa.

A análise de quadros da ação coletiva que se segue será delimitada a três eventos: dois organizados com apoio do poder público (“Caravana: Cultura da Periferia ao Centro” e “Prêmio Paraná Hip Hop”) e um evento organizado sem apoio do poder público (“Breaking The Park”). Estes eventos foram escolhidos porque são representativos da cultura *hip-hop* ao abrirem espaço para todas as suas linguagens, além de darem oportunidade para novos atores ou estimulá-los a criarem ações semelhantes na cidade.

Salienta-se que não serão tratados eventos privados em clubes e bares os quais ocorrem semanalmente na cidade em quantidade inclusive superior aos eventos públicos. Como a maioria destes eventos é organizada pelos mesmos atores que pensam o *hip-hop* nos espaços públicos entende-se que a mobilização para a luta por reconhecimento do movimento *hip-hop* pode ser observada sendo realizada em todas estas ocasiões. No capítulo anterior, por exemplo, assinalou-se que o abaixo-assinado criado pelo “Movimento Curitiba + Hip hop” circulou em eventos privados. Neste momento, todavia, serão focalizados especificamente os eventos públicos, pois é quando o movimento comunica-se simbolicamente não quase que exclusivamente com simpatizantes e adeptos, como é comum nos eventos privados, mas também com o outro que passa e que, por ventura, escuta e detém o olhar.

3.2.2 Bocas malditas mobilizam a cidade sorriso: uma análise de enquadramento

Neste tópico será feita a análise dos “quadros interpretativos” produzidos pelos atores do movimento do *hip-hop* para comunicarem sua luta por reconhecimento a partir da interpretação da existência de “formas de desrespeito” (HONNETH, 2003) operantes em algumas dimensões da sociedade civil e do poder público.

Neste momento da pesquisa, procurar-se-á descrever textualmente a experiência diante destes enquadramentos, aproximando desta forma a etnografia à Teoria da Mobilização Política. Fotografias destes eventos no espaço público feitas pelos próprios atores do *hip-hop* e postadas em suas redes sociais também serão utilizadas para evidenciar, desta vez por meio da própria ótica dos atores do *hip-hop*, os quadros do reconhecimento percebidos até então através do aparato teórico-metodológico utilizado na pesquisa.

Como o objetivo principal desta pesquisa é compreender como o movimento *hip-hop* em Curitiba comunica-se com apoiadores, o poder público e a sociedade civil com o intuito de mobilizá-los para sua luta por reconhecimento, a análise focará principalmente nos enquadramentos que comunicam publicamente a luta por reconhecimento. No fim deste capítulo, outros enquadramentos serão discutidos, dadas a presença e a pertinência destes nas demonstrações públicas do movimento pesquisado.

Durante o período de pesquisa de campo participei¹⁰¹ sempre como observador de diversos eventos de *hip-hop*, alguns com todos os elementos (*rap*, *breaking* e *graffiti*) presentes, outros com apenas um ou dois. Em todos estes eventos chamou-me a atenção a existência de um tipo de organização e respeito entre os presentes. Dado este devidamente registrado no diário de campo para uma análise posterior.

Mais tarde refletindo sobre esta percepção avantei que o movimento *hip-hop* em sua luta por reconhecimento confronta por meio da elaboração de um “quadro da ação coletiva” o olhar estigmatizador, que ao menosprezar seus atores, desdobra-se em outras “formas de desrespeito” como privação de direito. Durante esta reflexão, fui surpreendido por uma postagem na internet que apontou que os próprios atores do movimento estavam refletindo sobre isso indicando que no interior do movimento havia a preocupação com a elaboração de um quadro coletivo cuja função é tornar publica a luta por reconhecimento do movimento confrontando as restrições que recaem sobre ele. A mensagem (Fig.21) colocava que o “Hip Hop sofre” com falta de espaços e pedia para as pessoas não vandalizarem os espaços existentes.



Fig.21: “Vem muito rap aí!” (Arquivo Hip hop Paraná, Jul. 2013).

¹⁰¹ Adoto neste parágrafo e nos dois seguintes a primeira pessoa visando transmitir por intermédio da escritura a experiência de alteridade que senti ao estar presente entre os atores do movimento *hip-hop* de Curitiba.

Retornei ao diário de campo, em especial às anotações feitas durante os eventos “Caravana: Cultura da Periferia ao Centro”, “Prêmio Paraná Hip Hop” e “Breaking The Park” que, como já colocado, são representativos da cultura *hip-hop* por abrirem espaço para todos seus elementos, e também busquei na internet imagens e informações sobre estes eventos que pudessem dialogar e complementar com as reflexões que então emergiram do encontro entre a pesquisa de campo e as teorias do reconhecimento e da mobilização política.

Nas imagens seguintes dos três eventos mencionados,¹⁰² entende-se que é possível, olhando as situações retratadas, visualizar a impressão da existência de uma produção de um quadro de movimento organizado seja naqueles eventos com apoio do poder público (Figs. 23, 24, 25 e 26) seja naqueles sem apoio (Figs. 27 e 28).

Na primeira imagem (Fig.23), o público composto por jovens vindos de diferentes regiões da periferia assiste de forma organizada e atenta as ações que estão sendo executadas no palco (Fig.24). Estes jovens estão ali para vivenciarem esta experiência coletiva que é social, comportamental, cultural, estética e política. No primeiro plano, um jovem registra em um celular a ação que se passa no palco, mais ao fundo duas jovens de verde observam atentas as ações que lá se passam. No palco (Fig.24), há um revezamento de ações de grupos de *rap*, de *b.boys* e escritores de *graffiti*. Nesta imagem é possível notar que os organizadores do evento trouxeram tapumes que foram grafitados e pichados, evitando desta maneira a depredação do espaço que está se constituindo em um importante território para ações do *hip-hop* local.



Figs. 23 e 24: “Caravana: Cultura da Periferia ao Centro” nas “Ruínas do São Francisco”, no Centro Histórico (Arquivo Caravana: Cultura da Periferia ao Centro) Fev.2013

¹⁰² Estas imagens foram produzidas pelos próprios participantes destes eventos, pois entende-se que a forma como eles próprios se vêem ajuda a compreender a forma como querem ser vistos.



Figs. 25 e 26: Cerimônia de premiação do “Prêmio Paraná Hip Hop” no Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná (UFPR). (Arquivo Igor Wiemers, Nov.2012).



Figs. 27 e 28: Skate, “Basquete de rua”, rap, roda de *breaking* no “Breaking The Park” que acontece mensalmente na quadra esportiva da Praça 29 de Março com organização independente dos *hip-hoppers*. (Arquivo Breaking The Park, Abr. 2013)

Feita a partir da observação participante de ações dos atores do *hip-hop* e de imagens produzidas por eles próprios, a discussão realizada neste tópico aponta para a existência de construção coletiva de um enquadramento através do qual estes sujeitos comunicam taticamente à sociedade civil e ao poder público uma imagem pública positiva. A existência deste processo, que poderia ser refutado como elucubração teórica a partir de um olhar parcial do pesquisador para o real, foi mais tarde evidenciada por mensagens postadas na mídia social Facebook pela própria organização do “Breaking The Park”.

Em uma destas postagens (Fig.29) um dos organizadores do evento se referindo à ação coletiva que ocorreu durante uma tarde do mês de abril de 2013 (Figs. 27 e 28) na Praça 29 de Março agradece a todos os presentes cujas ações produziram uma impressão positiva do movimento *hip-hop* cujo *valor* pôde ser *visto* pela Guarda Municipal – na postagem descrita como “GM” - que, ao lado da Polícia Militar, é o

prolongamento do poder público mais próximo das ações dos atores do *hip-hop* no espaço público.



Fig.29: Mensagem postada pela organização do Breaking The Park em que a Guarda Municipal “pôde ver todo o valor que a Cultura Hip Hop tem” (Arquivo Breaking The Park, Abril 2013).

Pensadas em conjunto no contexto da luta por reconhecimento, estas informações textuais e imagéticas ensejam uma reflexão mais aprofundada: a forma organizada do movimento se inscrever publicamente possibilita-lhe confrontar os estigmas compartilhados por aqueles atores da sociedade civil e do poder público que vêem seus membros como “maus, marginais, violentos” (CARVALHO, 2011, p.14).

Este enquadramento, ao qual se está chamando de “quadro de reconhecimento”, definido pelos atores do movimento *hip-hop* no espaço público para comunicarem taticamente uma imagem positivada de si próprios, é operado por meio de um processo de “*framing amplification*” que, segundo Snow & Benford (2000, p.624), “envolve idealização, embelezamento, esclarecimento, ou fortalecimento de valores ou crenças existentes”. O *Frame amplification* é, portanto, uma forma de “alinhamento de quadro” utilizado por ativistas e por movimentos sociais de forma tática em processos de mobilização. Os outros são: *frame bridging*, *frame extension* e *frame transformation* (SNOW et al 1986; SNOW & BENFORD, 2000).

Dentre os movimentos que utilizam a “amplificação de quadros”, Snow & Benford (2000, p.624) apontam os “movimentos estigmatizados” cujas crenças e/ou

valores se chocam com os valores da cultura dominante, conceituação esta que pode ser estendida ao *hip-hop* curitibano cujos membros sofrem ainda estigmatizações diversas justamente por muitos dos seus valores éticos e estéticos se chocarem com os valores considerados como hegemônicos por uma parcela da sociedade. Ao adotarem a “amplificação de quadros”, os atores do *hip-hop* objetivam fazer com que a sociedade civil e os órgãos do poder público em especial aqueles responsáveis pela segurança pública (PM e Guarda Civil) e pela gestão cultural reconsiderem a imagem deteriorada com que apreendem o movimento *hip-hop* e seus atores.

Para tanto, o movimento amplifica seu “quadro de reconhecimento” com valores cultivados pela sociedade local como distribuição de papéis sociais, delimitação de espaço de exercício destes papéis (por exemplo, palcos para MCs e DJs), organização de eventos pacíficos, realização de ações beneficentes e limpeza, visando conduzi-la a uma revisão de seus enquadramentos estigmatizantes os quais podem, inclusive, ser a causa dos processos de desterritorialização simbólico-cultural.

O movimento oferece um quadro interpretativo que, sem descaracterizar as nuances da cultura *hip-hop*, joga com certos valores da cultura dominante para taticamente mobilizá-la para sua luta por reconhecimento e estrategicamente ampliar as relações de reconhecimento. Para realizar esta ação, o movimento investe no “espírito de equipe” o que, de acordo com Goffman (2011b), compreende na íntima cooperação de um conjunto de indivíduos para a manutenção de uma determinada definição projetada da situação.

A amplificação de seu “quadro de reconhecimento” com valores da sociedade não significa uma adequação acrítica aos valores estéticos, culturais, políticos e morais vigentes na sociedade e não modifica os comportamentos dos indivíduos como um todo que continuam a interagir em seus rituais públicos de acordo com seus princípios. Ele simplesmente não desvela objetivamente todos os descontentamentos dos atores do *hip-hop* com a sociedade que, para serem apreendidos, requerem uma maior aproximação física a estes eventos que pode ser possibilitada justamente pela comunicação desta imagem positiva. “O fato é que se a gente for realmente partir pro arrebento sabemos que é uma questão de tempo para que o Estado mande alguma força repressora” (S.M., postagem no Facebook, 2013).

A amplificação do quadro do reconhecimento do *hip-hop* com valores da cultura hegemônica, opera, em síntese, como uma tática que, ao propiciar um alinhamento de quadro interpretativo entre movimento e sociedade civil e política, cria

simultaneamente a possibilidade estratégica de reconhecimento dos atores do movimento.

Os quadros são desenvolvidos e implantados para alcançar um objetivo específico: recrutar novos membros, mobilizar adeptos, adquirir recursos e assim por diante. Esforços estratégicos de organizações dos movimentos sociais para vincular seus interesses e quadros interpretativos aos de apoiadores reais ou em potencial foram inicialmente conceituados como “processos de alinhamento de quadro” (SNOW & BENFORD, 2000, p.624).

Na sequência da postagem apresentada mais acima (Fig.29) em que é evidenciada uma definição de situação planejada, uma fotografia foi postada (Fig.30) na qual se vê no primeiro plano um DJ manipulando sua *pick up* e ao fundo um veículo da Guarda Municipal que esteve presente na Praça 29 de Março durante o “Breaking The Park” “apoiando” (“Agradecer também a GM que nos deu um apoio”) o evento.



Fig.30: DJ manejando sua *pick up* durante o “Breaking The Park” e ao fundo veículo da Guarda Municipal (Arquivo Breaking The Park, Abr. 2013).

Diante do exposto compreende-se que, ao executarem performances cada vez mais elaboradas no espaço público, os atores do *hip-hop* de Curitiba pretendem avançar em seus processos de redefinição de sua condição estigmatizada e desterritorializada no plano simbólico-cultural procurando por meio da construção coletiva de uma comunicação social que seja capaz de conduzir a sociedade política e civil a um

processo de reconsideração do olhar deslegitimador com que historicamente interpretam as ações do movimento e que, apesar de alguns avanços, volta e meia reaparece, sem que para isso precise abrir mão de sua especificidade cultural e de suas reflexões políticas.

Maia (2010, p. 281) lembra que os movimentos sociais lançam mão não apenas de estratégias para alcançar suas metas, “mas querem, também, que os cidadãos vejam as coisas de outro modo. Buscam assim, modificar as suposições implícitas nos entendimentos dos cidadãos, incluindo seus oponentes”. Neste sentido, por meio da comunicação tática de uma imagem elaborada com base em princípios éticos e estéticos vigentes na sociedade, o movimento confronta simbolicamente a imagem estigmatizada que acredita estar presente no imaginário de alguns setores da sociedade e do poder visando dar-lhes a possibilidade de reconsiderá-la por meio de um ato de reconhecimento. Ao olhar que estigmatiza é fornecido um quadro de reconhecimento.

Até aqui o foco analítico recaiu apenas sobre um enquadramento específico cujo controle permite aos atores do *hip-hop* apresentarem-se, ou representarem-se, de forma organizada e pacífica fornecendo à sociedade civil e membros do poder público que, por ventura, assistam tais ações, uma possibilidade de reconsiderarem a imagem - em geral, negativa - que possuem a respeito do movimento e de seus membros. “A confiança nas estratégias de um movimento social implica confiar que a ação basicamente não-violenta e cumulativa fará afinal diferença política” (MCADAM, TARROW & TILLY, 2009, p.22).

Ao procederem assim criam condições para uma releitura social e política do movimento e de si próprios condizentes com os propósitos de sua luta por reconhecimento que também é uma luta por “reterritorialização” no espaço público como se discutiu anteriormente e por participação e distribuição como se pensará mais à frente já no âmbito das políticas públicas culturais.

Além deste “enquadramento principal” (SNOW & BENFORD, 2000) que pode ser caracterizado de “quadro de reconhecimento”, através do qual o movimento comunica de maneira tática à sociedade e aos órgãos públicos uma imagem pública organizada, confrontando um “quadro primário” (GOFFMAN, 2012) de estigmatização, os atores do *hip-hop* produzem uma série de outros quadros que, assim como aquele, podem ser compreendidos no âmbito da luta por reconhecimento. “Nós nos referimos a esses quadros genéricos como “master frames” em contraste com outros quadros da

ação coletiva que podem ser derivados destes “master frames” (SNOW & BENFORD, 2000, p. 618-619).

A seguir, a pesquisa adentrará o “master frame” e, sustentando o “olhar de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002) da etnografia urbana, procurará, num primeiro momento, identificar outros enquadramentos que também operam no contexto da mobilização por reconhecimento para, num segundo instante, analisá-los. Para isso, serão apresentadas e discutidas algumas das ações dos atores do movimento *hip-hop* de Curitiba durante suas intervenções no espaço público procurando evidenciar os “enquadramentos interpretativos” nelas operacionalizados e que também perfazem uma comunicação política por reconhecimento.

3.3 Múltiplos enquadramentos

Nas ações públicas do movimento *hip-hop*, o *rap* tem presença marcante e, em geral, é cantado ao vivo pelos MCs sobre bases eletrônicas pré-gravadas produzidas pelos *beatmakers* ou no estilo tradicional a partir da manipulação de vinis pelo DJ. Em diversas composições, identifica-se a existência de enquadramentos que denunciam a permanência de processos de estigmatização e desterritorialização vividos pelos próprios *rappers* e também por inúmeros habitantes da cidade que são “representados” nas músicas como moradores de rua, usuários de drogas, trabalhadores, estudantes, *skatistas*, etc.

A experiência de ouvir um *rap* interpretado ao vivo é distinta de escutá-lo num aparelho de som ou no computador. Em suas performances, os MCs gesticulam, movimentam-se intensamente, cantam, fazem discursos de improviso e criam processos de interação com o público.

Na composição “Visões da Vida” (2003), Par MC relata uma série de problemas que tem vivenciado em razão de dificuldades econômicas. Através dos versos, o MC constrói um quadro de reconhecimento através do qual comunica seu desejo de ser reconhecido como um jovem íntegro e com talento para o *rap* o que pode conduzi-lo a uma vida melhor, longe das seduções do mundo do crime que ronda seus pensamentos e que ele tenta a todo custo desvencilhar por meio da arte. Todavia, ele afirma que não está sendo fácil porque existem pessoas que contestam seus versos os quais são sua própria vida e que são feitos justamente para “alguém” lhe escutar.

Alma vazia igual geladeira que tem lá em casa
De tanto pobreza não bato no peito que eu sou errado, mas falo pra alguém me escutar
Se eu conto minha vida no *rap* tem filho da mãe que só quer contestar

Mas isso não dá, não vou atirar porque no lado de lá alguém vai chorar
 No disparo da bala que sai pelo cano acaba levando o luto eterno pra cá
 Quem fala que não quer dinheiro pra mim tá dizendo que é *boy* o bastante
 É foda passando perrengue, trampando um bocado e voltando de bonde
 Às vezes contando o trocado na humilde pra comprar naquele instante aquela comida
 que você precisa no meio do dia que é fortificante (PAR MC, 2013)

Par MC escolheu a poesia como arma para sua luta por reconhecimento. As palavras disparo, bala, atirar estão presentes neste enquadramento através do qual ele relata sua “caminhada”¹⁰³ no *rap* e os “perrengues”¹⁰⁴ pelo quais tem passado e que dificultam a construção de uma carreira estável, todavia neste “quadro de reconhecimento” elas possuem uma função simultaneamente poética e política.

Diógenes (1998) menciona que no *hip-hop* a violência, ao contrário do caráter maldito que assume no imaginário da sociedade, tem uma “positividade” ao ser deslocada do uso da força física em direção a um uso “conscientizador” da palavra ao qual se pode acrescentar o uso da imagem e o uso do corpo. “A violência direcionada é um modo de reedição da força da palavra, e até mesmo na visão do *hip-hop*, de uma recomposição da dinâmica da violência, em contraposição ao uso da força física” (DIÓGENES, 1998, p.134).

Verifica-se também a existência de outros enquadramentos nestas músicas operando para mobilizar os próprios atores do *hip-hop* bem como o público que esteja assistindo estas ações não necessariamente para uma luta por reconhecimento, mas para problemas existentes na cidade.

Dentre as composições emblemáticas deste posicionamento pode se mencionar: “CIC” do J.A.C grupo da Cidade Industrial de Curitiba, “Ódio, sangue e pólvora” do MC Branco Favela morador da Favela do Capanema, “Cidade Maquiada” do grupo Guerra Mental de Almirante de Tamandaré e, mais recentemente, “Do outro lado da Boca Maldita” do grupo Mentkpta.

Uma cidade chamada industrial
 Curitiba é ecológica
 CIC é infernal
 (JAC, 2006)

Nos bastidores da perfeita cidade sorriso
 Sou seu anfitrião
 vos apresento o abismo
 (MC BRANCO FAVELA, 2009)

¹⁰³ “Caminhada” é uma palavra empregada pelos atores do *hip-hop* para indicar suas trajetórias de vida.

¹⁰⁴ “Perrengue” é uma gíria que significa dificuldades enfrentadas por um indivíduo em determinado momento de sua vida.

Esqueci que essas fitas só acontecem na favela
 No centrão de Curitiba a porra da paisagem é bela,
 Bela o caralho, os defeitos estão maquiados
 pra mostrar que a cidade é modelo pros arrombados.
 Modelo de alienação, de corrupção
 que domina a maior parte da população
 (GUERRA MENTAL, 2011)

Terminais ficam entupidos na hora que mais precisa
 Ainda que de forma imprecisa exportamos falsa imagem
 Talentos voam aos ventos exilados na garagem
 Marechais na defensiva defendendo tal miragem
 O que aconteceu?
 A metrópole cresceu por metro cúbico, Passeio Público
 Você se esqueceu.
 (MENTKPTA, 2013)

Estas músicas, ao subverterem símbolos utilizados pelo poder público para “vender” Curitiba como “cidade modelo”, “cidade sorriso” e “capital ecológica” para turistas e investidores, denunciam a existência de grupos sociais ainda mais “desterritorializados” bem como problemas estruturais na grande Curitiba, indo ao encontro do que diz Tarrow (2009) sobre os movimentos que “orientam os quadros interpretativos de seus movimentos para ação em contextos particulares e os amoldam à intersecção entre um alvo da cultura da população e seus próprios valores e objetivos” (TARROW, 2009, p.144).

Para realizarem este procedimento, através do qual revelam uma situação de desordem social e insegurança por detrás da propaganda e discursos de governo que se esforçam para produzir uma imagem positiva da cidade e do estado, os atores do *hip-hop* realizam um “alinhamento do quadro interpretativo” (SNOW et al, 1986 ¹⁰⁵ apud TARROW, 2009, p.144) mobilizando simultaneamente durante esta ação um “frame contest” e um “re-frame” (PRUDENCIO, 2006).

Deste modo, estes atores aproximam seus quadros interpretativos aos quadros interpretativos institucionais com o intuito de constestá-los e subvertê-los a tal ponto que passem a operar não mais como dispositivos de propaganda governamental, mas como dispositivos simbólicos de denúncia daquilo que, de acordo com seus valores e visões de mundo, percebem como sendo problemático.

Foi assim que a “cidade sorriso” tornou-se a “cidade propaganda” na música “Cidade Holograma”, do extinto grupo Comunidade Racional, caracterizando o que

¹⁰⁵ SNOW, David; ROCHFORD, F. Burke; WARDEN, Steven & BENFORD, Robert. Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation. *American Sociological Review*, 51, 1986, p.464-481.

Melucci (1996; 1999) chama de “luta pela apropriação do significado”. O conflito se coloca na disputa pelo poder de nomear, de atribuir à realidade e inscrever no espaço público diferentes possibilidades de interpretação. “Cidade propaganda / a cidade sorriso / Curitiba, ah! ah! / Onde está o paraíso? (COMUNIDADE RACIONAL, 1998).

A audição destas músicas através das quais os *rappers* apresentam seus “quadros interpretativos” por meios dos quais condensam “o mundo lá fora salientando e codificando seletivamente objetos, situações, eventos, experiências e sequências de ações (...)” (Snow; Benford, 1992¹⁰⁶, p.132 apud Tarrow, 2009, p.143) permite perceber também a definição de um campo de conflito e de adversários políticos ou sistêmicos e de um projeto ou utopia de transformação social.

Assim, nestas músicas, não todas que fique claro¹⁰⁷, definem uma série de “inimigos” sistêmicos e políticos a quem responsabilizarão pelos problemas da cidade e do país. Segundo Tarrow, “o enquadramento interpretativo não se relaciona apenas à generalização dos descontentamentos, mas define o “nós” e “eles” na estrutura de conflito de um movimento (TARROW, 2009, p.41).

O “eles”, na visão destes atores do *hip-hop* curitibano, são figuras que representam o capitalismo selvagem, as desigualdades sociais, o sistema opressor e excludente como o “burguês”, o “capitalista”, a “madame”, o “playboy”, o político desonesto, o policial violento e/ou corrupto, a imprensa manipuladora, o racista, etc.

Antes de cantarem suas composições é comum os MCs improvisarem discursos em que abordam temas como desigualdade social, violência policial, manipulação midiática e também dramas pessoais e casos de estigmatização. Não raro seus problemas pessoais ou de pessoas em situação de “inclusão precária” são associados a problemas da cidade. Novamente, o discurso governamental que apresenta Curitiba como cidade modelo, cidade sorriso, pode aparecer reinterpretado em frases com

¹⁰⁶ SNOW, David E.; BENFORD, Robert. Master Frames and Cycles of Protest. In: MORRIS, Aldon & MUELLER, Carol McClurg (Orgs.). *Frontiers in Social Movement Theory*. New Haven: Yale University Press, 1992, p.133-155.

¹⁰⁷ Hoje o *rap* explora outras temáticas além das que aqui estão colocadas, como sexualidade, diversão acrítica e hedonismo (FAROFABA, 2012c), todavia as temáticas de cunho social e político continuam presentes nas expressões das linguagens do *hip-hop*. Perante esta conjuntura, entende-se que as mudanças estéticas que se operam no âmbito das linguagens artísticas do *hip-hop* não acabaram com o movimento como é comum ouvir em conversas com alguns adeptos ou ex-adeptos do mesmo, mas o defrontaram a novas possibilidades estéticas que, ao serem assimiladas por determinados grupos e negadas por outros, potencializaram sua dimensão artística. “(...) os processos de desenvolvimento considerados pelos conservadores como contaminação cultural podem de fato ser enriquecedores ou fortalecedores” (GILROY, 2001, p.201).

construções como “cidade modelo de violência”, “cidade sorriso podre”. Segundo Snow & Benford (1992¹⁰⁸, p.136 apud TARROW, 2009, p.144)

os movimentos sociais se envolvem profundamente no trabalho de “nomear” descontentamentos, conectando-os a outros descontentamentos e construir quadros de significado mais amplos que farão sentido para as predisposições culturais de uma população e enviarão uma mensagem para os detentores de poder e outros.

Nota-se ainda nas intervenções públicas a montagem de cenários para a articulação do repertório de ação coletiva que, de acordo com a hipótese levantada, contêm diversos enquadramentos interpretativos que realizam diversas funções que vão do estético ao político entre os próprios atores e entre estes e a sociedade e o poder público.

Em todos os eventos seja nas ruas de terra de uma favela seja no Batel, o bairro com maior renda per capita de Curitiba, verifica-se esta produção de cenários (Fig.31, 32, 33, 34). Compondo-os, constata-se a presença de bandeiras do Brasil, do Paraná ou de Curitiba, cortinas, faixas com nome de apoiadores, amplificadores, caixas e mesas de som, microfones, cabos e computadores, vinis e “pick ups”, tapumes para *graffiti* e esteiras para a prática do *breaking*.

Segundo Goffman (2011b) o controle do cenário corresponde a uma vantagem durante a interação. “Em sentido estrito, este controle permite à equipe introduzir dispositivos estratégicos para determinar a informação que o público é capaz de adquirir” (GOFFMAN, 2011b, p.90).



Fig. 31, 32: “Terrorismo poético” no Parque Industrial, Zona Sul de Curitiba (PR) (Arquivo hip hop Curitiba, Fev. 2013).

¹⁰⁸ SNOW, David E.; BENFORD, Robert. Master Frames and Cycles of Protest. In: MORRIS, Aldon & MUELLER, Carol McClurg (Orgs.). *Frontiers in Social Movement Theory*. New Haven: Yale University Press, 1992, p.133-155.

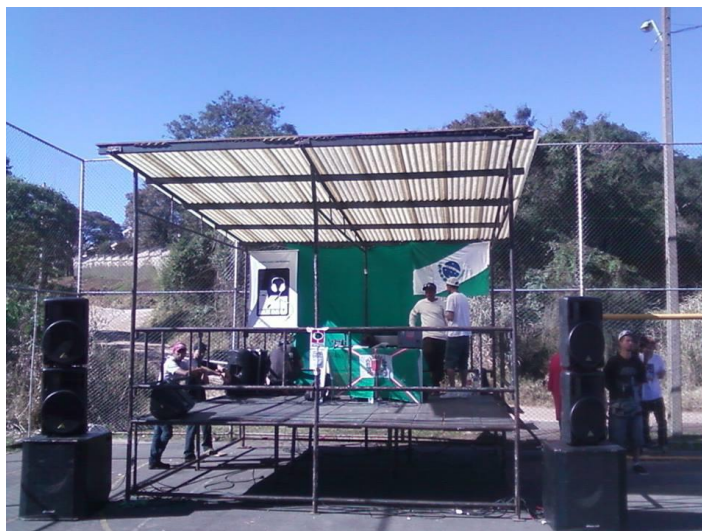


Fig.33: “Caravana Cultural da Periferia ao Centro” (Arquivo Caravana Cultural da Periferia ao Centro, Jul. 2013)



Fig 34: “Breaking The Park” na Praça 29 de Março no Bairro Mercês (Arquivo Breaking The Park, Jan. 2013).

No âmbito do *graffiti*, também é possível observar a transmissão de “imagens-mensagens” que remetem à luta por reconhecimento. Estas imagens “falam” para um receptor indeterminado que pode ser tanto o detentor de poder como para qualquer cidadão. Prosser (2010) confirma a existência de muitos outros aspectos por trás dos sinais, textos e figuras. Segunda a autora, são realidades sociais e ideias políticas conscientes ou inconscientes, explícitas ou implícitas. Protesto, provocação, resistência, crítica, drama e indignação convivem com o lúdico, com a liberdade da criação artística, com a sociabilidade, com a comunicação.

No *graffiti* a seguir (Fig.35) encontrado no Bairro Juvevê a mensagem “mais respeito ao graffiti” é um indicativo de que a luta por reconhecimento também é

empreendida pelos Escritores de *graffiti* da cidade e que esta luta se dá também em um terreno simbólico.

Eles desafiam o poder tecnocrático em um terreno simbólico, opondo-se à sua racionalidade códigos culturais instrumentais que invertem a lógica dos aparelhos tecnocientíficos, políticos, industriais e econômicos dominantes: eles afirmam a necessidade de autonomia e sentido (...) (Melucci, 1996, p. 357).



Fig.35. Graffiti no Bairro Juvevê pede “Mais respeito ao *graffiti*”. (Foto: Valdecir Bressani, Jul. 2013).

3.3.1 Enquadramentos e estética da existência

Dentre os múltiplos enquadramentos que os atores produzem em suas ações alguns reforçam uma “estética da existência” (FOUCAULT, 2012) característica do *hip-hop* através da qual um sujeito comunica sua identificação à cultura e aos movimentos que ela enseja, bem como marca sua diferença enquanto ator do *hip-hop* das outras pessoas que não fazem parte de seus movimentos.

Foucault (2012) denomina estética da existência o conjunto de práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também “procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo” (FOUCAULT, 2012 [1984], p.17-18).

O conceito de estética da existência apresentado por Foucault refere-se a certas formas de uso dos prazeres essenciais a partir das quais sujeitos se constituem como seres temperantes, que dominam a si mesmos. No presente trabalho, o conceito é estendido para além do domínio do uso dos prazeres mantendo, todavia sua relação com

a existência e com uma forma estética de existir. Assim, estética da existência é entendida como formas possíveis pelas quais os sujeitos constituem esteticamente suas existências.

No caso dos atores do *hip-hop*, o cultivo de uma estética da existência característica desta cultura é o que permitirá a certos sujeitos designarem-se e serem reconhecidos como DJs, MCs, B.boys e Escritores de *graffiti*.

A apropriação da definição de Foucault não é aleatória. Entende-se que ela faz sentido no mundo do *hip-hop*, pois além de tratar de critérios de estilo, considera regras de conduta, aspecto que no interior do *hip-hop* é fundamental.

Além das roupas (calças, bermudas e camisetas largas, por exemplo) e acessórios (correntes e bonés), modos de cantar, traços pictóricos, movimentos corporais, gestos e gírias, que respondem a certos critérios estéticos e de estilo, os atores de *hip-hop* precisam ter o que muitos deles chamam de “proceder”¹⁰⁹, que é uma forma ética de se portar, de falar, de agir, de se relacionar e até mesmo de conhecer a história do movimento em termos locais, nacionais e internacionais. Tal processo deixa claro que a estética da existência não se resume ao estilo, embora este seja peça chave na constituição desta estética e na constituição de uma identificação coletiva, isto é, de um “nóis”¹¹⁰.

Saber transitar entre o consumo e o consumismo se revela como uma dimensão ética da estética que os atores do *hip-hop* precisam estar conscientes para não caírem em contradição com seus próprios discursos normalmente críticos ao sistema capitalista. Ao lado do consumo de roupas, tênis, bonés, discos, CDs, computadores, *softwares*, *sprays* e baladas que possibilita um sujeito se sentir e ser percebido como partícipe do movimento *hip-hop*, está o risco de não viver de acordo com o que se canta ou grafita, por exemplo, o que pode culminar na perda de reconhecimento entre aqueles que consideram não apenas a estética, mas também a ética como constitutiva da “cultura *hip-hop*”.

O consumo no âmbito da estética da existência da cultura *hip-hop* e dos movimentos que produzem, reproduzem, afirmam e lutam pela sobrevivência desta cultura tem a ver não apenas com a apropriação, mas também com o uso dos bens,

¹⁰⁹ A palavra “proceder” utilizada no universo do *rap*, segundo Freitas Jr. (entrevista, 2013), tem relação com sua utilização no universo das prisões brasileiras onde está relacionada com a maneira que um preso deve “se portar diante da massa carcerária” para ser considerado “sujeito homem” (criminoso de proceder).

¹¹⁰ A expressão “é nós” é muito presente no mundo do *hip-hop* e é acionada pelos atores do *hip-hop* em diversas situações de interação social para defini-las como coletivas.

prática que pode ser relacionada à definição de consumo proposta por Canclini (1995, p.53) como “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”.

Ao constituir esta intrincada estética da existência, um sujeito, portanto, comunica aos outros sua identificação à cultura *hip-hop* e aos movimentos que ela enseja visando desta forma ser legitimado como “verdadeiro”. Já aqueles que desconhecem os meandros dessa estética da existência correm o risco de serem considerados “falsos”.

Assim, no mundo do *hip-hop* a “estética da existência” que um indivíduo cultiva para si contém simultaneamente traços específicos que o diferenciam dos outros (um jeito de cantar, de dançar, de grafitar, de discotecar, por exemplo) e também traços semelhantes que o permite dizer ser do *hip-hop*, ser reconhecido como integrante da “família” (termo empregado pelos *rappers* para se referirem às pessoas que lutam pela perpetuação do movimento e participam efetivamente das ações públicas) e reconhecer outros “manos” como tal.

Entre os *B.boys/B.Girls*, por exemplo, observa-se durante suas ações a comunicação de determinados símbolos que os identificam como membros de determinada “crew”. Nas imagens abaixo (Figs. 36, 37, 38), as vestimentas dos *b.boys*, que é distinta das vestimentas dos *rappers*, indicam as “crews” a que pertencem, respectivamente, “Gana 1957 Crew”, “Foot Work Crew” e “Super Star B.Boys”.



Figs. 36, 37, 38: Rodas de *breaking* no “Breaking The Park” na Praça 29 de Março (Fotos: Arquivo Breaking The Park, 2013).

Além destes enquadramentos que, por meio de uma estética da existência, delineiam uma ética de reconhecimento interna do movimento, verifica-se também a

produção de enquadramentos que perfazem aquilo que Foucault denomina de “luta contra as formas de sujeição e contra a submissão da subjetividade” (FOUCAULT, 1995, p.236). Estas lutas afirmam, por um lado, o direito do indivíduo à diferença e, por outro lado, atacam tudo aquilo que o separa, que quebra sua relação com os outros, fragmenta a vida comunitária, força o indivíduo a se voltar para si mesmo e o liga a uma identidade de modo coercitivo. Como se viu anteriormente à deterioração social da identidade Goffman (1988) denomina “estigma”.

Dentre as ações dos atores do *hip-hop* que simbolizam esta luta contra as formas de sujeição de que fala Foucault estão os encontros de *B.boys/B.girls* e de dançarinos/dançarinas de outros estilos de dança de rua no piso externo do Museu Oscar Niemeyer. Neste espaço, de grande visitação pública, ao invés de se comportarem como visitantes expõem seus próprios corpos em movimentos que se fazem políticos à medida que resignificam (Fig.39) a utilização planejada deste espaço público.



Fig.39: B.Boys da New Crew B.Boys dançam no piso externo do MON (Foto: Arquivo New Crew B.Boys, 2010).

A ocupação do piso externo do Shopping Itália por dançarinos de *break* e de outras danças de rua também pode ser pensada como um ato político contra as formas de sujeição da subjetividade operada pela produção artificial de subjetividade “capitalística” para utilizar uma expressão de Guattari (2008) que considera ainda que é na arte que se encontra os núcleos de resistência à subjetividade capitalística marcada, segundo ele, pela unidimensionalidade, pelo equívoco generalizado, pela segregação, pela anulação da alteridade. Todavia, diz o autor, não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, mas compreender a arte não apenas como manifestação de artistas patenteados, mas também como criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos e as minorias.

Pensando sobre o *rap*, Guattari (2008) compreende-o como “máquina estética” e “máquina de guerra” que pode operar como prática de resingularização subjetiva e produzir novas formas de percepção da vida e influenciar os rumos dos acontecimentos sociais.

A oralidade, moralidade, ao se fazer maquínica, máquina estética e máquina molecular de guerra – que se pense atualmente na importância, para milhões de jovens, da cultura Rap – pode se tornar uma alavanca essencial de resingularização subjetiva e gerar outros modos de sentir o mundo, uma nova face das coisas, e mesmo um rumo diferente dos acontecimentos (GUATTARI, 2008, p.122).

Nesta altura da reflexão, outro enquadramento salta aos olhos: em sua luta por reconhecimento público o movimento *hip-hop* produz seus próprios mecanismos de reconhecimento. O efeito deste processo fica evidente na resposta em rimas dada pelo C.M depois de ser perguntado sobre o que é o *hip-hop* para ele:

Cura ferida e me guia, inspiração pro meu dia. Livra-me da agonia até nas noites mais sombrias. É a trilha sonora, refúgio da mente vazia, a luz no fim do túnel. É o que me alivia! Corre no sangue, toca meu coração e a mente, sentimento inexplicável me incentiva a ir em frente. Trouxe-me até onde estou e da vida errada me libertou. Posso dizer que me salvou! (C.M MC, entrevista, 2013).

Processos de produção e comunicação desta sensação de reconhecimento podem ser identificados durante as demonstrações públicas. Nelas os jovens que rimam ou que executam movimentos corporais complexos, são aplaudidos, incentivados com assobios e gritos de aprovação da plateia que também é reconhecida por estes jovens que, ao corresponderem com declarações “obrigado família”, “é nós”, “é tudo nosso”, instauram um processo de comunicação e reconhecimento intersubjetivo.

Um dançarino de “*hip-hop dance*”, modalidade de dança de rua adaptada às academias de dança, relata sua experiência junto ao *b.boys* no Shopping Itália:

“(…) a primeira coisa que escutei ao sair da primeira entrada na roda, para minha surpresa, foi todos ali presentes aplaudindo. Não que a performance tivesse sido genial, descobri logo depois que os aplausos eram de incentivo” (DA COSTA, 2011, p.21-22).

Nas “batalhas de rimas” (Fig.40) onde os MCs disputam quem rima melhor de improviso, os organizadores costumam “passar o boné” coletando do público presente contribuições em dinheiro cujo total será entregue para o MC vencedor que é reconhecido pelo público como exímio rimador.



Fig.40: Jovens fazem círculo para assistirem batalhas de MC's na “Batalha do MUMA” que acontece no lado de fora do Museu de Arte Moderna de Curitiba (Arquivo Hip hop Curitiba, 2013).

Este processo de reconhecimento no âmbito do próprio movimento abre para os sujeitos segundo Honneth (2003) uma forma de manifestação com base na qual ele pode convencer-se indiretamente do valor moral ou social de si próprio. “No reconhecimento antecipado de uma comunidade de comunicação futura para as capacidades que ele revela atualmente, ele encontra respeito social” (HONNETH, 2003, p.259).

Diógenes (1997, p.163) escreve que estas vivências juvenis são capazes inclusive de reverterem os “estigmas territoriais” em modos diferenciados de afirmação das diferenças, aspecto este que pode ser aproximado à seguinte reflexão de Canclini (1995):

ser cidadão não tem a ver apenas com direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais (...) mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido de pertencimento e fazem com que se sintam diferentes os que possuem um mesma língua, formas semelhantes de organização e de satisfação das necessidades (CANCLINI, 1995, p.22).

Ao longo deste capítulo, em conjunto com as estruturas de mobilização e repertórios de ação, foram identificados e analisados uma série de enquadramentos os quais, dentre diversas funções, no contexto do movimento *hip-hop* de Curitiba, comunicam simbolicamente a existência de uma “luta por reconhecimento”.

Construídos coletivamente, estes “quadros de reconhecimento” são orientados para resultados táticos e estratégicos. Taticamente operam para mobilizar apoiadores, a sociedade civil e o poder público para uma luta por reconhecimento coletiva que nasceu do desrespeito ao que Honneth (2003) denomina de “padrões de reconhecimento”. Em termos estratégicos estes quadros de ação coletiva têm como meta criar as condições interacionais para uma ampliação progressiva das “relações de reconhecimento”.

As discussões feitas neste capítulo também possibilitam o cumprimento de mais um dos objetivos da pesquisa, isto é, identificar dentre os enquadramentos produzidos pelo movimento em suas ações públicas aqueles que comunicam a luta por reconhecimento. Além disso, percebido de maneira articulada com o capítulo anterior, este capítulo avançou significativamente em direção à compreensão da questão de pesquisa, isto é: como o movimento comunica sua luta por reconhecimento?

Importa observar, entretanto, que as ações dos atores do *hip-hop* não se dão empiricamente da maneira encadeada que até aqui se apresentou; tal procedimento foi necessário para que um contexto analítico fosse criado. Foi conectando pontos dispersos e imprimindo certa linearidade ao que se apresenta múltiplo e descontínuo em “mais de 70 bairros e mais de 500 vilas”, como canta o grupo Puramente Gangsta da Vila Guáira, que foi possível dizer que em um momento os atores do movimento realizam uma luta contra a desterritorialização simbólico-cultural por meio de novas territorializações no espaço público e no ciberespaço, que em outro realizam um processo de construção de enquadramentos para confrontarem coletivamente processos de deterioração de suas identidades individuais visando o reconhecimento das mesmas em suas diferenças e que, por fim, como se verá no último capítulo, iniciam um processo de negociação junto aos responsáveis pela gestão cultural do município e do estado para a obtenção de recursos simbólicos e materiais, o que revela que o reconhecimento almejado possui também uma dimensão material.

Nota-se ainda que na busca específica de enquadramentos que comunicassem a luta por reconhecimento, duas descobertas enriqueceram esta hipótese inicial. Durante a observação destas ações, foi possível verificar um engajamento em outras formas de reconhecimento que independem de um reconhecimento da sociedade civil tomada num sentido amplo e/ou do poder público, mas das próprias pessoas que estão participando da ação.

Este reconhecimento interno se dá de suas formas: a primeira delas pela execução de determinadas ações, domínio de símbolos e códigos específicos, um

indivíduo comunica seu desejo de ser reconhecido pelo grupo. Estas ações podem ser pensadas também no âmbito de uma “estética da existência” característica do mundo do *hip-hop* que é transmitida por meio de ações que veiculam enquadramentos desta natureza, ou seja, um jovem produz determinado enquadramento pelo qual comunica um elemento que compõe esta estética da existência para ser reconhecido pelo grupo.

A outra ação de reconhecimento interno são ações de solidariedade expressas por palmas batidas ritmicamente enquanto o B.Boy/B.Girl executa seus movimentos, por aplausos, gritos e assovios após a execução de um *rap* e por frases de inclusão como “é nós”, “família”, “tamo junto”.

Assim, além dos enquadramentos que revelam um desejo por reconhecimento social ampliado, há também a produção de quadros que reforçam identificações entre os atores *hip-hop*, que demarcam posições (entre os *rappers*, por exemplo, há aqueles que são “*gangstas*” e aqueles que se declaram “alternativos”), que fazem outras lutas como contra a submissão de subjetividade e contra uma série de questões, como violência policial, corrupção política, caos urbano, desigualdades sociais, que os afligem individualmente, mas também enquanto movimento ou “representantes” de grupos como os quais se identificam.

Tomados num conjunto toda esta gama de enquadramentos produzidos no espaço público auxilia os atores a criarem e recriarem o próprio movimento, de se perceberem individualmente aceitos pelo outro e de reconhecerem este outro também como partícipe do movimento.

Outro aspecto que merece ser comentado é a relação formal destes enquadramentos com uma estética característica da cultura *hip-hop* de se ver e dizer-se no mundo bem como de ver o mundo e discursar sobre ele. Por exemplo, os atores do *hip-hop* expressam descontentamentos com a política com ritmo e poesia, criticam o capitalismo com *graffitis*.

Além de revelarem um desejo de reconhecimento dos atores do *hip-hop*, o conjunto destes enquadramentos possibilita aferir ainda que este desejo de reconhecimento se constituiu não via assimilação das culturas hegemônicas ou via incorporação acrítica ao ponto de reproduzi-las, mas sim como tensionamento das mesmas através de uma afirmação organizada da diferença visando assim instaurar um processo de reconhecimento a partir de suas assimetrias e com elas. Assim, ao corresponderem às determinadas expectativas do poder por meio da produção e comunicação de uma imagem pública organizada, não fazem isso objetivando uma

integração aos padrões sociais e culturais hegemônicos, mas sim para, de forma tática, proteger os processos ritualísticos e simbólicos que diferenciam a cultura *hip-hop* das demais e que permitem seus atores prosseguirem na luta por reconhecimento que envolve também, pelo menos no caso do *hip-hop* curitibano, o reconhecimento progressivo de suas especificidades éticas e estéticas.

Ao possibilitar compreender que a negociação da realidade entre diferenças não pressupõe a ausência de conflitos para ser possível, mas que ocorre justamente porque existem conflitos em andamento ou em potencial, Velho (1996) abre a possibilidade de se pensar em um processo de reconhecimento da diferença sem que para isso seja necessário idealizar uma interação desprovida de conflito, entre atores previamente pacificados, e que deva sempre se encaminhar para uma homogeneização das posições ou como é mais comum na tentativa de cooptação de quem tem menos poder por quem tem mais.

Longe da vida social constituir-se em um processo homogêneo em que a sociedade como uma unidade circunscreve e produz atores linearmente, explicito uma visão que a negociação da realidade, a partir das diferenças, é consequência do sistema de interação social sempre heterogêneo e com potencial conflito (VELHO, 2006, p.11)

Neste sentido, é possível sustentar que uma das dimensões da luta por reconhecimento do movimento *hip-hop* de Curitiba é uma luta pelo reconhecimento cultural e simbólico de sua diferença que ao longo dos anos vem sendo estigmatizada como rimam os MCs CWBase e Gaúcho em “Fui desvalorizado”: “Vivendo discriminado / pelo que amo desvalorizado / vigiado a cada passo pelo inimigo / obcecado querendo-me ver afastado / querendo-me por pra baixo / mas enquanto eu estiver vivo / vou dar o melhor no que faço” (CWBASE MC; GAUCHO MC, 2013). Os versos dos MCs encontram correspondência teórica na compreensão de Melucci (2001) dos movimentos contemporâneos como

profetas do presente. Não têm a força dos aparatos, mas a força da palavra. Anunciam a mudança possível, não para um futuro distante, mas para o presente da nossa vida. Obrigam o poder a tornar-se visível e lhe dão, assim forma e rosto. Falam uma língua que parece unicamente deles, mas dizem alguma coisa que os transcende e, deste modo, falam para todos (MELUCCI, 2001, p. 21).

Em uma discussão semelhante à de Melucci (2001), Honneth (2003) em diálogo com o pensamento de Mead (1973) explica que o indivíduo precisa, para realizar as exigências de seu “Eu”, antecipar uma coletividade na qual lhe cabe uma pretensão à realização do desejo correspondente. O “outro generalizado” da coletividade existente é substituído por aquele de uma sociedade futura, na qual as pretensões individuais

encontrarão presumivelmente aceitação. “A finalidade prática de maior liberdade de ação já está ligada à suposição contrafática de um reconhecimento ampliado de direitos”, escreve Honneth (2003, p.142) antes de citar Mead (1973¹¹¹, p.243):

A exigência é por liberdade de convenções, de leis. Naturalmente, uma tal situação só é possível quando o indivíduo se volta de uma sociedade estreita e limitada para uma mais abrangente, mais abrangente no sentido lógico de que há nela mais direitos que são menos restritos. Desviamo-nos de convenções fixas, que não têm mais sentido para uma sociedade onde os direitos devem ser publicamente reconhecidos, e apelamos para uma outra sob a assunção de que há um grupo de outros organizados que reagem ao próprio apelo – mesmo que ele deva estar dirigido à posteridade.

Assim, se os MCs cantam “mas enquanto eu estiver vivo / vou dar o melhor no que faço” é porque acreditam na possibilidade de serem reconhecidos no que fazem. Neste caso específico, os MCs querem que suas identidades de MCs sejam também reconhecidas e, é por meio deles, que se comunicam e interagem simbolicamente.

¹¹¹ MEAD, George Herbert. Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt, 1973.

4 O HIP-HOP DE FRENTE COM O HIP-HOP: ALINHANDO ENQUADRAMENTOS PARA INTERAGIR COM O PODER

De acordo com Honneth (2003), a ampliação cumulativa de aspirações jurídicas individuais nas sociedades modernas pode ser entendida como um processo em que a extensão das propriedades universais de uma pessoa moralmente imputável foi aumentando passo a passo, “visto que, sob a pressão de uma luta por reconhecimento, devem ser sempre adicionados novos pressupostos para a participação na formação racional da vontade” (HONNETH, 2003, p.189).

Honneth se refere à ampliação de direitos individuais como decorrência de uma luta por reconhecimento. Entende-se que esta conceituação possa ser transposta às lutas dos movimentos sociais sem prejuízo à teoria. Parece plausível a ideia de que um indivíduo se integra a uma ação coletiva ao ver nela contemplado pelo menos um interesse individual. Neste sentido, toda luta coletiva por reconhecimento é também uma luta individual.

No presente, como consequência das ações dos atores do *hip-hop* em uma multiplicidade de territórios que, como se viu, além de serem artísticas são também políticas na medida em que realizam uma comunicação de determinados enquadramentos interpretativos cujo intuito é mobilizar a sociedade para um projeto de reconhecimento, a situação de exclusão social do movimento no plano simbólico-cultural bem como os processos de estigmatização do movimento e de seus atores dão sinais de retração.

Isso pode ser evidenciado com apoios (logísticos, estruturais) de órgãos públicos a determinados eventos organizados pelos próprios atores do *hip-hop*, publicização de editais que, muito embora não sejam específicos ao movimento, possibilitam a seus articuladores inscreverem projetos, e integração progressiva do *rap*, *breaking* e *graffiti* a eventos do município como, por exemplo, a “Corrente Cultural”/“Virada Cultural”¹¹² que em 2013 teve, pela primeira vez, *rap* em sua programação e à “Semana Jovem” organizada desde 2008 pela Secretaria Municipal do Esporte, Lazer e Juventude (SMELJ) que expandiu o espaço destinado ao *hip-hop* em sua programação.

¹¹² A Virada Cultural é o evento que encerra a Corrente Cultural, evento este que de acordo com o site da Fundação Cultural de Curitiba “é fruto da união de instituições públicas e privadas, artistas e produtores culturais, em torno de um mesmo objetivo: valorizar e promover a diversidade cultural em Curitiba”. Informação disponível em: <<<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/grandes-eventos/corrente-cultural/>>>. Acesso em 1 Jun.2013

Além disso, a SMELJ com apoio da Fundação Cultural promove o “Jovem Curitibano” que consiste na realização de nove eventos ao longo do ano em cada uma das regionais¹¹³. Na programação destes eventos, mostras de *graffiti* e atrações de *rap* ocorrem juntamente com práticas esportivas, oficinas e palestras.

D. J. R.N., que se define como um “militante da cultura *hip-hop*”, discorre sobre um processo de mudança em curso que, a seu ver, resulta de lutas empreendidas por ele e seus parceiros ao longo dos anos.

Com certeza tem havido uma mudança, pois a cultura *hip-hop* em nosso estado já tem quase 30 anos de muito trabalho prestado para o desenvolvimento da identidade cultural. Sou parte da segunda geração de militantes da cultura e, de fato, lutamos muito para abrir os olhos do poder público municipal, estadual e nacional propondo a criação de políticas públicas para o reconhecimento e valorização das iniciativas, com editais e até prêmios direcionados à cultura *hip-hop* (D.J.R.N., entrevista, 2013).

Dentre os projetos criados pelos próprios atores do movimento e apoiado pelo poder público projetam-se o “Caravana – cultura da periferia ao centro” (Fig.41), o “Prêmio Paraná Hip Hop” e o “Street of Styles: Encontro Internacional de Graffiti” (Figs. 42 e 43, respectivamente).

Nas peças publicitárias destes eventos, signos do poder público municipal e estadual podem ser observados ao lado de logomarcas de movimentos sociais e de logomarcas de empresas privadas.

Dentre as entidades públicas, a Fundação Cultural de Curitiba (FCC) é a que tem feito uma articulação mais próxima do movimento *hip-hop*, ainda assim de maneira restrita. “Por parte da FCC, conforme a disponibilidade, sempre nos apoiou com palco e som, a SEEC¹¹⁴ às vezes cedeu espaços para realização de seminários e fóruns e nada mais, o MINC nunca nos apoiou” (DON JOEY, Entrevista, 2013).

¹¹³ Regional Santa Felicidade, Regional Cajuru, Regional CIC, Regional Boqueirão, Regional Pinheirinho, Regional Matriz, Regional Portão, Regional Bairro Novo, Regional Boa Vista.

¹¹⁴ Secretaria de Estado da Cultura do Paraná



Fig.41: Caravana: Cultura da Periferia ao Centro; **Fig. 42:** Prêmio Paraná Hip-hop; **Fig.43:** “Street of Styles: Encontro Internacional de Graffiti” (Arquivo Hip hop Curitiba, 2012).

É perceptível também a abertura de espaços para o *hip-hop* nos meios de comunicação que não os geridos na internet pelos próprios atores do movimento. Ainda que esporádicas, verifica-se a veiculação de notícias acerca do trabalho artístico de determinados atores da cena como, por exemplo, a reportagem “Um troféu para os donos da rua” que noticiou o “Prêmio Paraná *Hip-hop* 2012” e ocupou uma página inteira (Fig.44) do caderno “GAZ+” do jornal Gazeta do Povo (10 Nov. 2012, GAZ+). Além disso, um dos idealizadores da premiação foi entrevistado durante o telejornal vespertino da RPC TV (afiliada local da Rede Globo) e durante a realização do evento a TV Educativa do Paraná realizou imagens e entrevistas que resultaram numa reportagem de dois minutos e cinquenta e um segundos veiculada no programa “E-cultura” (Figs.45 e 46).



Fig.44: “Prêmio Paraná Hip Hop” na Gazeta do Povo (Arquivo pessoal, Nov.2012).



Figs. 45 e 46: Reportagem sobre o “Prêmio Paraná Hip Hop” veiculada pela TV Educativa do Paraná (Foto, Arquivo pessoal, 2012).

Tais fatos podem ser interpretados como ganhos importantes para a imagem pública do *hip-hop*, pois, como expressa Esteves (2003), a opinião pública contemporânea é também uma opinião midiática. Além disso, Maia (2010) sustenta que “através dos media, as questões e causas de atores cívicos podem alcançar uma audiência muito mais ampla do que seria possível através de ações diretas” (MAIA, 2010, p.277).

Referindo-se especificamente aos grupos urbanos marginalizados, Herschmann & Galvão (2008) salientam que na medida em que a mídia os torna “visíveis” dá-lhes, de certa maneira, a possibilidade de denunciar as condições em que vivem e reivindicar cidadania trazendo para debate na esfera pública questões como “direito ao discurso, ao lazer e de “acesso” à cidade, colocando em pauta as contradições do processo de democratização do país e suas tensões sociais” (HERSCHMANN & GALVÃO, 2008, p.204).

Cabe ressaltar, entretanto, que este reconhecimento governamental e midiático ainda é insuficiente quando se compreende que o *hip-hop* não é um movimento unificado, mas o resultado de “movimentos de movimentos” performados por centenas de indivíduos dos mais diferentes bairros dentre os quais muitos ainda se deparam durante suas ações no espaço público com a falta reconhecimento que historicamente combatem.

Em setembro de 2013, um grupo de atores do *hip-hop* protestou no ciberespaço e nas ruas contra o que eles chamaram de “descaso da Fundação Cultural”. Por meio de um manifesto postado na internet com o título “Manifesto do Hip Hop”, o “movimento”

crítica a FCC por não ter fornecido o equipamento de som para a comemoração do “Dia Estadual do Hip Hop” num evento que aconteceria na periferia.

Comunico a todos, que, por meio de mobilizações de artistas, militantes e ativistas do Movimento Hip Hop foi instituído o dia 7 de setembro como o “DIA ESTADUAL DO HIP HOP”, via Projeto de Lei nº 141/10, publicado no Diário Oficial nº8349 de 24/11/2010, passando a constar no calendário oficial do Estado. Porém, neste ano, pela primeira vez, o projeto foi protocolado, na Fundação Cultural de Curitiba, a qual solicitamos, no mínimo, equipamento de som, para a realização do evento tão importante para os jovens de periferia. Nenhuma resposta oficial, ou mesmo, nenhuma satisfação foi dada. O único argumento que ouvi foi que um funcionário X é o responsável pelo som. Pergunto: e daí? Afinal não foi a ele que fiz a solicitação, mas ao Sr. Marcos Cordioli, presidente da FCC, que respeito muito. Então só nos resta acreditar em falhas por parte de seus assessores nas questões inerentes às políticas culturais. Porém, ainda não entendi o porque do silêncio em relação a essa demanda tão importante do ponto de vista artístico e sociocultural pros membros, apreciadores e adeptos da Cultura Hip Hop de Curitiba. Com isso nós artistas, militantes e lideranças do Movimento Hip Hop, precisamos adotar outras formas, para darmos a resposta necessária que corresponda às expectativas desse expressivo Movimento. Gostaria de deixar aqui um alerta, pois, queda de braço de gestores públicos com lideranças da sociedade civil não é a forma mais inteligente, muito menos democrática de construção de políticas culturais.

O manifesto se encerra como uma frase, não por acaso escrita na primeira pessoa do plural, que expressa um desejo por reconhecimento compartilhado por diversas singularidades que compõem o “movimento *hip-hop* de Curitiba”: “Queremos o Hip Hop no Circuito Cultural de Curitiba”. Esta frase, inclusive, figurou em uma faixa carregada por representantes do movimento *hip-hop* em um evento da Fundação Cultural de Curitiba realizado no mesmo mês na Regional Cajuru.



Fig.47: Atores do *hip-hop* levam faixa pedindo “Hip Hop no circuito cultural de Curitiba” durante evento da Fundação Cultural de Curitiba na Regional Cajuru (Foto: Nelinho Santos. Set. 2013).

Deste modo, aqueles processos de estigmatização e de desterritorialização simbólico-cultural colocados historicamente ao movimento *hip-hop* ainda se fazem presentes em Curitiba. Neste contexto, o apoio esporádico dos órgãos públicos a determinados atores que estão aprendendo a linguagem institucional para assim captarem recursos para determinados eventos não atende as necessidades de expressão e reconhecimento das centenas de atores sociais que se sentem e se declaram pertencentes ao movimento *hip-hop*.

Além disso, como adverte Tarrow (2009), hoje é comum a facilitação seletiva das reivindicações de alguns grupos e a repressão seletiva de outros. “Ao negociar com alguns dentre os vários insurgentes, os governos encorajam a moderação e isolam os moderados de seus aliados radicais” (TARROW, 2009, p.191).

Diante desta situação instável, em que se observa sendo protagonizadas pelo poder público amplas estratégias de reação, ora repressivas ora facilitadoras, e que podem fragmentar o movimento ao legitimarem as ações de alguns atores e reprimirem as de outros, o movimento *hip-hop* dá prosseguimento a sua luta por reconhecimento por meio de uma aproximação às instâncias políticas responsáveis pela gestão cultural municipal e estadual. Nesta etapa, à luta por reconhecimento soma-se uma luta por recursos. Segundo Honneth (2001¹¹⁵, p.54 apud Maia, 2010, p.281) “lutas por distribuição estão embrenhadas numa luta por reconhecimento”.

Assim concomitantemente às ações diretas no espaço público constata-se a emergência de uma luta por reconhecimento e por redistribuição de bens culturais sendo protagonizada pelo “Movimento Curitiba + Hip Hop” que pode ser lido como um movimento dentro dos movimentos que os atores do *hip-hop* executam na cidade e no ciberespaço.

Este movimento tem buscado travar diálogo com os órgãos culturais do poder público em busca de apoio para realizarem seus eventos ou se enquadrarem em eventos e editais existentes. Entre os alvos desta articulação que ocorre em múltiplos territórios estão a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC), Secretaria Municipal do Esporte, Lazer e Juventude (SMELJ) e, principalmente, a Fundação Cultural de Curitiba (FCC).

Se durante as ações públicas os atores do *hip-hop* procuram construir um quadro positivo a respeito de si próprios na tentativa de reverter “situações de descrédito,

¹¹⁵ HONNETH, Axel. Recognition or Redistribution? Changing Perspectives on the Moral Order of Society. *Theory, Culture and Society*, vols. 18, n.2-3. Nottingham, 2011, pp. 43-55.

desvantagem e fraqueza” (GOFFMAN, 1988, p.28), nas ações de segundo tipo, parte do movimento representada pelo “Movimento Curitiba + Hip Hop” se aproximará da esfera política objetivando alcançar um reconhecimento que, ao passar também por um plano jurídico, poderá dar-lhes as condições legais para captar uma parcela dos recursos públicos que outras manifestações culturais reconhecidas no cenário cultural curitibano captam. Honneth (2003), baseado em Mead, diz que assim que determinadas inovações intelectuais passam a influir sobre a consciência de grupos maiores procede-se daí uma luta por reconhecimento de pretensões jurídicas que coloca em questão a ordem institucionalizada.

A hipótese aqui é que a mobilização política é ampliada estrategicamente do espaço público em direção aos espaços políticos que organizam a cultura sem que ocorra, todavia, um abandono dos rituais de interação e dos processos comunicacionais realizados entre os atores coletivos do *hip-hop* em suas “esferas públicas alternativas” (COSTA, 2002).

Ressalta-se que tanto os atores que se sentem contemplados pelas propostas do “MM + Hip Hop” como aqueles atores que não se identificam com esta formação continuam a promover ações no espaço público, às vezes “clandestinamente”, às vezes com autorização (alvará), em geral sem nenhum apoio logístico ou financeiro, excetuando pequenos patrocínios obtidos junto a comerciantes que têm entre sua clientela os atores do *hip-hop*.

Ao longo dos anos, algumas destas ações públicas, ao perfazerem uma luta simbólica organizada e coordenada por reconhecimento, conduziram seus articuladores em direção a espaços de negociação com os órgãos responsáveis pela gestão cultural do município e do estado alcançando, ainda que de forma parcial, certo reconhecimento no âmbito da arena política institucional e ampliando a esfera de diálogo com os *decision makers* podendo apresentar lhes novas reivindicações. Por outro lado, muitas ações desta natureza não alcançaram tal status ou alcançaram um status intermediário que, por um lado, permitiu que alguns atores coletivos que também integram a rede do *hip-hop* curitibano saíssem da zona de invisibilidade sociocultural, mas por outro sempre não eliminou a dificuldade de terem seus argumentos, propostas e direitos respeitados como ocorreu com um grupo de atores que não conseguiu o equipamento de som junto ao governo para a comemoração do "Dia Estadual do Hip-Hop".

Diante deste contexto, entente-se que uma parcela do movimento ao aprender as regras do jogo da política cultural está obtendo certa visibilidade na esfera pública. Tal

fato influenciou na decisão da pesquisa em considerar a existência de dois universos de análise: um compreendido pelas ações daqueles que têm procurado organizar-se de acordo com os direitos e regras estabelecidas pelo poder público e que se identificam ao círculo de atores do “Movimento Curitiba + Hip Hop” e outro compreendido pelas ações daqueles que desenvolvem outras formas de articulação que, embora considerem a existência do poder público, não o reconhecem como parceiro estratégico para alcançarem seus objetivos, mas sim como adversário no confronto.

Tal divisão, ressalta-se, é apenas metodológica, pois, na prática, nos eventos organizados com apoio do poder público, participam artistas e militantes que não estão próximos do núcleo que estrategicamente se articula nos círculos da política cultural; de forma equivalente observa-se a presença de alguns atores deste último grupo em eventos “independentes”.

Antes de avançar, neste ponto da pesquisa já temos dados suficientes para afirmar, e assim cumprir mais um dos objetivos da pesquisa, que por meio da mobilização política sujeitos estigmatizados podem constituir coletivamente uma luta por reconhecimento, expandindo as “redes de relações” (GOFFMAN, 1988) com outros estigmatizados em direção a processos de ampliação de reconhecimento normativo e/ou jurídico. Reforçando esta leitura, Honneth (2003) coloca que

toda reação emocional negativa que vai de par com a experiência de um desrespeito de pretensões de reconhecimento contém novamente em si a possibilidade de que a injustiça infligida ao sujeito se lhe revele em termos cognitivos e se torne o motivo da resistência política (HONNETH, 2003, p.224).

O próprio Honneth esclarece, no entanto, que romper com qualquer forma de desrespeito não é uma regra, mas uma possibilidade. Destarte,

saber empiricamente se o potencial cognitivo, inerente aos sentimentos da vergonha social e da vexação, se torna uma convicção política e moral depende sobretudo de como está constituído o entorno político e cultural dos sujeitos atingidos - somente quando o meio de articulação de um movimento social está disponível é que a experiência de desrespeito pode tornar-se uma fonte de motivação para ações de resistência política (IDEM).

4.1 “Movimento Curitiba + Hip Hop”

Em junho de 2012, um grupo de atores do *hip-hop* organizado sob o nome “Movimento Curitiba + Hip Hop” através da internet posicionou-se oficialmente na rede do *hip-hop* curitibano descrevendo-se em um cartaz (Fig.48) como “um movimento em prol da cultura *hip-hop* que valoriza suas essências na qual eleva a cultura urbana como forma de vida e dissemina este movimento na sociedade usando plataformas públicas

como base” e informando a existência de uma “carta de solicitação aos órgãos públicos competentes de cultura e a prefeitura de Curitiba através de assinatura popular” sobrescrevendo uma gama de reivindicações associadas a uma luta por reconhecimento de direitos e por recursos.

Intitulado “Solicitação de inclusão do Movimento HIP HOP” o documento circulou na internet (no modo abaixo-assinado virtual) e em diversos pontos do circuito *hip-hop* na cidade. Nele seus proponentes, baseados nas relações do poder público com *hip-hop* local, levantaram questões como: falta de apoio cultural às manifestações do *hip-hop*, falta de espaços públicos destinados às suas expressões, ausência de pessoas qualificadas para coordenar ações públicas que envolvam o movimento, além de inexistência de editais específicos para este segmento cultural. O abaixo-assinado, segundo seus idealizadores, obteve cerca de 10 mil assinaturas e foi entregue à Prefeitura Municipal e à Fundação Cultural,



Fig.48: Cartaz que circulou na internet e no espaço público onde o Movimento Curitiba + Hip Hop se apresenta e divulga a “Carta de solicitação aos órgãos públicos” (Arquivo Movimento Curitiba + Hip hop, Jun.2012).

Para verificar a construção de um processo de mobilização política por reconhecimento de direitos e obtenção de recursos sendo feito por esta parcela de atores do movimento no campo da política cultural será apresentada uma situação em que a tentativa de um grupo de atores do *hip-hop* que ocupa uma posição distante da esfera da política cultural de organizar um abaixo-assinado no espaço virtual despertou uma reação de um membro do “Movimento Curitiba + Hip Hop” e, portanto, mais próximo da esfera política que, entendendo que o abaixo-assinado não surtiria nenhum efeito frente aos mecanismos burocráticos do poder público, defendeu uma adequação estratégica do movimento *hip-hop* às burocracias da política cultural.

Para realizar a análise dos posicionamentos deste ator e de outros do “Movimento Curitiba + Hip Hop” e testar a hipótese de que este grupo defende uma aproximação estratégica do movimento *hip-hop* ao poder público será feita também uma análise de enquadramento cuja proposta será explicitada a seguir.

Para realizar esta análise, propor-se-á com base no conceito de frame de Goffman e, especialmente, da Teoria da Mobilização Política (MP), apresentados no capítulo 3, um método de identificação e análise qualitativa de quadros (“frames”) e processos de alinhamento de quadros (“frame alignment processes”) operacionalizados por ativistas durante interações em mídias sociais, fóruns de *internet* e salas de bate-papo as quais podem ser lidas como ações de micromobilização social quem visam mobilizar outros ativistas para a formação de quadros de ação coletiva e desencadear outras ações de mobilização nas redes, nas ruas, nos espaços da política institucional e nos meios de comunicação de massa.

Antes da apresentação do método e da realização da análise, faz-se necessária uma explicitação dos conceitos da Teoria da Mobilização Política que possibilitaram a proposição desta abordagem metodológica para se identificar e analisar enquadramentos em interações construídas por movimentos sociais em espaços virtuais.

Segundo Snow et al (1986) um problema de longa data atravessa o campo de estudo dos movimentos sociais e diz respeito ao apoio e participação nas atividades e campanhas das organizações de movimentos.

Para estes autores este problema gerou inúmeras reflexões que desembocaram no entendimento crescente de que a compreensão profunda desta questão requer a consideração de fatores tanto de ordem psicológica como de fatores estruturais e organizacionais.

Partindo da análise de enquadramento de Goffman e procurando estendê-la à pesquisa de movimentos sociais, Snow et al (1986, p.476) propõem uma análise de “alinhamento de quadro” (“frame alignment”) como uma ponte conceitual capaz de conectar simultaneamente reflexões da psicologia social e reflexões de ordem estrutural/organizacional às pesquisas sobre participação em ações coletivas.

Para estes autores, ambas as perspectivas ignoraram até então a questão do enquadramento e as variações de interpretação de situações objetivas em razão de significados subjetivos preexistentes. “Questions concerning the interpretation of grievances and their alignment with social movement organizations' goals and ideologies are thus ignored or taken for granted” (SNOW et al, 1986, p.466)¹¹⁶. De acordo, porém, com esta perspectiva, o que está em questão nos processos de mobilização não é apenas a presença ou a ausência de queixas, mas a maneira com que estas queixas são interpretadas e como estas interpretações são generalizadas e difundidas.

O “alinhamento de quadro” é apresentado como a ligação dos indivíduos às orientações interpretativas do que estes autores denominam “organizações de movimentos sociais (OMSs)”, de modo que interesses, valores, crenças individuais e atividades sejam congruentes e complementares às metas e ideologias das organizações.

Esta formulação advém do entendimento de que a interpretação comum dos problemas são particularmente relevantes para compreender a operação dos movimentos sociais e a geração de apoio e participação nas suas atividades. “Uma compreensão profunda dos processos de participação requer mais atenção à interpretação de queixas e outros elementos ideacionais, tais como valores e crenças” (SNOW et al, 1986, p.466).

Assim, no cerne desta perspectiva, que compreende que os quadros servem para organizar a experiência e guiar a ação tanto no plano individual como no plano coletivo, o “alinhamento de quadro” é assentado como condição necessária para a participação do indivíduo em um movimento seja qual for sua natureza ou intensidade. Expõem Snow et al (1986, p.466): “Os movimentos e ativistas não só agem sobre o mundo, ou segmentos dele, por meio da exigência de concessões de grupos alvo ou pela obstrução de rotinas diárias, mas também enquadram o mundo em que atuam”

¹¹⁶ "Questões relativas à interpretação de queixas e seu alinhamento com os objetivos e ideologias dos movimentos sociais foram ignoradas ou dadas como certas" (Tradução livre do autor).

Segundo estes autores, existem quatro tipos de processos de alinhamento de quadros: (a) “*frame bridging*”, (b) “*frame amplification*”, (c) “*frame extension*”; (d) “*frame transformation*”.

“*Frame bridging*” ou “frame ponte” é a ligação de dois ou mais quadros ideologicamente congruentes, mas ideologicamente desconectados a respeito de um determinado assunto ou problema. “*Frame amplification*” refere-se ao esclarecimento e fortalecimento de um quadro interpretativo sobre um determinado assunto, problema ou conjunto de eventos. O “*frame extension*” pode ser explicado pela expansão das fronteiras do quadro principal (“*primary framework*”) protagonizada por uma “OMS” de forma a englobar interesses ou pontos de vistas que nem sempre correspondem aos seus objetivos primários, mas que possuem considerável relevância para potenciais adeptos. Esta expansão é necessária quando determinados valores ou sentimentos promovidos por uma “OMS” não encontram ou encontram pouca correspondência nas vidas e/ou interesses de adeptos em potencial. Já o “*frame transformation*” refere-se a um processo de alinhamento de quadro baseado em um novo quadro que interpreta os acontecimentos e experiências em uma nova chave. Neste processo de alinhamento de quadro algo que era percebido como problemático, mas era tolerado passa a ser enquadrado como indefensável, injusto e imoral.

Antes dos processos de alinhamento de quadros interpretativos através dos quais os movimentos ou atores de movimentos sociais procuram aumentar a abrangência de seus enquadramentos sobre determinada questão para além dos limites do próprio movimento, há necessariamente a elaboração de quadros de ação coletiva no âmbito do próprio movimento que, por sua vez, também passam por processos de alinhamento de quadros interpretativos. É neste “local” que a presente análise se situa, isto é, dentro de um movimento ou entre atores com algum grau de identificação que poderão construir juntos uma ação coletiva.

Entende-se então, pensando com Snow & Benford (2000), que seja no âmbito do núcleo de um movimento seja entre o movimento e a sociedade civil, a construção, definição e consolidação dos quadros da ação coletiva depende de: a) como os atores negociam um entendimento compartilhado de que uma situação ou condição é problemática e passível de mudança; b) definem culpas e culpados; c) articulam um conjunto alternativo de medidas e estimulam outros agir em prol da mudança.

Os estudiosos apresentam três conceitos para definir as operações que acontecem no núcleo dos processos de enquadramento orientados para a ação coletiva:

“enquadramento de diagnóstico, “enquadramento de prognóstico” e “enquadramento motivacional”. O primeiro refere-se à identificação de problemas e determinação de culpados, o segundo envolve a articulação de uma proposta de solução para o problema, ou, pelo menos, um plano de ataque, e as estratégias para realização do plano, já o terceiro visa motivar ações para a efetuação das mudanças propostas.

Ainda discorrendo sobre a constituição de quadros da ação coletiva os pesquisadores, dialogando com a discussão acerca do “alinhamento de quadro” feita anteriormente, ressaltam a influência contínua de dois processos: um de interação que pode ou não culminar em um quadro de ação comum entre as partes envolvidas, e outro que opera no núcleo do processo de interação orientado para a ação propriamente dita.

Enquanto uma dimensão do processo de enquadramento visa promover e/ou facilitar o acordo, outra pretende estimular a ação. É neste sentido que McAdam, McCarthy e Zald (1996) definem os processos de enquadramento como sendo os “esforços conscientes e estratégicos articulados por grupos de pessoas para a formação de entendimentos compartilhados do mundo e de si mesmos que legitimam e motivam a ação coletiva” (McADAM; McCARTHY; ZALD, 1996, p.6).

Snow & Benford (2000, p.623) destacam ainda os processos discursivos na formação dos quadros da ação coletiva. Os processos discursivos referem-se às interações orais ou escritas entre ativistas. São estas articulações que, ao promoverem o alinhamento de diferentes quadros interpretativos, possibilitam a emergência dos quadros da ação coletiva, primeiro entre os próprios atores do movimento e depois, já numa situação de mobilização social, entre o movimento e possíveis apoiadores que poderão ou não assumir para si as questões do movimento na forma em que elas lhes aparecem enquadradas.

Para a dupla, a articulação de enquadramentos durante estes processos discursivos “envolve a conexão e alinhamento de eventos e experiências de modo que eles se ligam em uma forma relativamente unificada e atraente”. O que dá ao quadro da ação coletiva resultante uma dimensão de novidade não é a originalidade dos elementos que o compõem, mas a maneiras pela qual eles são unidos e articulados, revelando novas perspectivas e possibilidades de interpretação.

Snow e Benford (2000) constatarem um crescimento de estudos sobre quadros de ação coletiva e processos de enquadramento e consideram que estes fenômenos, ao lado da mobilização de recursos e processos de oportunidade política, são cada vez mais centrais na compreensão do caráter e do curso dos movimentos sociais.

Um dos lugares onde os quadros de um movimento social podem ser identificados (e analisados) é a mídia. Praticamente todos os movimentos sociais contemporâneos utilizam a mídia estrategicamente como um espaço para obter visibilidade e debater suas demandas. É a partir deste espaço que muitos atores sociais buscam tornar públicas as questões políticas que lhes afetam no plano pessoal e/ou enquanto partícipes de um movimento social.

Antes da discussão em torno da utilização da internet em processos de mobilização social cabe uma observação sobre o que se entende por movimento social hoje. Ao longo deste tópico, a expressão “Organização de Movimentos Sociais (OMS)” opera intrinsecamente às conceituações dos atores da Mobilização Política construídas em trabalhos produzidos em períodos históricos em que era possível delimitar, com certa clareza, determinada organização. Já em um contexto em que os ativistas de movimentos sociais podem se organizar para além das “fronteiras nacionais” (MCADAM, TARROW & TILLY, 2009, p.24) parece mais eficaz conceber um movimento como “um campo de atores e não uma entidade unificada” (GAMSON & MEYER, 1996, p.283).

Esta volatilidade característica dos movimentos contemporâneos também relativiza a possibilidade de se falar em um “enquadramento do movimento”. Para Gamson & Meyer (1996, p.283) “é mais operativo pensar o enquadramento como um processo interno de discussão dos movimentos, com diferentes atores tomando diferentes posições” defronte às oportunidades políticas percebidas por eles. Deste modo “o consenso de enquadramento varia entre os movimentos e tipicamente é um processo interno contencioso. Além disso, a definição de oportunidade está muitas vezes no centro do que é mais controverso” (GAMSON & MEYER, 1996, p.283).

4.1.1 Construção e alinhamento de quadros da ação coletiva na internet

De acordo com Tarrow (2009) a partir da segunda metade do século XX muitos movimentos sociais aprenderam a “tirar vantagem de alguns avanços na comunicação (...) e preparar e coordenar a ação coletiva através de uma grande extensão de territórios em competição com os partidos, grupos de interesse e governos” (TARROW, 2009, p.165).

Aprofundando este debate, McAdam, Tilly & Tarrow (2009) falam no aparecimento de novas formas de ação coletiva propiciadas pela globalização e pela navegação livre na internet. “Onde a comunicação eletrônica se torna um meio para

propagar informações de movimentos, há uma maior capacidade de as pessoas em todo o mundo ganharem mais poder com pouco risco” (MCADAM, TARROW; TILLY, 2009, p.41).

Os pesquisadores chamam atenção para o fato de que as instituições transnacionais emergentes ou uma expansão da capacidade de comunicação não necessariamente criam movimentos transnacionais. Por outro lado, reconhecem que são capazes de fornecer novas oportunidades e maiores recursos que podem transformar as redes sociais nativas em movimentos sociais nacionais.

Prudencio (2012) destaca que os populares *sites* de relacionamento têm sido cada vez mais associados a práticas de ativismo político por facilitar o protesto à distância e mobilizar pessoas a produzirem manifestações presenciais. A autora adverte, todavia, que embora haja reconhecimento de uma certa força (ou velocidade) de mobilização, ainda é preciso observar que elementos compõem tais ações, para que não se retorne à defesa irrefletida da internet como redentora dos grupos ativistas.

Em artigo sobre a Marcha das Vadias de Curitiba, Silva Jr. (2013) evidencia empiricamente que a utilização da internet aliada a processos de mobilização face a face no espaço público constitui no presente uma prática efetiva em ações de mobilização social.

Gomes (2011) pondera que o debate sobre participação *online* é tributário daquele mais amplo e tradicional sobre participação política. No seu entendimento, a discussão em torno da chamada “democracia digital” não elimina a ideia de representação política. “Entendo por democracia digital qualquer forma de emprego de dispositivos (computadores, *smartphones*, *palmtops*, *ipads*...), aplicativos (programas) e ferramentas (fóruns, sites, redes sociais, medias sociais...) de tecnologias digitais de comunicação para suplementar, reforçar ou corrigir aspectos de práticas políticas e sociais do Estado e dos cidadãos, em benefício do teor democrático da comunidade política (GOMES, 2011, p.27-28).

Elencando uma série de estudos que variam entre a percepção da internet e seus recursos como capazes de aumentar a participação democrática, fortalecer as organizações da sociedade civil e revigorar a democracia, até estudos que além das potencialidades da internet apontam limitações, Maia (2011, p. 69) entende que “a internet não promove automaticamente a participação política e nem sustenta a democracia” o que, segundo a autora, não significa que a internet seja tão somente uma

infraestrutura neutra nem que não potencialize alterações entre aqueles que a utilizam com propósitos políticos.

Feitas tais ponderações, os estudiosos que pesquisam as diversas formas de mobilização da sociedade têm hoje na internet um espaço que não pode ser descartado. Em artigo sobre os *rappers* de Curitiba, Prudêncio & Silva Jr. (2013) expõem que muitos destes atores sociais utilizam a internet para interagir e mobilizar parceiros e simpatizantes para ações estéticas e políticas que comunicam no espaço público uma “luta por reconhecimento”. Ainda de acordo com os pesquisadores estas ações, transformadas em registros audiovisuais, são, posteriormente, veiculadas em comunidades em mídias sociais administradas por eles gerando com isso novas interações cuja circularidade ajuda o movimento a manter-se em movimento enquanto suas reivindicações por políticas públicas culturais mais abrangentes do que os tradicionais apoios não são formuladas pelos organismos governamentais responsáveis pela gestão cultural do município e do estado.

Prudencio (2012) considera que é possível entender estas pequenas mobilizações de opinião como parte do processo de formação de esferas públicas alternativas (COSTA, 2003¹¹⁷) ou arenas discursivas paralelas (FRASER, 1994) e que ao identificar os “quadros” que aí são produzidos, “é possível reconhecer não apenas qual imagem os atores reivindicam para si, mas também os adversários contra os quais lutam” (PRUDENCIO, 2012, p.12). Assim, conforme assinala Alonso (2010, p.78), o conflito social passa para o plano da definição da realidade, isto é, “disputas políticas são apresentadas como eminentemente simbólicas”.

No presente, portanto, os pesquisadores e pesquisadoras interessados nas articulações comunicacionais e políticas de movimentos sociais, associações ou mesmo de ativistas autônomos que interagem com outros visando produzir ação coletiva, têm nas mídias sociais, fóruns e salas de bate-papo, a possibilidade de acompanhar sendo articulados, em inúmeras interações, processos de mobilização social, ou melhor, de “micromobilização” termo este cunhado por Snow et al (1986, p.465) para se referirem “ao conjunto de processos interativos elaborados e empregados pelas OMSs e por seus representantes para mobilizar ou influenciar outros grupos na busca de interesses coletivos ou comuns”.

¹¹⁷ COSTA, Sérgio. **As cores de Ercília**. Esfera pública, democracia e configurações pós-nacionais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

Estes autores operam o conceito de micromobilização no contexto das chamadas “Organizações de Movimentos Sociais” que podem ser lidas como movimentos com algum grau de institucionalidade. No presente, quase três décadas depois do artigo em questão, além das OMSs, que não desaparecem (por exemplo, o MST no Brasil) observa-se a emergência de outras formas de ação coletiva mais fluídas, o que se deve em larga medida pela consolidação de práticas de ação coletiva com a utilização de tecnologias da informação e da comunicação em rede¹¹⁸. “A internet e outras mídias digitais têm facilitado a organização de redes com estruturas flexíveis; (...) redes que se formam através de amplas coalizões com vínculos horizontais e conexões entre elementos autônomos diversos” (MAIA, 2011, p.74). Sendo assim, o conceito de micromobilização pode ser estendido às novas formas de mobilização social sem prejuízo à sua formulação original relacionada às OMSs.

Com as “Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs)”, o leque de estruturas de mobilização foi ampliado e, portanto, transformado. Já os processos de mobilização em si não foram alterados radicalmente continuando dependentes de processos de interação e comunicação seja face a face seja à distância por intermédio de dispositivos tecnológicos.

Destarte o que está em jogo nestas micromobilizações é o próprio sentido de determinados aspectos da realidade social para os atores envolvidos e a possibilidade de exercer influência sobre eles. Atuando sobre este sentido está o trabalho de alinhamento de quadros que ativistas operacionalizam na tentativa de tornarem comuns, ou melhor, comunicar seus “quadros da ação coletiva” (“*collective action frames*”) os quais segundo Snow & Benford (2000, p.614) ao abarcarem conjuntos de crenças e significados são capazes de inspirar e legitimar nos indivíduos o impulso do agir coletivo.

A discussão teórica realizada até aqui, embora não abarque toda a complexidade das discussões sobre enquadramento e mobilização, constituiu uma base que é minimamente capaz de sustentar o avanço da discussão aqui empreendida em direção ao

¹¹⁸ O conceito para a ação política que em alguma medida envolve a utilização de TICs ainda não está estabilizado e é objeto de intensos debates. Dentre os diversos conceitos que buscam explicar este fenômeno tem-se, por exemplo, ativismo digital (MORAES, 2001), ciberativismo, midiativismo, (MALINI & ANTOUN, 2013), e-ativismo, sofativismo, clicktivismo, tecnopolítica (ALMEIDA & TORET, 2013) e, mais recentemente, “net ativismo” conceito este que, segundo o professor Massimo Di Felice (USP), em palestra proferida na Universidade Federal do Paraná (UFPR) em novembro de 2013, busca dar conta das ações políticas percebidas em uma rede complexa que não se restringe às redes virtuais, mas as percebe como constituinte de um ativismo que se faz nos múltiplos cruzamentos possíveis de ações e territórios tanto urbanos como ciberespaciais, cada vez mais inseparáveis.

seu objetivo de propor um método que, teoricamente ancorado no conceito de enquadramento trabalhado pelos autores da Teoria da Mobilização Política (MP), seja capaz de operar no plano empírico dos estudos de comunicação e mobilização política possibilitando ao cientista a identificação e análise qualitativa de quadros (“frames”) em processos de micromobilização social durante interações em mídias sociais, fóruns de *internet* e salas de bate papo.

4.1.2 Proposição metodológica

Este tópico propõe a execução de uma série de ações que, construídas sobre princípios da Teoria da Mobilização Política articulados ao longo do texto, visam dar aos pesquisadores que se interessam em experimentar esta perspectiva teórica no campo da comunicação, certas condições práticas, muito provavelmente não as ideais e nem todas, para tal experimento.

O caráter propositivo desta perspectiva metodológica opera como um dispositivo que critica a própria perspectiva metodológica proposta. Assim quando se fala em *propor* certas etapas para a análise de enquadramento no espaço virtual questiona-se com este posicionamento a imposição de regras e etapas pretensamente definitivas e seguras que poderiam ser aplicadas automaticamente em realidades empíricas diversas.

Assim, delineadas sobre uma reflexão que tem consciência dos limites, mas também das potencialidades, da teoria a partir da relação que estabelece com os objetos de pesquisa, as propostas que se seguirão, como a ordem em que aparecem, podem ser alteradas de acordo com o universo empírico que cada cientista se defrontar. De outra forma, não seria esta uma *proposta* metodológica cuja tônica, importar reiterar, se acentua em uma reflexão que, indo para além dos limites do próprio trabalho que a enseja, admite a possibilidade de se formular uma proposição teórico-metodológica que não seja uma fórmula de engessamento da realidade, mas uma espécie de abertura que, sem desconsiderar os avanços das ciências sociais, conduza o pesquisador a um estado de atenção crítica aos dispositivos teóricos e metodológicos que aciona para abordar a complexidade empírica da realidade e às articulações desta àqueles aparatos, capazes de alterá-los, expandi-los, questioná-lo e até mesmo negá-los.

- 1) Descrever a micromobilização que será analisada procurando responder questões como: trata-se de uma mobilização para uma campanha específica ou uma mobilização para as causas do próprio movimento? Esta mobilização ocorre em

outros espaços além do virtual? Em que espaço da internet está ocorrendo? Quem são os atores que estão protagonizando esta micromobilização? É possível identificar quem está mobilizando e quem está sendo mobilizado?

- 2) Identificar no discurso do ator que protagoniza a mobilização: indicações de “oportunidades políticas”¹¹⁹, menções a crenças, ideologias, significados comuns, práticas, valores, mitos, narrativas, definição de um “nós” e de um “eles” (público de referência).
- 3) A partir dos dados do item 2 identificar se quadros da ação coletiva estão sendo formulados pelo perfil do movimento ou de um representante deste durante os processos interacionais e comunicacionais que emergem ao longo do seu trabalho de micromobilização.
- 4) Classificar estes quadros em “quadros motivacionais”, “quadros de prognóstico” e “quadros de diagnóstico”.
- 5) Identificar no discurso do ator para quem o ator mobilizador direciona seus quadros se este ator possui outros quadros da ação coletiva.
- 6) Classificar (caso existam) estes quadros em quadros motivacionais, quadros de prognóstico e quadros de diagnóstico.
- 7) Se identificados processos de enquadramento sendo articulados por este ator que argumentos, proposições, contextualizações, associações a fatores socioculturais conhecidos, menções a crenças, valores e ideologias, indicações de “oportunidades políticas” distintas aciona para colocá-los em ação?
- 8) Classificar (em uma coluna, por exemplo) e relacionar os quadros salientes na interação (quadros do “Ator A”; quadros do “Ator B”). Se existirem outros atores presentes na interação o pesquisador deverá avaliar se estes estão próximos do “Ator A” ou do “Ator B” e agrupá-los a um ou outro. Não sendo possível tal aproximação, o pesquisador deverá executar os processos 5, 6 e 7 levando em conta as especificidades da ação deste atores e só então iniciar a análise proposta no item 8.
- 9) Com base nos quadros do item 8, explicitar os pontos onde os movimentos ou membros destes buscam alinhar seus quadros aos quadros dos indivíduos que

¹¹⁹ Gamson & Meyer (1996) empregam o conceito de “oportunidade política” para referirem-se às condições institucionais e culturais que estimulam ou restringem a ação coletiva. McAdam, McCarthy e Zald (1996) apontam que cada vez mais estudiosos de vários países e de diferentes tradições teóricas enfatizam a importância de três fatores na análise do surgimento e desenvolvimento dos movimentos sociais e revoluções: oportunidades políticas (*political opportunities*), mobilização de estruturas (*mobilizing structures*) e processos de enquadramento (*framing process*).

pretendem mobilizar e as reações destes com relação aos quadros daqueles. Snow et al (1986, p.464) definem ligações desta natureza como “processos de alinhamento de quadro”.

- 10) A partir da reflexão proposta pelo item 9, classificar o trabalho de alinhamento de quadros do grupo protagonista da micromobilização com base nos quatro tipos de “alinhamento de quadros” (“*frame bridging*”, “*frame amplification*”, “*frame extension*” e “*frame transformation*”) segundo teorização de Snow et al (1986).
- 11) Conclusão: Análise qualitativa da micromobilização (apontamentos, aferições) com base na identificação, classificação e percepção dos quadros construídos ao longo destas interações e processos comunicativos em que uma organização ou indivíduo procura alinhar seus quadros aos quadros dos indivíduos que pretende mobilizar.

A reflexão sobre algumas questões podem guiar este momento: A interação e os processos de enquadramento que operaram no transcórrer dela culminaram em um alinhamento de quadros interpretativos e na formação de um quadro de ação coletiva comum entre os atores presentes na interação ou apontam para a formação de um? Os atores fizeram concessões? Houve equilíbrio argumentativo? Outro quadro da ação coletiva foi formado ou um determinado quadro prevaleceu?

A proposição destas 11 ações conduz a análise a mais um esforço de ordem prática, ou seja, como operacionalizar cada um destes passos? Para responder esta questão e simultaneamente testar o método de análise de enquadramentos em micromobilizações virtuais proposto será feita a seguir a aplicação do mesmo sobre uma interação ocorrida no contexto do movimento *hip-hop* de Curitiba em que um ator social, a partir da percepção de uma oportunidade política no âmbito do sistema cultural local busca convencer outro desta abertura que poderá possibilitar ao movimento avançar em sua “luta por reconhecimento” (HONNETH, 2003).

4.1.3 Mobilização para construção de quadros da ação coletiva no âmbito do *hip-hop* curitibano: operando a proposição metodológica

Em Curitiba, o movimento *hip-hop* não é um movimento unificado, podendo ser entendido como uma formação social em constante variação resultante de “movimentos

de movimentos”. Seus atores distribuídos em coletivos, grupos, gravadoras/selos independentes e *crews* constroem na maior parte do tempo ações independentes de uma organização de movimento social delimitada, todavia, em determinadas circunstâncias, membros destes grupos se encontram no território urbano e/ou virtual e participam da mesma ação que pode ser, por exemplo, um *show*, um abaixo-assinado, uma discussão nas mídias sociais sobre os rumos da cultura *hip-hop*, uma rodada de negociação com os órgãos municipais e estaduais de gestão cultural.

Com o intuito de operar as proposições metodológicas delineadas no tópico anterior para a identificação e análise qualitativa de quadros em processos de micromobilização social durante interações em mídias sociais, fóruns de *internet* e salas de bate papo será feito um estudo de um caso ocorrido no âmbito do “mundo” (BECKER, 1977) do *hip-hop* curitibano.

Segue-se então a análise levando em consideração as 11 proposições sugeridas para identificação e análise qualitativa de enquadramentos e de processos de alinhamento de quadros.

(1)

A interação que será analisada e que pode ser lida como um processo de micromobilização ocorreu na mídia social “Facebook” entre um representante de um grupo de atores do *hip-hop* com certo conhecimento dos trâmites burocráticos que regem os processos de obtenção de recursos junto às órgãos públicos de gestão cultural e ator sem este conhecimento específico.

Nesta micromobilização o membro da vertente de atores do *hip-hop* com conhecimento dos trâmites burocráticos da política cultural local procura mobilizar o ator pertencente a uma rede com menor conhecimento destes processos.

Para fins analíticos, denominar-se-á “Ator A” o membro do grupo com conhecimento da burocracia cultural e “Ator B” pertencente ao grupo com menor relação com o poder público e com quem o “Ator A” interage num processo de micromobilização.

Em março de 2013, o “Ator B” criou o abaixo-assinado¹²⁰ eletrônico “Quero Rap na Virada”¹²¹ introduzindo-o com o seguinte texto:

¹²⁰ O abaixo assinado foi disponibilizado no seguinte endereço da web << <http://www.abaixoassinado.org/assinaturas/assinar/10800> >>. Acesso em: Mar. 2013.

Esta campanha é para você que já está cansado de não ouvir a música que lhe representa no Festival de Cultura denominado “Virada Cultural” que aconteceu nos últimos 3 anos na sua própria cidade, Curitiba. Por este motivo nós convocamos vocês, para exigir que o RAP seja representado em um dos *shows* principais do evento. Para isso iremos desenvolver um abaixo-assinado *online*, para mostrarmos a força que a periferia representa na cidade de Curitiba. Chamem seus amigos, chamem seus vizinhos! ASSINEM O ABAIXO-ASSINADO, e vamos conquistar nosso espaço.

Ao ser divulgado no “Facebook”, o documento despertou algumas reações, entre elas a do “Ator A” próximo a um conjunto de atores que está procurando dialogar diretamente com o poder público. O “Ator A” postou uma longa mensagem com diversos elementos que serão analisados mais detalhadamente nos tópicos seguintes os quais indicam que este grupo defende uma aproximação estratégica do movimento *hip-hop* ao poder público e para tanto constrói enquadramentos e processos de alinhamento de quadros com o intuito de consolidar no mundo heterogêneo do *hip-hop* local uma ação coletiva unificada.

Com todo respeito rapaziada não sei quem criou o tópico... Fico muito feliz em vê-los movimentando para isso, mas estão tomando o caminho errado. O problema da virada cultural é o mesmo do aniversário de Curitiba. NINGUÉM do *hip-hop* se inscreveu para participar. Todo ano eles abrem editais para Virada Cultural e cadastro dos artistas. E NUNCA ninguém do *hip-hop* vai lá e apresenta o projeto conforme a lei pede. Esse abaixo assinado só vai resultar em uma resposta: “quando abrirem o edital vocês inscrevem o trabalho de vocês”. Falo isso porque já fui lá dentro do sistema e vi como funciona. Se querem realmente que nos respeitem temos que falar a língua deles, ou seja, fazer projetos. Existem vários cursos de capacitação para escrever projetos para o governo. É um caminho extremamente chato, mas é a regra. Minha maior frustração foi ver um dos responsáveis pelos shows do aniversário de Curitiba dizer bem assim pra mim: “depois os caras do hip hop reclamam do espaço, mas ninguém se inscreveu” Fiquei muito triste com isso. Eu não tenho música pra fazer show, mas sempre que posso tento escrever um projeto e conseguir um aval do governo. Prova disso foram alguns eventos que fizemos ano passado. Conquistar nosso espaço é um caminho difícil com regras que foram feitas para a gente desistir. O Prêmio Paraná Hip Hop eles querem que a gente insira na Virada Cultural. Ou seja, eles querem a gente lá. Ou melhor, eles precisam da gente lá. Mas para isso vamos ter que falar a língua deles: “projetos burocráticos”.

(2)

Através da postagem do “Ator A” é possível observar que ele tenta comunicar a existência de uma “oportunidade política” no contexto dos órgãos institucionais responsáveis pela gestão cultural.

Para definir esta situação constrói dois enquadramentos com termos usuais entre os adeptos do *hip-hop* e, portanto, facilmente reconhecíveis por eles. Dentre os quadros

¹²¹ A Virada Cultural é o evento que encerra a Corrente Cultural. A Corrente Cultural, de acordo com o site da Fundação Cultural de Curitiba “é fruto da união de instituições públicas e privadas, artistas e produtores culturais, em torno de um mesmo objetivo: valorizar e promover a diversidade cultural em Curitiba”. Informação disponível em: << <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/grandes-eventos/corrente-cultural/>>>. Acesso em 1 Jun.2013

resultantes desta ação pode-se elencar: “lá dentro do sistema” e “temos que falar a língua deles”.

A ideia de sistema é recorrente nas letras de *rap* e designa tanto o sistema capitalista percebido como um conjunto de práticas e relações humanas opressoras e produtoras de desigualdades sociais profundas tanto em uma dimensão essencialmente privada como numa dimensão Estatal, onde os governos para atenderem interesses das corporações e cumprir pautas desenvolvimentistas, acabam por marginalizar determinadas camadas da população.

Já “falar a língua deles” é uma expressão que deriva de uma construção linguística informal comum no Brasil, usada, por exemplo, quando em uma interação, uma pessoa alerta a outra que o que esta está dizendo não condiz com o que está sendo conversado. Neste caso, normalmente a frase dita é: - “a gente não está falando a mesma língua”.

No contexto da postagem em questão “falar a língua deles” significa adequar as reivindicações do movimento aos trâmites burocráticos dos órgãos públicos municipais e estaduais responsáveis pela administração dos recursos de fomento à cultura, significa também apresentar-se aos órgãos culturais e a seus representantes uma imagem distinta dos atores coletivos do movimento, ou seja, uma imagem de movimento cultural organizado e que conhece os mecanismos burocráticos. Para isso, ao invés de abaixo-assinados devem ser feitos projetos culturais. “Se querem realmente que nos respeitem temos que falar a língua deles, ou seja, fazer projetos”.

Benford & Snow (2000, p.629), citando Tarrow (Tarrow 1992:189), pontuam que os movimentos são consumidores de significados culturais existentes e produtores de novos significados. Diante disso, pode-se dizer que, em um contexto de burocratização da cultura (Yúdice 2006), “falar a língua deles” e “dentro do sistema” assumem um significado que comunica a possibilidade de obter recursos do município por meio do aprendizado dos trâmites legais dos editais públicos, o que implica treinamento, participação em cursos, acompanhamento sistemático de editais e construção coletiva de projetos.

Simultaneamente à estrutura de oportunidade política que no caso facilita os processos de enquadramento, verifica-se influenciando a formação de quadros o contexto cultural em que o movimento está inserido e a delimitação de um campo de confronto que se dá por intermédio da definição de um “nós” oprimido desafiante e de um “eles” detentor do poder de definir regras que limitam o desenvolvimento do movimento e dos seus atores. “Conquistar **nosso** espaço é um caminho difícil com

regras que foram feitas para a **gente** desistir. O Prêmio Paraná Hip Hop **eles** querem que **a gente** insira na Virada Cultural. Ou seja, **eles** querem a **gente** lá. Ou melhor, **eles** precisam **da gente** lá. Mas para isso **vamos** ter que falar a língua **deles**: “projetos burocráticos”.

Por meio da criação de um nós e de um eles, o “Ator A” tenta demonstrar ao ator do *hip-hop* com quem interage, bem como para seu grupo que pode estar acompanhando a interação, que estão do mesmo lado. A comunicação do “Ator A” “é construída como se houvesse existisse um só movimento *hip-hop* na cidade e não “movimentos de movimentos” que ora se aproximam ora se distanciam.

Outro ponto é a transmissão de saberes e experiências acumuladas pelo “Ator A” que, além de operar no processo de enquadramento para a construção de uma ação coletiva construída de acordo com as regras da burocracia cultural, serve para que o “Ator B” reflita sobre suas práticas. Esta situação pode ser exemplificada quando o “Ator A” diz: “Minha maior frustração foi ver um dos responsáveis pelos shows do aniversário de Curitiba dizer bem assim pra mim: “depois os caras do *hip-hop* reclamam do espaço, mas ninguém se inscreveu”. Este posicionamento dialoga ainda com uma tendência identificada por Cohen (1985) entre os atores dos movimentos contemporâneos de tirarem partido de competências existentes e enfrentarem problemas técnicos ou estratégicos pragmaticamente, fazendo assim “uma tentativa consciente de aprender com a experiência passada” (COHEN, 1985, p.669).

(3)

A partir da análise empreendida anteriormente pode-se dizer que o quadro da ação coletiva que está sendo formulado pelo “Ator A” se relaciona com uma predisposição de negociar com o poder a partir da percepção de uma oportunidade política existente no âmbito dos órgãos públicos de gestão cultural que é a possibilidade do movimento participar efetivamente dos processos de distribuição de recursos culturais.

Esta discussão simplificada pelas construções “falar a língua deles” e “lá dentro do sistema” delimitam uma série de questões complexas como capacitação técnica, acompanhamento de editais, elaboração de projetos, definem quem são “detentores do poder” e quem são os “desafiantes” e são encaminhadas para a apresentação do que pode se entender como um “quadro de ação coletiva”, ou seja, “projetos burocráticos” cuja operacionalização é feita pelo “Ator A” de modo a tornar o termo menos distante

do universo cultural do “Ator B” bem como de forma que não signifique uma rendição ao “sistema” tão criticado, pelo menos, no mundo do *rap*.

Assim, entende-se que o “Ator A” ao propor para o “Ator B” tal alinhamento com a burocracia dos órgãos culturais não o faz a partir de um adesismo irrefletido à mecânica do poder, mas sim de uma estratégia política através da qual os atores do *hip-hop* de Curitiba poderão, falando momentaneamente a “língua do sistema”, obter recursos que potencializem a luta contra estigmas (GOFFMAN, 1988) e por reconhecimento de suas singularidades artísticas e de suas criações e expressões simbólicas. “O Prêmio Paraná Hip Hop eles querem que a gente insira na Virada Cultural. Ou seja, eles querem a gente lá. Ou melhor, eles precisam da gente lá. Mas para isso vamos ter que falar a língua deles: “projetos burocráticos”.

Assim se no presente, dado a burocratização da cultura, é necessário “falar a língua deles” e agir “dentro do sistema”, no futuro pode não ser. Como expõem Snow & Benford (2000, p.628) “(...) quadros de ação coletiva não são estáticos, entidades reificadas, mas são continuamente constituídos, contestados, reproduzidos, transformados e/ou substituídos durante o curso da atividade do movimento”.

Por isso, a dupla faz questão de frisar que os enquadramentos não são fruto do acaso, mas afetados por três fatores presentes no contexto social-cultural quais são: alterações nas estruturas de oportunidades políticas, oportunidades e restrições culturais, público de referência que, perante o caso em estudo, podem ser associados, respectivamente, à percepção da existência de editais que podem ser disputados e que no passado não eram acessíveis e/ou devidamente publicizados, existência de expressões conhecidas no mundo do *hip-hop* que ajudam a pauta ficar mais inteligível, apontamento de um público de referência, isto é, “eles” e/ou “deles” que por seu turno ajuda na demarcação de um “nós”.

Em suma, “projetos burocráticos” é o frame através do qual o “Ator A” procura mobilizar, por meio de um processo de alinhamento de quadros, o “Ator B” para uma ação política coletiva.

(4)

Conforme visto no texto que embasa teoricamente as proposições metodológicas que aqui são articuladas pragmaticamente, Snow & Benford (2000) apresentam três operações que acontecem no núcleo dos processos de enquadramento orientados para a ação coletiva: “enquadramento de diagnóstico”, “enquadramento de prognóstico” e

“enquadramento motivacional” que, respectivamente, referem-se à identificação de problemas e determinação de culpados, articulação de uma proposta de solução para o problema ou um plano de ataque e estratégias para realização do plano, motivação de ações para efetuação das mudanças propostas.

Assim para a construção de um quadro de ação coletiva que se entende expresso por “projetos burocráticos” o “Ator A” realiza no núcleo desta construção as três operações destacadas acima que podem ser assim classificadas:

a) “**quadros de diagnóstico**”: “NINGUÉM do *hip-hop* se inscreveu para participar. Todo ano eles abrem editais para Virada Cultural e cadastro dos artistas. E NUNCA ninguém do *hip-hop* vai lá e apresenta o projeto conforme a lei pede. Esse abaixo assinado só vai resultar em uma resposta: “quando abrirem o edital vocês inscrevem o trabalho de vocês”. Falo isso porque já fui lá dentro do sistema e vi como funciona”.

b) “**quadros de prognóstico**”: “Se querem realmente que nos respeitem temos que falar a língua deles, ou seja, fazer projetos. Existem vários cursos de capacitação para escrever projetos para o governo. É um caminho extremamente chato, mas é a regra”.

c) “**quadros motivacionais**”: “Minha maior frustração foi ver um dos responsáveis pelos shows do aniversário de Curitiba dizer bem assim pra mim: “depois os caras do hip hop reclamam do espaço, mas ninguém se inscreveu” Fiquei muito triste com isso. Eu não tenho música pra fazer show, mas sempre que posso tento escrever um projeto e conseguir um aval do governo. Prova disso foram alguns eventos que fizemos ano passado. Conquistar nosso espaço é um caminho difícil com regras que foram feitas para a gente desistir. O Prêmio Paraná Hip Hop eles querem que a gente insira na Virada Cultural. Ou seja, eles querem a gente lá. Ou melhor, eles precisam da gente lá. Mas para isso vamos ter que falar a língua deles: “projetos burocráticos””.

(5)

É a partir de um abaixo-assinado *online* proposto pelo “Ator B” como forma de pressionar a Fundação Cultural de Curitiba (FCC) para a inserção do *rap* na “Virada Cultural” que o “Ator A” constrói seus processos de enquadramento e mobilização.

Da análise da ação do “Ator A” passa-se para a análise da ação do “Ator B” que no texto em que apresenta o abaixo-assinado estabelece enquadramentos passíveis de análise.

Para mobilizar adeptos para sua campanha o “Ator B”, portanto, define uma situação por meio de um processo de enquadramento em que o *rap* é apresentado como excluído da programação da Virada Cultural em detrimento de outros estilos musicais que não representam a periferia de Curitiba. Este processo visa construir um quadro de ação coletiva: “Quero Rap na Virada” que, por meio de um abaixo-assinado eletrônico, será comunicado às autoridades locais “para mostrarmos a força que a periferia representa na cidade de Curitiba”.

(6)

Na construção de seu quadro de ação coletiva o “Ator B” produz “quadros de diagnóstico”, “quadros de prognóstico” e “quadros motivacionais” que podem ser assim classificados.

a) **Quadros de diagnóstico:** “Esta campanha é para você que já está cansado de não ouvir a música que lhe representa no Festival de Cultura denominado “Virada Cultural” que aconteceu nos últimos 3 anos na sua própria cidade, Curitiba”.

b) **Quadros de prognóstico:** “Por este motivo nós convocamos vocês, para exigir que o RAP seja representado em um dos *shows* principais do evento. Para isso iremos desenvolver um abaixo-assinado *online*, para mostrarmos a força que a periferia representa na cidade de Curitiba”.

c) **Quadros motivacionais:** “Chamem seus amigos, chamem seus vizinhos! ASSINEM O ABAIXO-ASSINADO, e vamos conquistar nosso espaço”.

(7)

A ação do “Ator B” é motivada pela “oportunidade política” do movimento *hip-hop*, neste caso específico do *rap*, ser inserido na programação da “Virada Cultural”. Neste caso, a “oportunidade política” (GAMSON & MEYER, 1996; TARROW, 2009) que dá margem para o aparecimento de um conflito e para a proposição de um confronto surge não por causa da percepção de uma abertura no sistema, mas de uma restrição. “Esta campanha é para você que já está cansado de não ouvir a música que lhe representa no Festival de Cultura denominado “Virada Cultural” que aconteceu nos últimos 3 anos na sua própria cidade, Curitiba”.

Todo o processo de enquadramento será feito a partir desta restrição visando assim revelar um conflito e estabelecer um confronto que se dará por meio de um posicionamento individual articulado coletivamente. Assim, o quadro da ação coletiva

“Quero Rap na Virada” articulado por meio de um abaixo-assinado é um “eu” afirmado por diversos outros “eus”, ou seja, um nós.

Por fim, é interessante assinalar a utilização da palavra “representa”, marcante no trabalho de enquadramento e na definição de um quadro de ação coletiva. A ideia de “representar” é recorrente em letras de *rap* bem como nos discursos dos atores do *hip-hop*. Raposo (2010, p.138) diz que representar pode ter um tom festivo ou de guerra e que “em todas as suas configurações há um componente performativo a apelar ao reconhecimento dos sujeitos pelas diferenças que, supostamente, têm com os outros”. Nesta ritualização, de acordo com o autor, os jovens afirmam a sua individualidade com base no coletivo a que pertencem.

(8)

Embora os enquadramentos presentes na interação pesquisada sejam distintos eles não são confrontados objetivamente. Os enquadramentos (“Falar a língua deles” e “lá dentro do sistema” mobilizados pelo “Ator A” para construir seu quadro de ação coletiva (“Projetos burocráticos”) não excluem os enquadramentos anteriormente mobilizados pelo “Ator B” no processo que culminou no quadro da ação coletiva “Quero Rap na Virada”.

O “Ator A” questiona a estratégia de ação do “Ator B” e não sua ação propriamente dita e suas motivações. Não há neste questionamento um “*frame contest*” (SNOW, 2000), isto é, uma contestação dos enquadramentos que o “Ator B” aciona para questionar a não presença do *hip-hop*, especialmente o *rap*, na Virada Cultural¹²². Há sim uma contestação da forma pela qual o “Ator B” pretende articular sua reivindicação junto ao o poder público seguida de uma tentativa de mobilizá-lo para outra estratégia de ação que tem como aquela os mesmos objetivos, isto é, o reconhecimento do movimento *hip-hop*, e também a mesma percepção da existência de mecanismos históricos de exclusão.

O “Ator A” considera o recurso do abaixo-assinado pouco eficaz dado o nível de burocracia existente para a obtenção de recursos culturais. Conforme explica Yúdice (2006), na contemporaneidade, a cultura deixa de ser experimentada, valorizada ou compreendida como transcendente e se burocratiza em “uma enorme rede de

¹²² Em 2013, o *rap* foi incluído pela primeira vez na programação da Virada Cultural que aconteceu em novembro de 2013, fato que pode ser atribuído tanto as mobilizações do movimento no espaço público como nos espaços da política institucional.

administradores da arte que intermediam as fontes de fomento, por um lado, e artistas e/ou comunidades por outro” (YÚDICE, 2006, p.30). Portanto, negar esta conjuntura ou simplesmente desconhecê-la, de acordo com o “Ator A”, é ouvir a resposta cínica do “sistema” de que há espaço, mas que ninguém se escreveu.

Por outro lado, depois da postagem do “Ator A”, não houve mais postagens do “Ator B” que, por meio da proposição de um abaixo-assinado, foi quem motivou àquele interagir e iniciar um segundo processo de mobilização. Pode-se supor, de uma maneira apenas especulativa, que este “silêncio” do “Ator B” indica uma discordância com a proposta de “falar a língua deles” do “Ator A”. Tal suposição está embasada em uma percepção por meio de entrevistas e letras de *rap* da existência de uma profunda desconfiança do sistema político compartilhada por muitos atores do *hip-hop*. Portanto, alinhar-se ao poder para alguns atores do *hip-hop* soa como se vender ou até mesmo trair o movimento.

(9)

Neste tópico procurar-se-á identificar na interação pesquisada “processos de alinhamento de quadros” (SNOW et al, 1986), ou seja, os pontos onde o “Ator A” busca alinhar seus quadros aos quadros do “Ator B” para mobilizá-lo e as reações deste com relação aos quadros daquele. O inverso não será feito, pois como expresso no tópico anterior, o “Ator B” não deu prosseguimento à postagem do "Ator A".

Tendo então em mente que “mobilizar é comunicar estruturas interpretativas” (PRUDENCIO, 2012) em um processo de alinhamento de quadros que ocorre durante uma interação, pode-se dizer que o “Ator A” constrói seu processo de enquadramento e, portanto, de comunicação de estruturas interpretativas visando mobilizar o “Ator B” a partir de uma interação iniciada por este num território específico do ciberespaço.

Ao invés de impor uma determinada interpretação ao “Ator B” o “Ator A” realiza um trabalho de alinhamento de quadros com o intuito de propor ao “Ator B” não a transformação de seus quadros interpretativos, mas uma forma distinta de operá-los de acordo a burocracia cultural, isto é, o “Ator A” não questiona os quadros do “Ator B”, mas pretende informar que se estes quadros operarem dentro de um quadro de ação coletiva mais amplo poderão ter mais efetividade na luta por reconhecimento que, obviamente, não é apenas de ordem econômica, mas passa por ela.

Para tanto, o “Ator A” procura operar um “processo de alinhamento de quadros”. Esse processo pode ser percebido em algumas construções do “Ator A” em que este

procura aproximar o “Ator B” de seu quadro de ação coletiva (“projetos burocráticos”) por meio de construções que dialogam com construções, valores, produções simbólicas do “Ator B”, mas sempre procurando conectá-las ao quadro de ação coletiva: “projetos burocráticos”.

Ao dizer, por exemplo, “eu não tenho música pra fazer show, mas sempre que posso tento escrever um projeto e conseguir um aval do governo”, o “Ator A”, visando mobilizar o “Ator B” para o quadro de ação coletiva que propõe, faz uma construção em que aponta que este pode até ter mais chances de conseguir apoio do governo pelo fato de não ser apenas produtor cultural como ele, mas criador de músicas.

O processo de alinhamento do quadro interpretativo aparece também quando o “Ator A” diz: “conquistar nosso espaço é um caminho difícil com regras que foram feitas para a gente desistir. O Prêmio Paraná Hip Hop eles querem que a gente insira na Virada Cultural. Ou seja, eles querem a gente lá. Ou melhor, eles precisam da gente lá. Mas para isso vamos ter que falar a língua deles: projetos burocráticos”. Com esta construção, referindo-se - sem contestar - a construção do “Ator B” “Chamem seus amigos, chamem seus vizinhos! ASSINEM O ABAIXO-ASSINADO, e vamos conquistar nosso espaço”, o “Ator A” liga-a ao seu quadro de ação coletiva.

(10)

Os dois processos de alinhamento de quadros destacados no tópico anterior são do tipo “*frame bridging*” ou “quadro ponte” que, de acordo com Snow & Benford (2000, p.624), “refere-se à ligação de dois ou mais quadros ideologicamente congruentes, mas desconectados em relação a uma questão particular ou problema”.

A título de exemplo, Gerhards & Rucht (1992¹²³ apud BENFORD & SNOW, 2000) mostram que ativistas alemães construíram com sucesso uma mobilização contra o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional fazendo a ponte entre seus quadros com os de organizações pacifistas, ambientalistas, feministas, trabalhistas e de bairro.

(11)

A análise empírica empreendida por meio da operacionalização de um método propositivo de análise de enquadramentos em interações virtuais construídos a partir de pressupostos da Teoria da Mobilização Política produziu ao longo de seu processo uma

¹²³ Gerhards J, Rucht D. Mesomobilization: organizing and framing in two protest campaigns in West Germany. Am. J. Sociol. 98, 1992. p. 555-595.

base analítica tal que permite ao pesquisador fazer algumas considerações de caráter científico.

A primeira delas é a de que o *hip-hop*, pelo menos em Curitiba, não é um movimento unificado. Portanto seus diversos grupos quando pretendem construir ações que extravasem seus próprios limites precisam empreender processos de mobilização que sejam capazes de estabilizar quadros de ação coletiva.

Olhando especificamente sobre a interação pesquisada, em que dois atores propõem formas de ação distintas para que o movimento seja reconhecido por órgãos de gestão cultural e assim obterem recursos, percebe-se claramente dois quadros de ação coletiva em jogo.

O “Ator A” investe na construção “projetos burocráticos” enquanto o “Ator B” propõe a construção “Quero Rap na Virada”. Poderia se perguntar se o quadro da ação coletiva do “Ator B” não é “abaixo-assinado”. Entende-se que não, pois abaixo-assinado, no caso, é o meio técnico que tem por função reunir um desejo individual e fazer dele coletivo, mas para que isso ocorra o “Ator B” precisa mobilizar outros atores não para o abaixo-assinado que poderia ser qualquer um, mas para uma situação específica em que um adepto do *hip-hop* perceba a falta de *rap* na virada e diga que quer esta manifestação presente no evento.

Por outro lado, a priori um “projeto burocrático” no campo das artes é também meio técnico para se conseguir determinado recurso, porém no discurso do “Ator A” pode se dizer que ele tem uma função de enquadramento, isto é, de apontar a necessidade de uma ação coletiva dos atores do *hip-hop* curitibano capaz de operar de acordo com o funcionamento dos mecanismos institucionais de gestão cultural.

Percorrendo esta vereda, entende-se que o “Ator A” tenta mobilizar o “Ator B” para uma adequação ao “sistema” a partir do entendimento que esta opção irá potencializar sua “luta por reconhecimento”. Para isso tenta garantir que a ação coletiva, apesar de moldada pelo universo da política institucional, tenha em seu cerne uma “ressonância cultural” (SNOW & BENFORD, 2000) com o mundo do *hip-hop* e com a concepção crítica da política de muitos de seus adeptos. “Conquistar nosso espaço é um caminho difícil com regras que foram feitas para a gente desistir”.

Portanto, ao acionar estes significados compartilhados no universo *hip-hop* o “Ator A” procurou mostrar ao “Ator B” a existência de uma oportunidade política (GAMSON & MEYER, 1996; TARROW, 2009) de ação na luta por reconhecimento e obtenção de recursos que para ser bem sucedida passa por uma burocratização de

práticas do movimento acompanhando dessa maneira uma tendência, que não será julgada neste espaço se eficiente ou não, de burocratização da própria cultura (YÚDICE, 2006).

Assim, embora ocupem diferentes posições em relação ao poder público, estes atores constituem - nunca sem conflitos internos e negociações - um movimento, ou melhor, “movimentos de movimentos” como dito anteriormente, e participam, através de manifestações diversificadas e espacialmente descontínuas, do mesmo “ciclo de confronto” (TARROW, 2009) cujo objetivo é o amplo reconhecimento do *hip-hop* e de seus atores os quais, ressalta-se, ainda que sejam diferentes entre si e se apresentem muitas vezes como verdadeiras singularidades artísticas encontram na cultura *hip-hop* uma “identificação” (HALL, 2011) que os possibilitam se posicionarem coletivamente no campo social para rimarem, dançarem, pintarem e lutarem por mais direitos para si próprios e para aqueles grupos que percebem estar, assim com eles, precariamente incluídos na sociedade e à mercê de relações sociais que se esgotam nelas mesmas enquanto não ultrapassam a estigmatização em direção a uma corajosa, mesmo que temporária, mas nunca insignificante, troca de visão de mundo e experimentação radical de alteridade, práticas estas constitutivas da própria prática política e da democracia do século XXI.

4.1.4 Considerações sobre o método propositivo e sobre o objeto

Baseada em discussões da Teoria da Mobilização Política, a análise empreendida neste capítulo apresentou uma proposta de identificação e análise qualitativa de enquadramentos em processos de micromobilização social efetuados na *internet* por lideranças ativistas ou ativistas autônomos para mobilização de outros ativistas visando compor quadros comuns para a ação coletiva.

Reitera-se o caráter propositivo deste trabalho de articulação e conexão de uma discussão teórica existente a uma discussão metodológica aberta para críticas, sugestões e correções e acoplamentos, evitando-se assim colocar-se como um método através do qual o pesquisador interessado em processos de mobilização em espaços virtuais poderia simplesmente transpô-lo sobre seu objeto empírico. Bem distante desta possibilidade, as discussões teóricas devem ser vistas mais como uma porta de entrada para a Teoria da Mobilização Política, através da discussão de alguns conceitos e autores, e uma tentativa de vivenciar esta experiência teórica empiricamente e de

convidar outros pesquisadores para esta experiência e provocá-los para pensar sobre ela, criticá-la, apontar limites e deficiências.

Sobre o estudo empírico realizado a fim de operar as 11 proposições metodológicas construídas com base na Teoria da Mobilização Política pode-se dizer que o mesmo atesta, na prática, certa operacionalidade e potencialidade analítica das mesmas.

A operacionalização deste conjunto de propostas analíticas de enquadramentos articulados por ativistas em processos de mobilização em interações virtuais constituiu ao longo do percurso de coleta de dados e de cruzamento destes com dimensões da teoria um alicerce analítico a partir do qual é possível fazer apontamentos consistentes sobre objetos do real e simultaneamente formular um discurso científico com todas as arestas, limitações, deficiências, e incompletudes que este trabalho assume para si.

Ressalta-se a importância dos pesquisadores interessados em saber como se forma uma ação coletiva se atentarem para o que Snow & Benford (2000) chamam de “discursive processes of frame” (SNOW & BENFORD, 2000). Muitos processos de enquadramento e estabilização de quadros da ação coletiva operam no cerne de articulações discursivas. Neste caso, a desconstrução de um discurso associada à análise de enquadramento podem expor, não apenas o significado de um determinado discurso, mas as estruturas simbólicas que permitem que ele signifique o que significa, como também porque ele foi construído da maneira com que aparece.

Ainda perante a discussão teórica e metodológica empreendida ao longo do presente trabalho cabe dizer que a elaboração e/ou a transmissão, mesmo quando estratégica, de quadros da ação coletiva não se reduz a um processo impositivo de um grupo ou ator sobre outro o que no fim das contas apenas reproduziria com certo verniz o modelo clássico da comunicação (quem, diz o que, em que canal, para quem, com que interesse). Mobilizar é sim um processo comunicacional, mas com uma fundamental dimensão interativa e simbólica constantemente sendo operada por todos aqueles envolvidos em um processo de mobilização, onde até o silêncio é significativo. Não por acaso, Snow & Benford (2000, p.625), consideram que todos os atores que se engajam em uma ação coletiva estão envolvidos em uma disputa política de significação. Para eles, nenhum ativista é capaz de construir e impor a outro uma versão da realidade que lhe apetece, pois “há uma variedade de desafios confrontando todos aqueles que se dedicam às atividades de enquadramento” necessárias para que uma ação coletiva possa acontecer.

Através do caso escolhido para articular as proposições metodológicas foi possível entrar em contato com esta disputa política por significação e perceber que ela ocorre tanto entre os movimentos e as instituições que confrontam bem como internamente entre os próprios atores do movimento. Enquanto parte do movimento *hip-hop* de Curitiba queria fazer um abaixo assinado outra propunha a formulação e apresentação de projetos culturais.

Apesar de distintas em suas formas, em comum estas duas argumentações tem o fato de conterem uma luta por reconhecimento no campo dos direitos culturais o que pode ser associada à percepção de Honneth (2003), baseado em Hegel e Mead, para quem há um prosseguimento da “luta por reconhecimento” no interior da esfera jurídica.

Além do reconhecimento de direitos, estas ações objetivam também obter recursos. Por isso, quando elas modulam seu discurso ao discurso dos “detentores do poder” não é para se submeter a eles, mas para, estrategicamente, criarem uma situação de reconhecimento jurídico e, conseqüentemente, de abertura de fontes de recursos. Alguns argumentos do “Ator A”, mais próximo da máquina pública, revelam uma percepção de que se o movimento apresentar-se publicamente como a imagem requerida pelos órgãos públicos será capaz de definir uma situação em que estes são “conduzidos” a receber seus atores, explicar-lhes seus direitos a recursos culturais bem como os procedimentos que devem cumprir para obtê-los.

Assim, parte movimento *hip-hop*, ao se abrir para diálogo com as forças do município e do estado responsáveis pela gestão da cultura, espera que estas forças também façam o mesmo e constituam plataformas políticas de negociação com estas vozes das ruas, das quebradas, dos becos e vielas. Revel (2013) percebe na dialética entre estado constituído e movimentos constituintes a formação de um novo paradigma de democracia.

Hay experiencias políticas en las que los Estados aceptaron dejarse atravesar por los movimientos, aceptaron escucharlos, no integrarlos necesariamente, no de absorberlos necesariamente, sino de dialogar en forma permanente y hacerlos convertir en el motor de la reflexión del Estado. E inversamente, los movimientos aceptaron dialogar con estructuras institucionales (REVEL, 2013).

Tal ação tem como meta a obtenção de recursos econômicos, mas também simbólicos e de legitimação, os quais poderão permitir ao movimento e aos seus atores se reposicionarem com mais potência no cenário cultural da cidade, do estado e do país. Daí pode-se extrair à luz do pensamento de Honneth (2003, p.193) que o reconhecimento jurídico não é apenas abstrato, mas também material. “Um sujeito é

respeitado se encontra reconhecimento jurídico não só na capacidade abstrata de poder orientar-se por normas morais, mas também na propriedade concreta de merecer o nível de vida necessário para isso”.

No caso que foi analisado e que é sintomático do rumo que o *hip-hop* curitibano poderá tomar ao aproximar-se da “órbita político-institucional” (COSTA, 2002), vislumbra-se também que, além das relações que os membros do “MC + HH” aí estabelecem, existem outras pelas quais este grupo busca ser compreendido por mais atores da rede *hip-hop*, indicando-lhes a existência de uma “oportunidade política” (GAMSON & MEYER, 1996; TARROW, 2009) “lá dentro do sistema” como expõe o “Ator A” na sua postagem na internet.

A postagem do “Ator A” sugere também que o apoio dos órgãos públicos a determinados atores que estão aprendendo a falar a linguagem da burocracia não está fragmentando o movimento isolando estes indivíduos daqueles mais distantes das arenas políticas institucionalizadas. Na prática, observa-se a existência de relações socioculturais entre estes grupos em “esferas públicas alternativas” (COSTA, 2002) constituídas em suas “estruturas de mobilização” (McADAM; McCARTHY; ZALD, 1996, p.11-12) existentes nos múltiplos territórios por que se movem e comunicam. Estas relações também não são isentas de disputas de poder, conflitos, debates, contradições e negociações.

Neste sentido pode-se dizer que, embora ocupem diferentes posições em relação ao poder público, estes movimentos constituem - nunca sem conflitos internos e negociações - um movimento e participam, através de manifestações diversificadas e espacialmente descontínuas, do mesmo “ciclo de confronto” (TARROW, 2009) cujo objetivo é o amplo reconhecimento do *hip-hop* e de seus atores os quais, ressalta-se, ainda que sejam diferentes entre si e se apresentem como verdadeiras singularidades artísticas encontram na cultura *hip-hop* uma “identificação” (HALL, 2011) que os possibilitam se posicionarem coletivamente no campo social para rimarem, dançarem, pintarem e lutarem por mais direitos para si próprios e para aqueles grupos que percebem estar, assim com eles, precariamente incluídos e à mercê de relações sociais cujo produto é a estigmatização.

Interessante notar que mesmo entre os atores com alguma identificação ao “MC + Hip Hop” existem posições ligeiramente divergentes. Em entrevista realizada posteriormente com o B.boy S., também membro do “MC + Hip Hop”, concorda sobre a necessidade de apresentar projetos neste contexto de burocratização da cultura,

todavia ressalta a importância da pressão pela criação de editais específicos para o movimento, pois “não tem um edital que o *hip-hop* se enquadre sem adaptações” (S., entrevista, 2013). Além disso,

entrar nos editais da FCC concorrendo com outras culturas mais presentes lá fica muito difícil, por isso também defendo um edital específico que ofereça capacitação, pois a maioria do pessoal do *hip-hop* nunca fez projetos, não sabe como funciona. O edital é uma demanda urgente, para que o *hip-hop* comece a enviar projetos e executar projetos, dando uma capacitação para todos antes, para que a concorrência seja justa, e sem atravessadores, essas pessoas profissionais em ganhar editais (S., entrevista, 2013).

Honneth (2003) coloca que “a imposição de cada nova classe de direitos fundamentais foi sempre forçada historicamente com argumentos referidos de maneira implícita a exigência de ser membro com igual valor da coletividade política” (HONNETH, 2003, p.191).

Pensada à luz desta fala de Honneth, a argumentação do B.Boy S. traz conjuntamente à exigência de ser membro com igual valor da coletividade contemplada pelas políticas culturais municipais, uma necessidade de diferença. Na compreensão do B.boy, o fato do *hip-hop* passar a disputar editais públicos com outras manifestações culturais já reconhecidas não produzirá a inclusão almejada. Para ele, a “igualdade” de participação é atingida pela diferença, isto é, pela criação de editais específicos que ao contemplarem a heterogeneidade de linguagens desta manifestação cultural poderia reparar o descompasso dos seus atores com relação a outros atores de outras manifestações culturais que se profissionalizaram em disputar editais. Essa posição possibilita entender o símbolo de adição entre Curitiba e *hip-hop* na composição do nome do movimento “Curitiba + hip hop” como um desejo de incluir (“+”) o *hip-hop* à cultura de Curitiba sem igualá-lo ou subtraí-lo ao que existe.

Somadas as posições do “Ator A” e do B.Boy S. apontam que o objetivo do grupo ao qual se identificam é que mais atores apresentem projetos e pressionem os *decision makers* a reconhecerem a necessidade de criação de editais específicos para o *hip-hop* para dar vazão a uma expressiva demanda que então se formaria dispensando consequentemente o movimento de ter que disputar os recursos existentes com outras manifestações culturais habituadas a disputar e ganhar editais. “Os desafiantes que aproveitam as oportunidades políticas em resposta a aberturas do sistema político são os catalisadores para os movimentos sociais e ciclos de confronto” (TARROW, 2009, p.100).

Em consonância com Tarrow (2009), Gamson & Meyer (1996, p.276) expõem que oportunidades políticas podem moldar ou restringir movimentos como também movimentos podem criar oportunidades para a ação política. Estes autores salientam ainda que as oportunidades políticas estão sujeitas a processos de enquadramento e muitas vezes são motivo de divergências internas do movimento sobre estratégias de ação apropriadas. Além disso, ao envolver a percepção de uma mudança possível a oportunidade política é, acima de tudo, uma construção social. “Uma oportunidade não reconhecida como uma oportunidade não é uma oportunidade para todos” (GAMSON & MEYER, 1996, p.283).

Por fim, vale ressaltar que a interação descrita anteriormente, na qual um representante do grupo mais informado sobre o universo burocrático da cultura questiona o meio pelo qual o grupo menos informado quer mobilizar apoiadores e o poder público, sem se restringir à crítica, mas transmitindo-lhe conhecimento a partir de uma experiência já vivenciada “lá dentro do sistema”, ocorreu no ciberespaço reforçando a discussão feita no terceiro capítulo intitulado “Estruturas de mobilização em território-rede, repertório e enquadramento para mobilização política”:

o espaço criado pelos meios de comunicação se constitui como espaço de mediação e tradução das questões que importam aos atores sociais. Esse contexto também redefine a ação coletiva contemporânea, que passa a ter na relação com a comunicação um fator de empoderamento dos coletivos em rede (PRUDENCIO, 2012, p.5).

4.2 Hip-Hop na roda da política institucional

Conforme a análise realizada no tópico anterior e as discussões feitas ao longo do trabalho, os atores do *hip-hop* em sua luta por reconhecimento levam em consideração a existência de espaços institucionais e extrainstitucionais para definirem estrategicamente suas ações (GAMSON & MEYER, 1996, p.283).

Em suas demonstrações nos espaços públicos e privados expressam-se incorporando e performando em sons, imagens e movimentos corporais a linguagem das ruas, e operando, em determinadas ocasiões, ajustes de enquadramento para compor “quadros de reconhecimento” que, ao excederem as fronteiras das interações entre os atores do movimento, potencializam novas formas de interação com a sociedade civil e com o poder público abrindo com isso a possibilidade de ressignificação do “quadro primário” (GOFFMAN, 2012) resultante de relações sociais estigmatizadas em direção ao reconhecimento das dimensões sociais, políticas e culturais do movimento e de seus atores. O estigma anula qualquer possibilidade de comunicação, pois ele ocorre

justamente para impossibilitar qualquer probabilidade de comunicação, dificultando assim desde sua raiz a transformação de relações humanas deterioradas em relações potentes abertas a novos possíveis éticos e estéticos.

Ampliando a luta por reconhecimento para os espaços da política institucional, uma vertente de atores está disposta a “falar a língua deles”, não para abrir mão das especificidades culturais e da potência política do movimento, mas como estratégia de comunicação política mostrando-se, dessa maneira, “dispostos, até certo ponto, a relativizar os seus próprios valores com relação ao outro” (COHEN, 1985, p.669-670).

Assim, ao incorporar o outro, a mobilização do movimento *hip-hop* por reconhecimento está vinculada um processo de comunicação cuja dimensão política pode ser percebida na construção coletiva de diferentes enquadramentos e posicionamentos conforme a oportunidade política vivenciada por seus atores em espaços institucionais ou não.

Em julho de 2013, último mês de pesquisa de campo, verificou-se a abertura de canais de diálogo entre o movimento *hip-hop* e a Fundação Cultural, os quais podem ser relacionados às diversas articulações de seus atores nos espaços públicos da cidade, no ciberespaço, e nos espaços institucionais do poder político. “Atores coletivos contemporâneos frequentemente criam espaços públicos democráticos e transformam domínios privados em arenas sociais para a criação de suas identidades coletivas e demandas” (COHEN, 1985, p.670).

Maia (2011) acrescenta que diversas demandas e reivindicações dos atores da esfera civil têm como alvo o sistema político e, por isso, “requerem atenção e resposta dos agentes do Estado para assegurar ou implementar direitos, para aliviar injustiças sociais ou para prover redistribuições de oportunidades e bens” (MAIA, 2011, p.58-59).

Assim, segundo indicam os dados da pesquisa, o movimento *hip-hop* de Curitiba, ou melhor, parcela dele, atua, no liame da sociedade civil e do poder público, buscando nos espaços institucionais o reconhecimento legal de sua importância social e cultural e também recursos para o desenvolvimento de ações através das quais possam criar as condições para um reconhecimento ampliado de seus atores, um reconhecimento que, em diálogo com o jurídico e o material, é essencialmente um reconhecimento entre seres humanos e de suas diferenças percebidas como riqueza cultural.

É no interior deste processo de negociação política, que a organização do “Prêmio Paraná Hip Hop” anunciou que a premiação fora incorporada à programação da

Corrente Cultural de Curitiba que no ano de 2013 aconteceu no dia 10 de Novembro no Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Além da incorporação do prêmio à “Corrente Cultural”, artistas do *rap* local (Karol Conka e Nairobi) rimaram para milhares de pessoas no palco da Boca Maldita onde também se apresentaram nomes (re-)conhecidos como o sambista Martinho da Vila e o *rapper* Criolo, por exemplo. No “palco aberto” montado na Rua Monsenhor Celso artistas de *rap* apresentaram-se ao lado de músicos de outros gêneros musicais enquanto os artistas selecionados (ANT, Bangstars e Cabes MC) no “Edital para Corrente Cultural (140/2013)” apresentaram-se no TUC (Teatro Universitário de Curitiba) recebendo um cachê variou de R\$ 1,5 a R\$ 2,5 mil¹²⁴. Os artistas selecionados no edital e que ganharam para se apresentar podem ser compreendidos na chave daqueles atores do *hip-hop* que conhecem os meandros da burocracia cultural.

Alguns meses antes da “Corrente Cultural”, em reunião, membros da Fundação Cultural, DJs, MCs, B.boys e produtores culturais discutiram as futuras edições do “Festival Internacional de Hip Hop (FIH2)”¹²⁵ que acontece na cidade desde 2002, mas que até então havia contemplando apenas a “*street dance*”, atualmente chamada também de “*hip-hop dance*” (DA COSTA, 2011) que é um estilo de dança praticada em academias altamente coreografada e derivada do *break* e de outras danças de rua como o *poping*, *locking* e *up rocking*. Nesta reunião deliberou-se que nos próximos anos todas as linguagens do *hip-hop* sejam integradas ao festival.

Uma fotografia desta reunião foi postada por um funcionário da Fundação Cultural no "Facebook". Ao lado da imagem, visualiza-se um processo de interação comunicacional entre atores do *hip-hop* e um funcionário da FCC que em dado momento direciona uma mensagem para um MC: “foi muito bonito C.! Um avanço naquelas relações pouco amistosas entre a instituição, os representantes e o produtor”. Esta “fala” remete a uma discussão feita por George Herbert Mead (1973, p.211, apud Honneth, 2003, p.143) onde expõe que a sociedade continua a se desenvolver “por uma influencia recíproca, como a que se efetua ali onde uma pessoa pensa algo até o fim.

¹²⁴ No dia 27 de setembro 2013, a FCC divulgou o “Edital para Corrente Cultural” (Edital número 140/2013) abrindo espaço para 40 artistas ou bandas locais que produzam música autoral, independentemente do estilo, com a intenção de aproximar o público curitibano às bandas da cidade. De acordo com o edital, foram disponibilizados R\$ 75 mil para pagamento do cachê dos músicos que varia de R\$ 1,5 mil a R\$ 2,5 mil, dependendo da experiência. De acordo com a FCC, este é o primeiro edital que garante participação de artistas locais na Corrente Cultural.

¹²⁵ Página do “Festival Internacional de Hip Hop de Curitiba (FIH2)” na internet: << <http://www.fih2.com.br/> >>. Acesso em: 4 jul. 2013.

Mudamos constantemente, em alguns aspectos, nosso sistema social, e podemos fazê-lo com inteligência porque podemos pensar”.



Fig.49: Representantes do Movimento *Hip-hop* de Curitiba reunidos com a FCC cultural e com o produtor do “Festival Internacional de *Hip-hop*” que acontece anualmente em Curitiba (Arquivo pessoal, Jul. 2013).

Paralelamente a estas discussões nota-se que alguns atores do *hip-hop* não sentem-se representados pelos atores que estão negociando com o poder público e os acusam, por exemplo, de “mamar nas tetas do governo” como fica evidente nesta postagem de um dos organizadores do “Prêmio Paraná Hip Hop” que foi criticado por sua aproximação com o poder público (Figs. 50 e 51).

Pra variar faladores ja estão falando mal do prêmio. uhauaauahuh esquentá não
#OChoroéLivre

Fig.50: Reação a críticas ao “Prêmio Paraná Hip Hop” (Arquivo Hip Hop, Ago. 2013).

E dizem as más linguas que vamos ficar milionários na teta do governo. uhauhauh se soubessem da missa metade
15 de agosto às 14:31 · Curtir · 1

Fig.51: Reação a críticas ao “Prêmio Paraná Hip Hop” (Arquivo Hip Hop, Ago. 2013).

Assim o deslocamento da luta por reconhecimento para a esfera política institucional parece estar criando outro confronto no interior do movimento *hip-hop* de Curitiba: um movimento de múltiplos movimentos nem sempre alinhados politicamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho aponta que processos de estigmatização e desterritorialização simbólico-cultural protagonizados por setores da sociedade civil e do poder público contra os atores do "movimento *hip-hop* de Curitiba" estão na base da formação de uma luta por reconhecimento que se dá por meio de um amplo trabalho de mobilização protagonizado por uma rede de agentes sociais que se identificam à cultura *hip-hop*.

Ao longo dos anos esta mobilização por reconhecimento assumiu pelo menos três formas distintas que em determinados momentos se intersectam: 1) reterritorialização em território-rede, construção de estruturas de mobilização e articulação de repertórios de ação coletiva; 2) produção e comunicação de “enquadramentos” (GOFFMAN, 1974) para: a) confrontar estigmas e reinvidicar relações sociais capazes de reconhecer a diferença de grupos sociais com valores culturais, éticos e estéticos característicos; b) produzir e reproduzir processos de “identificação cultural” entre os atores e possíveis adeptos do movimento; c) lutar contra formas de sujeição e submissão da subjetividade; 3) aproximação das esferas do poder público responsáveis pela gestão cultural estadual e municipal para pressionar por direitos culturais simbólicos e materiais. Nesta terceira forma, a luta por reconhecimento assume também uma dimensão de luta por redistribuição de bens culturais escassos e que são percebidos por alguns atores *hip-hop* como necessários para a própria reprodução da cultura *hip-hop* e fortalecimento do movimento, ou melhor, dos “movimentos de movimentos”.

Em todas suas formas a luta por reconhecimento, pensando nas discussões de Honneth (2003), vincula-se à possibilidade de um ser humano ser reconhecido como pessoa, sem ter que ser necessariamente estimado por suas realizações ou por seu caráter.

A luta por reconhecimento é traduzida desde reivindicações pelo direito de ocupar os espaços públicos da cidade para ações artísticas até reivindicações por políticas públicas culturais e editais, reivindicações estas que assinalam o direito destas pessoas de serem literalmente reconhecidas como pessoas de direito que, conforme expõe Honneth, deve se aplicar a todo sujeito na mesma medida. Além disso,

os confrontos práticos, que se seguem por conta da experiência do reconhecimento denegado ou do desrespeito, representam conflitos em torno da ampliação tanto do conteúdo material como do alcance social do status de uma pessoa de direito (HONNETH, 2003, p.194).

Os resultados da pesquisa mostram também que o movimento *hip-hop* em Curitiba é um movimento multiterritorial. Tal característica é decorrente de uma reação do próprio movimento a um processo de desterritorialização no sentido de uma exclusão social simbólico-cultural a qual enfrenta desde o seu surgimento em meados da década de 1980 quando os primeiros *b.boys* da cidade se reuniam em frente ao Shopping Itália para dançar até hoje, momento em que o poder público e os meios de comunicação, que não aqueles mantidos pelos próprios atores do movimento, dão modestos sinais de reconhecimento de algumas de suas criações simbólicas.

Em quase três décadas de enfrentamento a severas restrições, muitos apoiadores desistiram no meio do caminho, centenas resistiram e resistem, entretanto, na maioria dos casos, levados a transformar suas aptidões para o *hip-hop* em atividade secundária enquanto buscam formas de sustento e sobrevivência em outras atividades.

Mas há também os que conseguem manter-se no mundo do *hip-hop*, promovendo eventos privados, vendendo CDs de mão em mão, trabalhando em estúdios de gravação, realizando oficinas articuladas ora com apoio de ONGs ora com apoio do poder público, disputando e ganhando prêmios no Brasil e no mundo. Mas é esta uma minoria, contável nos dedos.

Este processo de desterritorialização simbólico-cultural do movimento *hip-hop* e de estigmatização de seus atores produziu uma “tensão moral” (HONNETH, 2003) que desembocou em uma luta coletiva por reconhecimento marcada em um primeiro momento, por um processo de “reterritorialização” (HAESBAERT, 2011) explicado pela ocupação sistemática de territórios no espaço público para a realização de eventos públicos e privados, encontros, debates, gravações, bem como por uma “desterritorialização” e uma reterritorialização no ciberespaço onde, por exemplo, veiculam músicas, imagens e divulgam eventos. O conjunto destas movimentações por diferentes territórios associadas a uma ampla utilização de tecnologias digitais de comunicação produziu aquilo o que Haesbaert denomina de um território-rede.

Esta etapa da luta por reconhecimento, marcada também pela realização de eventos públicos, possibilitou aos atores do *hip-hop* iniciarem um processo de “desestigmatização” das formas deterioradas que eram socialmente enquadrados primariamente. Conscientes de um processo de deterioração da identidade social e de que ela está na base da “desterritorialização simbólico-cultural” do movimento *hip-hop* seus atores viram nestes eventos públicos a possibilidade (re-) trabalharem a percepção

do *hip-hop* tanto na “esfera pública formal” quanto na “esfera pública informal”. Esta distinção entre esfera pública formal e informal é feita por Habermas (2005¹²⁶ apud MAIA, 2010, p.288) para quem aquela é constituída pelos corpos do judiciário, do legislativo e das agências administrativas e esta constituída pelos âmbitos de debates que ocorrem na vida cotidiana, nos ambientes de trabalho e lazer, e nos vários fóruns das organizações da sociedade civil.

Este aprendizado integrou o repertório de ação coletiva do movimento e no presente pode ser observado sendo colocado em ação. Tanto nos eventos dos grupos mais próximos da esfera política como nos dos mais distantes verifica-se a produção de enquadramentos voltados para criar situações interacionais a partir das quais seja possível propor à sociedade civil e ao poder público um “reenquadramento” dos estigmas que, por ventura, ainda nutram com relação ao *hip-hop* e aos seus atores.

Além dos eventos públicos e contribuindo efetivamente para esta imagem positivada do movimento, foram observadas a organização de oficinas de *breaking* ou *graffiti* em escolas e espaços culturais promovidas geralmente em conjunto com outros movimentos sociais que se utilizam de estratégias nas quais elementos da comunicação e da educação aparecem potencializando um ao outro.

Através dos quadros de reconhecimento o movimento comunica-se consigo próprio, com o poder público, com a sociedade civil e com os meios de comunicação embora estes últimos não tenham o costume de cobrir suas ações públicas restringindo principalmente a noticiar lançamentos dos atores mais destacados da “cena” ou fazer reportagens sobre aqueles eventos que já contam com certa legitimação do poder público.

Foi possível verificar que a articulação organizada de sons, imagens, cores, símbolos e atores que não necessariamente coadunam com a ordem cultural vigente pode comunicar formas novas da sociedade perceber o movimento mobilizando-a para um quadro subjacente àquele de estigmatização preexistente a respeito do *hip-hop*, que reitera um discurso pré-concebido de manifestação desorganizada, desordeira e de marginais. Como não se lembrar da postagem da organização do “Breaking The Park” em que um dos seus membros escreve que a Guarda Municipal “pôde ver todo o valor que a Cultura Hip Hop tem”. Guarda Municipal esta que meses antes proibira um grupo de *rap* de gravar um videoclipe na Rua da Cidadania no Bairro Fazendinha...

¹²⁶ HABERMAS, Jürgen. Concluding Comments on Empirical Approaches to Deliberative Politics. *Acta Politica*, vol. 40, 2005, pp.384-92.

Ao comunicar múltiplos quadros de reconhecimento o movimento confrontou as expectativas negativas a respeito de si próprio cultivadas, em termos gerais, pela sociedade civil, pelo poder público e pelos meios de comunicação, instaurando a partir daí novas possibilidades de diálogo com o poder público e de agendamento dos *media*, bem como novos processos de reterritorialização simbólico-cultural e de superação de estigmas e a condenação de viver em um “mundo incompleto” (GOFFMAN, 1988), avançando conseqüentemente em sua luta por reconhecimento social e cultural.

Portanto, a ocupação de territórios e as interações simbólicas instauradas a partir deles permitiram que o movimento avançasse em sua luta por reconhecimento confrontando uma conjuntura de exclusão do cenário cultural da cidade e criando outra de inclusão ainda que precária. Neste sentido, em detrimento de um processo de invisibilização, hoje são perceptíveis algumas manifestações do movimento sendo apoiadas pelo poder público e divulgadas pelos *media* que embora amenizem a situação instável do movimento *hip-hop* não a solucionam nem criam condições para que esta dimensão da cultura existente em todos os bairros da cidade e na região metropolitana se desenvolva da maneira que pode se desenvolver conforme argumentaram os articuladores da carta que acompanhou um abaixo-assinado entregue à Prefeitura Municipal e à Fundação Cultural em 2012.

A imagem pública do movimento *hip-hop* em Curitiba é de uma minoria que se articula com a esfera política para a organização de eventos públicos, todavia sem grandes garantias, ou que por meio de estúdios de gravação, organização de festas privadas e administração de pequenas lojas de roupas e acessórios relacionados à cultura urbana, consegue angariar recursos financeiros para sobreviver no mundo do *hip-hop*, e uma maioria que permanece ainda distante – às vezes por escolha própria às vezes por desconhecimento dos mecanismos de fomento à produção cultural existentes na estrutura dos órgãos responsáveis pela gestão cultural – mas que como o outro grupo procura encontrar formas de sobrevivência através da organização de festas privadas e a montagem de pequenos estúdios de gravação ou fazendo do *hip-hop* uma atividade secundária ou uma travessia segura para novas escolhas existenciais.

Esta conjuntura que poderia distanciar os atores do *hip-hop* no interior da própria rede do movimento, criou as condições para que uma segunda etapa de confronto se originasse encabeçada pelo “Movimento Curitiba + Hip Hop”, um grupo de atores da rede *hip-hop* que entende que a articulação com o sistema político é

importante para que o movimento aprofunde sua luta por reconhecimento no campo dos direitos.

Assim, além da compreensão da importância de se ocupar o espaço público e produzir na medida do possível quadros de reconhecimento, este grupo entende que neste momento histórico o reconhecimento almejado passa também por um processo de redistribuição de recursos públicos culturais que pode ser percebido em declarações como “o edital é uma demanda urgente, para que o *hip-hop* comece a enviar projetos e executar projetos” e “não tem um edital que o *hip-hop* se enquadre sem adaptações”.

Por isso, paralelamente às ações no espaço público, novas ações são direcionadas às estruturas dos órgãos responsáveis pela gestão cultural em especial a Fundação Cultural de Curitiba. A partir destas estruturas e de suas regras novos posicionamentos e argumentos passam a ser construídos.

A aproximação deste grupo de atores do *hip-hop* das discussões das arenas políticas institucionalizadas, relacionada tanto à constituição e comunicação de quadros de reconhecimento em eventos, oficinas e premiações, mas também ao questionamento e reflexão sobre o funcionamento das estruturas culturais existentes, permitiu-lhes perceber uma abertura no sistema político.

Esta abertura, ao possibilitar-lhes o envio de “projetos burocráticos”, cria também as condições de expansão dos limites do quadro interpretativo inicial permitindo-lhes instaurar processos de interação direta com o poder público e novas possibilidades de ampliação das relações de reconhecimento. Ao revelarem o conhecimento dos meandros da política cultural, confrontam a imagem de movimento desorganizado que desconhece procedimentos, práticas e processos de obtenção de recursos. Desta maneira, territorializam-se no cenário político institucional e posicionam-se como atores políticos que devem ser levados em conta durante os processos de avaliação de projetos culturais inscritos de acordo com as regras contidas nos editais públicos.

Assim, os atores do *hip-hop* que se encontram mais próximos das esferas de gestão cultural do poder público têm procurado influenciar o grupo mais afastado a compreender esta lógica, pois ela tem lhes possibilitado obter apoios, embora restritos, para seus eventos e a contar inclusive com certa abertura nos meios de comunicação que costumam noticiar os eventos com apoio do poder público. “Os desafiantes encontram oportunidades de apresentar suas reivindicações quando se abre o acesso institucional,

quando surgem divisões nas elites, quando os aliados se tornam disponíveis e quando declina a capacidade de repressão do Estado” (TARROW, 2009, p.99).

Entende-se que diante da percepção de uma abertura institucional, o grupo que já transita no universo burocrático da cultura pretende aumentar a pressão sobre os órgãos públicos responsáveis pela gestão cultural municipal tanto por intermédio da apresentação de projetos a editais bem como pela pressão para a criação de editais específicos que poderão criar condições concretas de reconhecimento cultural e social aos demais atores do *hip-hop* que ainda se encontram afastados do terreno simbólico-cultural institucionalizado. Para isso, tenta a partir desta “oportunidade política” convencer o grupo mais afastado da esfera política quanto à necessidade de compreensão dos processos burocráticos que regem a cultura no município. Neste sentido, entende-se que para o “Movimento Curitiba + Hip Hop” a luta por reconhecimento de sua identidade cultural é também uma luta por recursos públicos que poderão auxiliar o movimento a se reposicionar com mais força no cenário cultural como acontece com as manifestações culturais que já acessam tais recursos.

Este grupo, por seu turno, não tem se isolado, mas procurado orientar os outros da necessidade de instaurar e sustentar uma discussão pública. A questão agora é se os *decision makers* estão prontos a reconhecer no debate o “diferente” e suas reivindicações, pois, como explica Maia (2010), “é preciso reconhecer os parceiros da comunicação como agentes morais e políticos”. Honneth (2003) salienta, todavia, que esta relação de reconhecimento precisa estar acompanhada de uma “pressão para a reciprocidade, que sem violência obriga os sujeitos que se deparam a reconhecerem também seu defrontante social de uma determinada maneira” (HONNETH, 2003, p.78).

Então tem-se ações coletivas que: 1) são reveladoras da emergência de uma luta por reconhecimento e distribuição na esfera política, mais precisamente no âmbito do órgão responsável pela gestão cultural no município: a Fundação Cultural de Curitiba; 2) mostram que os atores mais próximos do poder não se restringem a uma negociação burocrática levando em conta apenas seus interesses, mas que através de trocas comunicacionais em territórios múltiplos procuram deixar informados os atores mais distantes das relações instrumentais com o poder público; 3) expressa uma tendência de articulação do movimento *hip-hop* junto à esfera política para captar recursos públicos e usufruir de estruturas culturais existentes que poderão auxiliar seus articuladores no processo de reterritorialização de suas produções e manifestações no cenário simbólico-cultural da cidade e consequentemente ampliar os horizontes de reconhecimento; 4)

veiculam enquadramentos interpretativos capazes de mobilizar adeptos, a sociedade civil e o poder público para uma luta por reconhecimento que acontece nas redes, nas ruas e em suas interseções.

Este conjunto de iniciativas dos atores do movimento *hip-hop*, percebidas na perspectiva de uma luta por reconhecimento, está efetivamente criando e expandindo esferas de diálogo entre os atores do *hip-hop* e o poder público. No presente, muitas barreiras impostas por aqueles processos de estigmatização e desterritorialização simbólico cultural foram e estão sendo questionadas. É notável, ainda que tímida, a presença de manifestações do *hip-hop* em eventos vinculados a políticas públicas culturais que atestam que a cultura *hip-hop* é uma manifestação da cidade entendida como espaço público de exercício de direitos e que relegá-la à periferia da cultura é reforçar uma posição subalterna em relação a outras expressões culturais legitimadas. Fronteiras ainda existem, mas a existência destas experiências aponta que não são incontornáveis.

A cultura da periferia na contemporaneidade questiona sua posição periférica na cultura de tal forma que a luta por reconhecimento, se compreendida e articulada adequadamente por todos os agentes envolvidos na questão, pode chegar a um termo, ou melhor, tornar-se a luta pela manutenção do reconhecimento, tão árdua quando a luta por reconhecimento, todavia menos injusta, pois não reação a uma ou mais formas de desrespeito a formas básicas de reconhecimento dos seres humanos pelos seres humanos, estes seres comunicacionais e políticos por natureza.

Importa dizer que o debate sobre reconhecimento é delicado. Uma das questões que emergem diz respeito quanto à possibilidade de um fazer político autônomo na dimensão da esfera civil altamente organizado e orientado a resultados cuja operacionalização pressupõe muitas vezes relações e interações com as forças do Estado. Que reconhecimento é possível a partir do momento em que essas relações são estabelecidas? Este processo de reconhecimento pressupõe concessões e formação de consenso entre as partes envolvidas? Ou os processos de reconhecimento desencadeados por uma luta por reconhecimento são capazes de incorporar as diferenças sem a necessidade de homogeneizá-las?

Diante destas questões “falar a língua deles” é um aspecto central nesta discussão, pois conforma um quadro de ação coletiva que ao colocar em discussão a existência de oportunidade de ação dentro das esferas institucionais da política para obtenção de direitos e recursos materiais abre, dependendo das correlações de força que

se instaurarão, tanto a possibilidade do movimento continuar produzindo a si mesmo como a possibilidade de ser capturado e acabar por “falar a língua deles” a partir de estratégias que não as articuladas pelo próprio movimento.

Assim, no horizonte, entre avanços e retrocessos, o sol do reconhecimento aponta seus primeiros raios em direção aos atores do *hip-hop* e talvez não seja mais uma propaganda da “cidade sorriso” como os *rappers* do grupo Comunidade Racional alertaram em 1998. De qualquer forma, é preciso “ficar ligeiro” como ensinam os próprios atores do *hip-hop* e não se apaixonar pelo poder.

A comunicação mediada e midiaticizada se revela também como campo de constituição de processos de interação e mobilização social com foco tanto no reconhecimento como na ampliação de direitos, reflexão esta que conduz a seguinte conclusão: não existe movimento sem mobilização, não existe mobilização sem comunicação, não existe comunicação sem interação.



Fig.52: MC do grupo Inthefinityvoz com máscara de gás e macacão manchado de “sangue” (Foto: Wagner Roger, 2013). “A pressão da vida ‘ranca’ os corações do ser humano” (INTHEFINITYVOZ, entrevista, 2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Angela. As teorias dos movimentos sociais: um balanço do debate. **Lua Nova**, São Paulo, n.76, p. 49-86, 2009.

ANDRADE, Elaine Nunes. **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ARALDI, Juciane; FIALHO, Vânia Malagutti; SOUZA, Jusamara. **Hip Hop: da rua para a escola**. Porto Alegre: Editora. Sulina, 2005.

ARAÚJO, Marianna; COUTINHO, Eduardo Granja. Hip Hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. In: BORELLI, Silvia Helena Simões & FREIRE FILHO, João. **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008.

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

BALBINO, Jéssica. Motta, Anita A. **HIP HOP: A cultura marginal. Do povo para o povo**. Poços de Caldas, MG, UNIFAE, 2006.

BECKER, Howard S. “Mundos artísticos e tipos sociais”, In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, pp. 9-26

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. **Obras escolhidas (v. 3)**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri, O Pensamento e o Movente. **Coleção "Os Pensadores"**. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1984.

BLUMER, Hebert. **El interacionismo simbólico: perspectiva y metodo. Hora: Barcelona,1982**.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: MICELI, Sergio (Org). **A Economia das Trocas Simbólicas**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição**: República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 94, 2012.

CAMPOS, Luiz Augusto. Identificando enquadramentos midiáticos com o auxílio da informática: uma proposta metodológica. **ANPOCS**: Águas de Lindóia, Set. 2013

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. **Leitores, espectadores e internautas.** São Paulo, Iluminuras, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica: ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana.** 2. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério. **A identidade do movimento hip hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de música de rap.** Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

COHEN, Jean L. Strategy or Identity: New Theoretical Paradigms and Contemporary Social Movements. **Social Research**, v.52, n.4, p. 663-716, 1985.

CORNIANI, Fabio Rodrigues. **RAP: Uma Manifestação Folclórica Urbana.** São Paulo: Edição do autor, 2008.

COSTA, Sérgio. **As cores de Ercília: esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 65-97.

COULON, Alan. **A Escola de Chicago.** Campinas: Papirus, 1995.

DA COSTA, Mauricio Priess. **Entre bases e “oitos”: manifestações corporais do hip hop em Curitiba.** Dissertação (Mestrado em Sociologia - Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

DA SILVA, Rociclei. **Informação, cultura e cidadania no coração da periferia pelas batidas do hip-hop.** Rio de Janeiro, UFRJ, 2011. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOWNING, John D.H. **Mídia Radical: Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

ESTEVES, João Pissarra. Opinião pública e democracia na sociedade da informação. **Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC)**, 2003.

FERREIRA, Flavia Turino. Rizoma: um método para as redes? **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.28-40, 2008.

FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participativa. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). **Desvendando máscaras sociais.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p.77-86.

FOUCAULT, Michel. Preface. In: Gilles Deleuze e Félix Guattari. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. New York: Viking Press, 1977, pp. 11-14.

_____. “O sujeito e o poder”. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault – Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. “Uma estética da existência”. In: **Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **História da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2012 [1984].

GALVÃO, Tatiana Verônica Bezerra. O papel das transformações sociais e da identidade juvenil na construção de comunidades de sentido. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008 Faculdade de Comunicação/UFBA. Salvador, Bahia, Brasil. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14338.pdf> Acesso em: 19 maio 2012.

GAMSON, William. **Falando de Política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

GAMSON, William; MEYER, David. Framing of political opportunity. McADAM, Doug; McCARTHY, John D.; ZALD, Meyer N. (orgs). **Comparative perspectives on social movements: political opportunities, mobilizing structures, and cultural framings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 275-290.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 2011.

_____. **Estigma - Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOMES, Wilson. Participação política online: questões e hipóteses. In: GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M.; MARQUES, Francisco J. A. (Orgs.). **Internet e participação política no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUATTARRI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: 34, 2008.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

HERSCHMANN, Micael. **Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. GALVÃO, Tatiana; Algumas considerações sobre a cultura hip hop no Brasil hoje. In: BORELLI, Silvia Helena Simões & FREIRE FILHO, João. **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2003.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

LEMOS, André. Ciberespaço e Tecnologias Móveis: processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura. In: Médola, Ana Silvia; Araújo, Denise; Bruno, Fernanda (Orgs). **Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática**. Porto Alegre, Editora Sulina, 2007^a. p. 277-293.

_____. *Mídia locativa e territórios informacionais*. In: 16º Encontro Anual da Compós, 2007b. Curitiba. Disponível em: >> http://www.compos.org.br/data/biblioteca_168.pdf <<. Acesso em: 22 mar. 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedraço**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Quando o Campo é a Cidade: fazendo Antropologia na Metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C & TORRES, Lílian de Lucca. **Na Metrópole: textos de Antropologia Urbana**. São Paulo: USP/FAPESP, 2000.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-31, 2002.

_____. “Trajetos e trajetórias – uma perspectiva da antropologia urbana”. **Sexta-Feira**, n. 8, São Paulo: Editora 34, 2006 (entrevista concedida ao corpo editorial), p. 30-43.

_____. “Editorial”. **Sexta-Feira**, n. 8, São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. No meio da trama: A antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 60, 2009, p. 69-80.

_____. MANTESE, BRUNA. **Jovens na Metrópole: etnografias dos circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MAIA, Rousiley C. M. Atores da sociedade civil e ação coletiva: relações com a comunicação de massa. In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (Orgs.). **Mídia: representação e democracia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

_____. Internet e esfera civil: limites e alcances da participação política. In: GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M.; MARQUES, Francisco J. A. (Orgs.). **Internet e participação política no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. **A Internet e a rua: Ciberativismo e mobilização nas redes sociais**. Porto Alegre, Sulina, 2013.

McADAM, D.; McCARTHY, J.; ZALD, M. (Eds). **Comparative perspectives on social movements: political opportunities, mobilizing structures, and cultural framings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MCADAM, Doug; TARROW, Sidney; TILLY, Charles. **Para mapear o confronto político**. Lua Nova, n.76, p. 11-48, 2009.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino; SIMÕES, Paula Guimarães. **Enquadramento: Diferentes operacionalizações analíticas**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 27, n.79, p. 187-201, 2012.

MORAES, Dênis de. O ativismo digital. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, Lisboa, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moraes-denis-ativismo-digital.html>. Acesso em: 15 Nov. 2013.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente**. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **Acción colectiva, vida cotidiana y democracia**. El Colégio de México, 1999.

_____. **Challenging codes. Colletive action in the information age**. Cambridge: University Press, 1996.

_____. "Getting involved: identity and mobilization in social movements". **International Social Movements Research**, v. 1, 1988

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **"A maior zoeira": experiências juvenis na periferia de São Paulo**. Tese de doutorado (Antropologia Social). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, 2010.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do hip-hop**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 1997.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Intervenção urbana: vandalismo ou arte? 1º Colóquio Nacional do Núcleo de Estudo em Espaço e Representações. (Curitiba, 16 e 17 de novembro de 2006). **Anais Eletrônicos do Evento**. Curitiba: UFPR, Depto. Geografia, 2006.

_____. **Graffiti: Curitiba.** Curitiba, PR: Kairos, 2010.

PRUDENCIO, Kelly Cristina de Souza. **Mobilizar é comunicar estruturas interpretativas: apontamentos para discussão e pesquisa sobre a comunicação dos atores coletivos.** In: 21º Encontro Anual da Compós, Juiz de Fora (MG), Jun. 2012.

_____. Mobilizar a opinião pública: Sobre a comunicação dos ativistas políticos. In: BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (Orgs.). **Mídia: representação e democracia.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

_____. **Mídia Ativista: A comunicação dos movimentos por justiça global na Internet.** Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

PRUDENCIO, Kelly; SILVA JUNIOR, José Geraldo. Curitiba também tem periferia: a comunicação multiterritorial do hip hop. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v.1, n.21, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: 34, 2009.

RAPOSO, Otávio. “Tu és rapper, representa arrentela, és red eyes gang”: Sociabilidades e estilos de vida de jovens do subúrbio de Lisboa. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Oeiras, n. 64, 2010. p. 127-147

ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap Music & Black Culture in Contemporary America.** Hannover/London: University Press of New England, 1994.

SCHERER-WARREN, Ilse. Das Ações coletivas às redes de movimentos sociais, 2006.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Das mobilizações às redes de movimentos sociais.** Revista Sociedade e Estado. Brasília, v. 21, n.1, Jan./Abr. 2006, p. 109-130.

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana:** 1998. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, 1998.

_____. Arte e educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: **Rap e educação, rap é educação.** ANDRADE, Elaine Nunes. (Org.). São Paulo: Summus, 1999.

SILVA JUNIOR, José Geraldo. Rimas da diferenciação: a batalha entre os 'falsos' e os 'verdadeiros' rappers de Curitiba. In: IV Enpecom (Encontro de Pesquisadores em Comunicação). **Anais Eletrônicos do Evento.** Curitiba: UFPR, 2012. p.585-593.

_____. Conexão e ação: a utilização estratégica da internet pela “Marcha das Vadias” para mobilização social e ação coletiva no espaço virtual e no território urbano. In: **A mobilização social no contexto político e eleitoral.** PANKE, Luciana; MACEDO, Roberto Gondo; ROCHA, Daniele (Orgs.). Capivari (SP): Nova Consciência, 2013.

SNOW, David A.; ROCHFORD, E. Burke; WORDEN, Steven K.; BENFORD, Robert D.. Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation. **American Sociological Review**, v.51, n. 4, 1986, p. 464-481.

SNOW, David A; BENFORD, Robert D. Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment. **Annual Review of Sociology**, Vol. 26, 2000, pp. 611-639.

SODRÉ, Muniz. **Antropologia do espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOUZA, Marcilene Garcia de. **Juventude negra e racismo: o Movimento *Hip-hop* em Curitiba e a apreensão da imagem de “Capital Européia” em uma “harmonia racial”**. Curitiba, 2003. 150 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PGSOCIO, Universidade Federal do Paraná, 2003

SPOSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v.5, n.1-2, p. 161-178, 1994.

TARROW, Sidney. **O poder em movimento. Movimentos sociais e confronto político**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TOOP, David. **Rap Attack 2**. New York: Serpent’s Tail, 1991.

VELHO, Gilberto. Violência, reciprocidade e desigualdade. In: VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos. **Cidadania e Violência**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZENI, Bruno. **O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 18, n.50, 2004.

WACQUANT, Loic. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

WELLER, Wivian. **Minha voz é tudo o que eu tenho: manifestações juvenis em Berlim e São Paulo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

Outras referências

Sites, blogs, mídias sociais

ALVES, Giovanni. Neodesenvolvimentismo e classes sociais no Brasil. Blog da Boitempo, 20 Dez. 2013. Disponível em: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/12/20/neodesenvolvimentismo-e-classes-sociais-no-brasil/>. Acesso em: 22 Dez. 2013

BECO41. 2011. Bate papo com Magú. Disponível em <http://beco41.blogspot.com/search/label/magu>. Acesso em 22 Abr. 2012

BECO 41. 2012. Protesto, denúncia, revolução e diversão Disponível em: <http://beco41.blogspot.com.br/2012/01/bate-papo-com-galax.html>. Acesso em 22 Abr. 2012

BOL. 2008. Shopping de Curitiba barra jovens da periferia. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/brasil/2008/06/05/ult5772u51.jhtm> Acesso em: 7 Jun. 2012

CANEVACCI, Massimo. Entrevista com o pensador Massimo Canevacci. Overmundo, 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-pensador-massimo-canevacci>. Acesso em: 23 Mar. 2012.

CARAVANA. Postagem na mídia social Facebook. Jul. 2013. Acesso em 15 jul. 2013.

CENTRAL HIP HOP. DJ Primo Especial - A História. Central Hip Hop, 2009. Disponível em http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=787 Acesso em: 26 maio 2012

D`ANDREA, Tiarajú. Racionais: Fim de semana no parque (Vinte anos). Le Monde Diplomatique Brasil. Nov. 2013. Disponível em: http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1539&fb_action_ids=659170094123480&fb_action_types=og.likes&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582. Acesso em:5 Dez. 2013.

DOS SANTOS, Laymert Garcia. É preciso entender as redes e as ruas. Entrevista com Laymert Garcia dos Santos. Revista Fórum, 20 Out. 2013. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/blog/2013/10/e-preciso-entender-as-redes-e-as-ruas/> Acesso em 21 Out. 2013.

FAROFafa. 2012a. Rap Brasil, safra 2012. Disponível em: <http://www.farofafa.com.br/2012/08/01/rap-brasil-safra-2012/6474> Acesso em: 1 ago 2012.

FAROFafa. 2012b. Estão todos na internet, para ver e ouvir. Disponível em: <http://www.farofafa.com.br/2012/08/01/estao-todos-na-internet-para-ver-e-ouvir/6538> Acesso em: 1 ago 2012

FAROFafa. 2012c. Rimas de amor, sexo e hedonismo. Disponível em: <http://www.farofafa.com.br/2012/08/01/rimas-de-amor-sexo-e-hedonismo/6514> Acesso em: 1 ago 2012.

FRANCOFONIA. O break no Itália. 2008. Disponível em: http://francofonia.blogspot.com.br/2008_08_01_archive.html Acesso em: 16 Jun. 2012.

FRANCOFONIA. Até meus 50 anos eu quero dançar break. 2008. Disponível em: http://francofonia.blogspot.com.br/2008_08_01_archive.html Acesso em: 16 Jun. 2012

FSP. Mesmo sem crimes, “rolezinho” causou pânico e levou polícia a shopping de Guarulhos. Cotidiano, 16 Dez. 2013. Disponível em: <http://folha.com/no1386132> Acesso em: 17 Dez. 2013.

IG. Aos 25 anos, Emicida inaugura o rap brasileiro com autocrítica. Pedro Alexandre Sanchez. 29 set 2010. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/patrimonio-cultural/artístico-esportivo/musica/cantores-compositores/7682-aos-25-anos-emicida-inaugura-o-rap-brasileiro-com-autocritica> Acesso em: 6 jun 2012

LAPAZ RECORDS. O primeiro selo a produzir beats para os grupos de Curitiba. 2011. Disponível em: <http://www.lapazrecords.com.br/lapaz.html> Acesso em 25 abril 2012.

MC G. Postagem na mídia social Facebook. Jul. 2013. Acesso em 15 jul. 2013.

MOURA, Arthur. O uso da mídia e a questão das rodas de rima. Uma liberdade chamada solidão, 5 Set. 2012. Disponível em: <http://umaliberdadechamadasolidao.wordpress.com/2012/09/05/o-uso-da-midia-e-a-questao-das-rodas-de-rima/>. Acesso em 7 Set. 2012.

MTV. Racionais MC'S: Do início ao meio. 2012. Disponível em: http://mtv.uol.com.br/programas/mtv1/rationais?utm_source=redesabril_mtv&utm_medium=twitter&utm_campaign=redesabril_mtv1 Acesso em: 17 ago 2012

MYSFACE. 2007. Como eu entrei em contato direto. Disponível em: <http://www.myspace.com/bichokleber/blog> Acesso em: 27 Mai. 2012

PERIN, Adriane. Treze anos de pura resistência. Bem Paraná, 11 Mai. 2007. Disponível em: <http://www.bemparana.com.br/noticia/28089/treze-anos-de-pura-resistencia> Acesso em: 4 Jun.2013

PERRAPS. Conheça o rap de Curitiba, a “cidade zero grau”. 2009. Disponível em: <http://www.perraps.com.br/2009/08/07/conheca-o-rap-de-curitiba-a-cidade-zero-grau/> Acesso em: 14 jun 2012

PIMENTEL, Spensy. O desafio da Paz. Carta Capital, 15 Fev. 2012. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/educacao/o-desafio-da-paz> Acesso em: 21 Dez. 2013.

PRÊMIO HIP HOP. 2012. Prêmio Paraná Hip Hop. Disponível em: <http://www.premioparanahiphop.com.br/> Acesso em: 25 Set 2012.

RAP NACIONAL. Emicida lança web clipe e música nova. Arthur Dantas, 2012. <http://www.rapnacionalmusic.com.br/2012/03/emicida-lanca-web-clipe-e-musica-nova.html#.T9DYRMXjwmA> Acesso em: 7 jun 2012

REVEL, Judith. Judith Revel: “El filósofo de hoy debe negarse a hablar en lugar de los otros”. Entrevista à revista eletrônica “Ñ”, 23 Out. 2013. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Judith-Revel-Foucault-biopolitica-democracia-indignados_0_1016298798.html Acesso em: 23 Out. 2013.

SINGER, Andre. Os impasses do “Lulismo”. Entrevista. Brasil de Fato, 3 Jan. 2013. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/11399>. Acesso em: 3 Jan. 2013.

S.M. Postagem na mídia social Facebook. Março 2013. Acesso em Mar. 2013.

TORET, Javier; ALMEIDA, Carlos Sánchez; O ciclope contra a multidão distribuída. Rede Universidade Nômade, 15 Nov. 2013. Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/o-ciclope-contra-a-multidao-distribuida/> Acesso em 15 Nov. 2013.

+SOMA. 25 sons para entender o rap nacional: Parte I (1984-1999). 2011. Disponível em: <http://soma.am/noticia/25-sons-para-entender-o-rap-nacional--parte-i-1984-1999>. Acesso em: 28 jun 2012.

Documentários, vídeos

BEZ, Rafaela; CAPRIOTTI, Laís; DUARTE; Letícia. SOUZA, Ana Luiza. A voz das ruas. Transcrição: DA SILVA JUNIOR, José Geraldo. Curitiba: Núcleo de TV Antena (PUCPR), 2012. Documentário. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pcBX1MtN1fo&feature=youtu.be> Acesso em: 14 Nov. 2012.

PAR MC. Visões da Vida. Curitiba: Ratoes Filmes/Semente Sonora, 2013. Street Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hGxkTqxDyI8> Acesso em: 5 Ago. 2013.

Periódicos

CELINO. Opinião. Jornal Hip hop Sul, ano 1, n. 1, ago. 2004.

FOLHA DE LONDRINA. E tudo começou com Davi Black. 30 jun 1999.

FOLHA DO SABARÁ. Oficinas estimulam jovens a se comunicar por meio da arte. Curitiba, Ed. 36, Ano 6, Abril 2013.

GAZETA DO POVO. No extremo da riqueza e da pobreza. Caderno Vida e Cidadania. 27 Nov. 2011.

_____. A voz e a vez do rap. Gaz no Papel, 2012. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/gaz/gaznopapel/a-voz-e-a-vez-do-rap/#video> Acesso em: 19 Jun. 2012

_____. Novo presidente da Fundação pede um pacto pela cultura local. Caderno G, 10 Jan. 2013.

_____. Karol Conka: uma fotografia do rap em Curitiba. Entrevista com Karol Conka. Caderno G, 17 Nov. 2013.

JORNAL DO ESTADO. Jovens da periferia protestam contra discriminação. 28 Jul. 2008.

LPs, CDs, MP3

BIGÃO 147 MC. “Simplesmente a verdade”. Curitiba, 2012. MP3.

BLACK ALIEN. Babylon by Gus, Vol. 1: O Ano Do Macaco. Rio de Janeiro: Deck Disk, 2004. CD.

BRANCO FAVELA MC. “Ódio, sangue e pólvora”: Curitiba: Studio Kontratak, 2009. MP3.

BRO MCs. Eju Orendive. Dourados (MS): Central audiovisual CUFA, 2010. MP3.

CABES MC. Todo dia é assim. Curitiba: Track Cheio, 2009. CD.

CABES MC. “CWBreking”. Curitiba: Track Cheio, 2013. MP3.

COMUNIDADE RACIONAL. “Cidade Holograma”. Curitiba, 1998. MP3.

CWBASE MC; GAÚCHO MC. “Fui desvalorizado”. Curitiba. Underapz, 2013. MP3

DÉ SAIYAJIN. “Eu Sou Cambada”. Curitiba: Maloka Recordz, 2012. MP3.

GUERRA MENTAL. “Cidade Maquiada”: Independente, 2011. MP3

JAC. “CIC”. Curitiba: Independente, 2006. MP3.

KAROL CONKA, Batuk freak. São Paulo: Deck Disc, 2013. CD.

MENTKPTA. Acadametrofobia. Curitiba: Independente, 2012. CD.

MARCELO D2. Eu tiro é onda. Sony, 1998. CD.

NAIROBI. De volta aos anos 90 (Prod. Spektrum). Curitiba, 2009. MP3.

RACIONAIS MCs. Holocausto Urbano. São Paulo: Zimbabwe, 1990. LP.

_____. Escolha o seu caminho. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP.

_____. Raio X do Brasil. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP.

_____. Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD.

Entrevistas

B.BOY CELINO. Entrevista com B.Boy Celino. Curitiba, Julho de 2012.

B.BOY S. Entrevista com B. Boy S. Curitiba, Maio de 2013.

C. MC. Entrevista com C. MC. Curitiba, Julho de 2013.

CM. MC. Entrevista com CM. MC. Curitiba, Abril de 2013.

D.J.R.N. Entrevista com D.J.R.N. Curitiba, Abril de 2013.

F. MC. Entrevista com F. MC. Curitiba, Julho de 2013.

FREITAS JR. Renato Almeida. Entrevista com Renato Almeida Freitas Jr. Curitiba, Dez. 2013.

G. MC. Entrevista com G. MC. Curitiba, Abril de 2012.

INTHEFINITYVOZ. Entrevista com Inthefinityvoz. Curitiba, Jul. 2013.

J. DJ. Entrevista com DJ J. Curitiba, Nov. 2013.

JM MC. Entrevista com MC J. Curitiba, Julho de 2013.

KAVE MC. Programa Rap da Hora. Curitiba: Rádio Rap da Hora, 4 ago. 2009. Programa de Web Rádio. Disponível em: <http://terradoimproviso.blogspot.com.br/2009/08/programa-com-o-kv-e-so-baixar-clicando.html> Acesso em: 24 Mar. 2013.

MAGÚ MC. Entrevista com Magú MC. Curitiba, Jun. 2012.