



**RENATA CARVALHO DA SILVA**

**CULTURA, MOVIMENTO E HIP-HOP:**  
Produções alternativas e resistência cultural em Feira de Santana

**FEIRA DE SANTANA, BAHIA**  
**2015**



**RENATA CARVALHO DA SILVA**

**CULTURA, MOVIMENTO E HIP-HOP:**  
Produções alternativas e resistência cultural em Feira de Santana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana, na Área de Concentração em Desenho, Registro e Memória Visual, Linha de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Desenho, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, sob a orientação do professor e Doutor Francisco Antônio Zorzo.

**FEIRA DE SANTANA, BAHIA**  
**2015**



## Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S583p Silva, Renata Carvalho da  
Cultura, movimento e hip-hop : produções alternativas e resistência cultural em Feira de Santana / Renata Carvalho da Silva. – Feira de Santana, 2014.  
90 f. : il

Orientador: Francisco Antônio Zorzo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2014.

1. *Hip-hop* – Feira de Santana, BA. 2. *Rap*. 3. Grafite (Manifestação artística). I. Zorzo, Francisco Antônio, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

**RENATA CARVALHO DA SILVA**

**CULTURA, MOVIMENTO E HIP-HOP:**

Produções alternativas e resistência cultural em Feira de Santana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Francisco Antônio Zorzo

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS (Orientador)

Prof. Doutor José Henrique de Freitas Santos

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Doutor Rubens Edson Alves Pereira

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Aprovada em: Vinte e nove de janeiro de dois mil e quinze

**FEIRA DE SANTANA – BAHIA**  
**2015**

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO  
ELETRÔNICA NO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E NA BIBLIOTECA DIGITAL  
DA UEFS.**

1) Tipo do documento: [ x ] Dissertação [ ] outro

2) Identificação do documento/autor:

Programa de pós-graduação: Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade.

Título: **CULTURA, MOVIMENTO E HIP-HOP: Produções Alternativas e Resistência Cultural de Feira de Santana**

Autor: **RENATA CARVALHO DA SILVA**

Email: renata\_uefs@yahoo.com.br

RG: 1368285406

CPF: 033441305-28

Orientador (a): Francisco Antônio Zorzo

Número de páginas: 90

Data de entrega do arquivo à Secretaria: 28/07/2015

Data de defesa: 29/01/2015

3) Autorizo a divulgação da dissertação supracitada no Portal de Domínio Público do Ministério da Educação<sup>1</sup>.

4) Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação supracitada, autorizo, à Universidade Estadual de Feira de Santana, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais do documento, em meio eletrônico, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela Internet, a título de divulgação científica gerada pela Universidade.

Feira de Santana, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20 \_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do autor

<sup>1</sup>Conforme Portaria nº.013/2006 do MEC - Art. 5º O financiamento de trabalho com verba pública, sob forma de bolsa de estudo ou auxílio de qualquer natureza concedido ao Programa, induz à obrigação do mestre ou doutor apresentá-lo à sociedade que custeou a realização, aplicando-se a ele as disposições desta Portaria.

À Vanilucia Falck (e não poderia ser a outra pessoa), por me ensinar a ter fé, no sentido mais puro da palavra!

## AGRADECIMENTOS

Não poderia esquecer as pessoas que contribuíram para a construção deste trabalho. Agradeço a todas.

Agradeço ao professor Francisco Antônio Zorzo, por aturar meus passos lentos, ao apoio e orientações que me abriram os olhos e o espírito para as inquietações e implicações do trabalho de pesquisa.

Agradeço aos meninos da H2F (todos), NDF (todos) e os outros participantes que possibilitaram que esse trabalho caminhasse, agradeço por seguirem independentes (da Academia, do Estado ou de qualquer responsabilidade que os prendam ao mundo dos encaixes e ajustes culturais) no caminho para a militância da permanência do *hip-hop* em Feira de Santana. Principalmente a Léo, Kbça, Bal, Coelho, Zureta e Amaro.

Agradeço aos amigos que me deram força e compreenderam meus momentos de estresse, agonia, solidão e desespero.

Agradeço a minha querida mãe, Dona Lena, que só permite ser chamada assim, luz de todas as coisas.

Agradeço à minha companheira, mulher e amiga Tuira.

Agradeço à coorientação informal e amizade de Mariana Paim.

Agradeço aos meus professores que contribuíram para tornar tudo isso possível: Ivan Farias, Denise Laranjeira, Eduardo Luedy, Mirela Iriart, Gláucia Trinchão, Lysiê Reis, Luis Vitor e professor Eduardo.

Agradeço à banca de qualificação, os professores José Henrique de Freitas e Rubens Pereira pelos direcionamentos.

Agradeço as entidades financiadoras Capes, Fapesb e a Uefs por contribuírem para o agenciamento e a efetiva realização da pesquisa.

Por fim, agradeço a Feira de Santana, cidade que me acolheu e que agora faz parte de minha história.



(Desenhado por: Renata Carvalho da Silva)

## RESUMO

A pesquisa busca estabelecer uma reflexão acerca das produções artísticas e performances dos grupos de *rap* e *grafite* em Feira de Santana. O *hip-hop* é compreendido na atualidade, como a articulação de quatro elementos artísticos, que fazem parte da essência criativa do movimento, são eles: o *disk jockey*, o mestre de cerimônia, o dançarino de *break* e o grafiteiro, podemos ainda considerar, em alguns grupos, uma quinta formação referente ao ativismo político. Nos últimos dez anos o *hip-hop* vem ganhando espaço na cena cultural de Feira de Santana com a presença de dois grupos participativos, a associação H2F e a *crew* de grafiteiros NDF. Esses, por sua vez, têm modificado as relações dos sujeitos com a cidade, construindo intervenções artísticas e criando novos espaços de diálogos e articulações. Encontramos na cena feirense a emergência de ações culturais independentes, construídas pelos grupos de *hip-hop* que se articulam para manterem-se culturalmente “vivos” no contexto artístico da cidade. Esses grupos demonstram uma preocupação em proporcionar formação (discussão) entre seus participantes e lançam mão do esforço e apoio coletivo para a divulgação das produções dos grupos de *rap* e *grafite*, e para o financiamento e organização dos eventos, como a realização de shows, mutirões, palestras e intervenções. Considerando a importância do *hip-hop* enquanto um movimento capaz de modificar os modelos de participação criativa e proporcionar visibilidade a cultura periférica, busca-se compreender, como se deu o surgimento e a difusão do *hip-hop* na cidade de Feira de Santana, analisando como se organizam os grupos na construção das produções e de que forma os jovens se inserem na cultura *hip-hop*, bem como quais os sentidos e significados são atribuídos às práticas artísticas dentro da dimensão social do *hip-hop* de Feira de Santana. Na metodologia foi utilizada a pesquisa qualitativa, sendo empregadas coletas e observações, usando as redes sociais e sites especializados como fonte de informação e identificação dos participantes. Como instrumentos de coleta foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, fotografias e anotações em caderno de notas. A análise das falas e fotografias é baseada no método etnográfico.

**Palavras-chave:** *hip-hop*, *grafite*, *rap*, Feira de Santana, juventude.

## ABSTRACT

This research aims reflecting about the artistic hip-hop productions and performances groups in Feira de Santana. Hip-hop is understood today, as the articulation of four teams / artistic elements that are part of the creative essence of the movement, they are: the disk jockey, the master of ceremonies, the break dancer and the graffiti artist, we can still consider a fifth team that is one relating to political activism. In the context of the city, we see the increasing presence of two of these elements, these are graffiti and rap's manifestations. Over the past decade the hip-hop has been working in the cultural scene of Feira de Santana with the presence of two participative groups, the H2F association and the crew of graffiti artists NDF. These, in turn, have changed the relationship of subjects in the city, building artistic interventions and creating new spaces for dialogue and articulations. We find in Feirense scene, the emergence of independent cultural projects built by the hip-hop groups, which are organized to keep up culturally "alive" in the artistic context of the city. These groups demonstrate a preoccupation to provide training (discussion) between their participants and lay hold of the effort and collective support for the dissemination of productions of rap groups, graffiti and break, and for the financing and organization of events, such as making shows , task forces, lectures and speeches. Considering hip-hop's importance as a movement able to modify the models of creative participation and provide visibility peripheral culture, we try to understand, how was the hip-hop's emergence and diffusion in the city of Feira de Santana, analyzing how they are organized groups in the construction of production and how young people fall into the hip-hop culture, as well as what the meanings are attributed to artistic practices within the social dimension Feira de Santana of hip-hop. It was used the qualitative research methodology, collections and observations being employed, using social networks and specialized websites as source of information and participants' identification. As collection instruments semi-structured interviews were conducted, photographs and notes in notebook. Speeches and photographs' analysis is based on the ethnographic method.

**Key-words:** Hip-hop, graffiti art, rap, Feira de Santana, youth.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Kool Herc e Sounds Systems montando a aparelhagem no bairro do Bronx em 1975 .....	25
Figura 2 - Membros do grupo Hera na Universidade Estadual de Feira de Santana.....	40
Figura 3 - Reunião da associação H2F no Centro Universitário de Cultura e Arte – CUCA...42	
Figura 4 - Mapa do Anel de Contorno em Feira de Santana.....	45
Figura 5 Reunião da H2F, no Centro Universitário de Cultura e Artes com representantes da associação e admiradores.....	53
Figura 6 - Grafites de Kbça em Feira de Santana. Em cima e esquerdo: MAC, em cima e direito: Tomba, em baixo e esquerdo: Fraternidade, em baixo e direito: Feira VII.....	58
Figura 7 - Grafite realizado no mutirão de grafite de Poções.....	59
Figura 8 - The false mirror, René Magritte, 1928.....	60
Figura 9 - Série “Coração”, produção de <i>bomb</i> do grafiteiro Kbça. A imagem foi encontrada no centro de Feira de Santana.....	62
Figura 10: <i>Bomb</i> registrado no dia 04 de Julho de 2014, na Avenida Senhor dos Passos, em Feira de Santana.....	63
Figura 11 Série Mulheres - Grafite realizado no mutirão de grafite em Feira de Santana.....	64
Figura 12 Grafite realizado na Feirinha da Estação Nova, Av. João Durval em Feira de Santana.....	65
Figura 13: Desenhos elaborados por Bal nos tempos de escola.....	66
Figura 14 Carpa, grafite comercial para estúdio de tatuagem no bairro Campo Limpo.....	67
Figura 15 Bomb realizado por Bal na UEFS.....	68
Figura 16 Grafite realizado no conjunto Fraternidade em Feira de Santana.....	69
Figura 17 Bomb realizado no conjunto Fraternidade em Feira de Santana.....	71
Figura 18 Reunião da associação H2F no CUCA em Feira de Santana.....	76
Figura 19 Intervenção realizada no bairro Viveiros. Ao fundo, crianças esperando receber seus brinquedos, e à frente, uma moradora do bairro que participou da organização do evento.....	77
Figura 20 Intervenção realizada no bairro Viveiros, à esquerda MC Giga Side e outros companheiros do grupo.....	78
Figura 21- Reunião realizada no dia 19 de novembro de 2013, no CUCA em Feira de Santana para definir a intervenção do dia 20 de Novembro, à esquerda MC Léo e outros integrantes da H2F.....	79

## **LISTA DE SIGLAS**

CEB - Centro de Educação Básica

CEF - Caixa Econômica Federal

CUCA - Centro Universitário de Cultura e Arte

DJ - Disk Jockey

H2F - Associação Hip Hop Feira

MAC - Museu de Arte Contemporânea

MC -Mestre de Cerimônia

NDF - Crew Nós de Feira

NY - Nova York

SENAI - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

SUDENE - Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste

URBIS - Habitação e Urbanização do Estado da Bahia S/A

VQ - Crew Várias Queixas

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
INTERLOCUÇÕES DA PESQUISA: SUJEITOS, TRAJETÓRIAS E CONTRUÇÕES.....	16
<b>1 AS EXPERIÊNCIAS NO HIP HOP: POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO DO RAP E DO GRAFITE</b> .....	22
1.1 CONTEXTUALIZANDO O HIP HOP: AS EXPERIÊNCIAS NO MUNDO, NO BRASIL, NA BAHIA E EM FEIRA DE SANTANA .....	22
1.2 LINGUAGENS E EXPRESSÃO NO GRAFITE.....	31
<b>2 PRÁTICAS CULTURAIS EM FEIRA DE SANTANA E A PARTICIPAÇÃO DO HIP-HOP NA CONTINUIDADE DAS INTERVENÇÕES URBANAS.....</b>	<b>36</b>
2.1 OS PROCESSOS DE MODERNIZAÇÃO EM FEIRA DE SANTANA E AS TRANSFORMAÇÕES DO CONTEXTO CULTURAL.....	36
2.1.1 As transformações do espaço urbano e a construção da cultura <i>hip-hop</i> em Feira de Santana.....	44
2.2 EMERGÊNCIA DOS GRUPOS DE HIP HOP EM FEIRA DE SANTANA E A SUA ATUAÇÃO.....	50
2.3 PROCESSO CRIATIVO DO GRAFITE.....	56
2.3.1 Artistas do grafite em Feira de Santana.....	57
2.4 GRAFITEIROS, RAPPERS E OUTROS PRODUTORES CULTURAIS EM FEIRA DE SANTANA.....	73
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>86</b>



(Desenhado por: Renata Carvalho da Silva)

## INTRODUÇÃO

A dinâmica de formação e articulação dos grupos de *hip-hop* em Feira de Santana encontra-se sedimentada através da produção do *rap* e do grafite como instrumentos de aglutinação e diálogo entre alguns grupos culturais. Em um mesmo espaço de socialização e mobilização artística esses grupos agregam admiradores da cultura *hip-hop*, dançarinos de *break*, *skatistas*, *rappers*, grafiteiros, entre outros participantes.

O *hip-hop* é percebido, na sua atual configuração, como a junção de quatro elementos artísticos, que se referem à dança (*break*), à poética musical (*rap*), à composição sonora (*disc jockey*) e às artes visuais (grafite). Esses elementos surgiram individualmente e cada um possui uma trajetória artística em particular. Como forma de resistência da cultura *black* e a partir dos agrupamentos que transformaram os espaços artísticos, sociais e políticos da década de 1970 nos Estados Unidos, o *hip-hop* ganhou notoriedade ao unir instrumentos que acolhem diversas possibilidades de comunicação. A emergência desses campos de visibilidade possibilitou, de maneira significativa, a difusão da cultura *hip-hop* para outros lugares do mundo.

Notamos uma postura de resistência do *hip-hop* no circuito cultural baiano desde as suas primeiras manifestações em Salvador na década de 1990 (MESSIAS, 2008). A questão se assoma quando percorremos a cena feirense, que vai ser protagonizada pelos primeiros grupos de cultura *hip-hop* nos anos 2000. Em um circuito rodeado por produções voltadas ao axé e o pagode, a consolidação das performances do *rap* e do grafite permanece resistindo, diante do magnetismo da cultura de massa voltada às musicalidades baianas, assim como também convive e mantém diálogo com essas culturas de resistência da periferia, intercambiando novas performances musicais e de identidade.

Os primeiros agrupamentos em torno de uma cultura da periferia em Feira de Santana surgiram no bairro da Rua Nova, com o apoio dos movimentos estudantis e de associação de bairro. Foi no início dos anos 2000 que o *hip-hop* começou a ser socializado e produzido por grupos locais. Ao longo da trajetória de pesquisa foram escolhidos como objeto de análise dois coletivos que apresentam uma maior atuação no cenário do *hip-hop* em Feira de Santana, que são: a *crew* (agrupamento) de grafiteiros “Nós de Feira” e a associação de *hip-hop* feirense *H2F*.

As performances promovidas pelos grupos de *hip-hop* feirenses vêm há cerca de dez anos criando tentativas de visibilidade e independência nas ações de promoção à cultura, sociabilidade e lazer. As entrevistas com os participantes da pesquisa permitiram, que identificássemos um caráter de independência, no que diz respeito à construção e custeio das ações de promoção de cultura.

Na perspectiva da oralidade, as vozes dos sujeitos serviram como orientação para tecer a história local do *hip-hop*. Buscamos, mediante as narrativas, compreender os saberes, interesses e conflitos dos produtores culturais do *hip-hop*. As falas que foram analisadas, de acordo com o contexto social e cultural dos sujeitos, ajudam a perceber a força de autorreferência desse movimento.

Utilizamos as fotografias dos grupos de *rap* e das produções de três grafiteiros, que se identificam pelas suas tags (pseudônimos artísticos), como: Bal, Kbça e Zureta. Foram analisadas letras das músicas de *rap* dos grupos Os Rurá e Efeito Zumbi, assim como as falas de alguns dos produtores do *hip-hop* feirense, como, por exemplo, Mc Léo, articulador da H2F. Para a construção do trabalho, a pesquisa considerou quatro aspectos relevantes às produções:

- 1) A dimensão socioeconômica, constituída através dos coletivos organizados e associações vinculadas a produção e divulgação do *hip-hop*; 2) a dimensão política que é analisada através dos discursos dos produtores e suas transformações e revoluções pessoais por meio da arte; 3) o aspecto artístico, promovido na produção e difusão da arte do grafite, bem como de outros elementos vinculados a cultura *hip-hop*; 4) o contexto cultural, observado na transformação da identidade cultural feirense ao longo dos anos e a contribuição do *hip-hop*, em especial, os elementos do grafite e do *rap* para essa transformação. Na composição do quadro de análise deste trabalho, foram enfatizados, prioritariamente, os aspectos artísticos e culturais, que dimensionam o processo de transformação da cidade de Feira de Santana e a recomposição da paisagem visual através do *hip-hop*.

## INTERLOCUÇÕES DA PESQUISA: SUJEITOS, TRAJETÓRIAS E CONSTRUÇÕES

Feira de Santana foi observada como lócus de pesquisa apresentando formas que passam pela cultura interiorana e que, ao longo do tempo, adquirem características metropolitanas. Nos últimos anos houve uma inserção bastante considerável das organizações de *hip-hop* no cotidiano feirense. A fim de delimitar o tema e o tempo histórico da pesquisa, optamos em discorrer sobre a emergência dos grupos de *hip-hop* desde o início do século XXI, tentando acompanhar o momento de gestação e o desdobramento da sua produção. O processo de pesquisa nos levou a uma genealogia das transformações culturais em Feira de Santana, após a década de 1970, já que vimos a necessidade de elencar alguns acontecimentos sociais que marcaram as produções culturais ao longo dos anos, como: a interiorização do movimento modernista, a participação do grupo *Hera* e, posteriormente, as intervenções urbanas com os grupos de *hip-hop* a partir de 2005.

Numa contextualização mais abrangente, utilizamos alguns momentos históricos para discorrer sobre as mudanças da paisagem urbana em Feira de Santana, com as influências das culturas do recôncavo baiano e o processo de construção de uma identidade regional. Falamos sobre a instalação dos conjuntos habitacionais periféricos durante a década de 1970, que modificaram profundamente a organização da estrutura urbana na cidade. Essas histórias, não só demarcam profundamente o processo de urbanização e desenvolvimento, como também proporcionaram novas dinâmicas sociais para o cotidiano, pautadas numa lógica de modernização urbana.

Para a historiografia urbana, esses recortes expressam os modelos que foram adotados para a organização da cidade, na sua dimensão estética e social. Utilizamos um viés de pesquisa a partir da análise feita sobre os locais de convivência dos grupos pesquisados, no qual seus participantes são moradores dos bairros periféricos ou dos conjuntos habitacionais em Feira de Santana. Registramos o crescimento urbano que levaram Feira de Santana a se tornar uma emergente cidade produtora de cultura *hip-hop*.

O grafite, em seu contexto, também criou uma história própria na Bahia e principalmente em Feira de Santana. Numa luta pela permanência cultural, os grupos se organizaram sob a influência de uma cultura estrangeira, se apropriando de uma estética compartilhada em vários outros locais do mundo. Observamos que os primeiros desenhos dos grafiteiros eram cópias de revistas de grafite ou reprodução de trabalhos de outros grafiteiros.

Ao longo da pesquisa, observamos uma mudança nas posturas sociais e artísticas dos participantes. Os saberes foram sendo estimulados e o “fazer coletivo” se tornou modelo de organização, pautado numa ótica de articulação vinculada ao debate crítico e reflexivo. A construção da associação H2F foi um importante passo para a consolidação de um espaço de diálogos e aprendizagens. As reuniões da H2F privilegiavam a discussão sobre questões sociais diversas, que giravam em torno de temáticas como: preconceito racial, marginalização das produções periféricas, política, etc.

Em outros momentos, a associação H2F se preocupava com deliberações para garantir a organização de shows de *rap*, mutirões de grafite, apresentações de *break*, entre outros eventos. No ano de 2013, notamos um grupo consistente, com um número elevado de participantes. As reuniões que aconteciam semanalmente, abarcavam cerca de vinte pessoas, dentre eles, se encontravam presentes, não só artistas vinculados as performances do *hip-hop*, como também, militantes de movimentos sociais, lideranças de associação de bairro, estudantes universitários e admiradores.

O diálogo com outros participantes sociais permitiu que se alongassem os espaços de divulgação da cultura *hip-hop*. Muitos eventos e manifestações que aconteciam nos bairros periféricos e próximos aos locais de moradia dos artistas, passaram a integrar outros circuitos de visibilidades, como no centro da cidade, no campus universitário, nos museus, em casas de shows, dentre outros.

Como qualquer grande cidade, Feira de Santana se encontra repleta de contrastes sociais e econômicos, que denotam realidades desiguais e discriminatórias. Nessa perspectiva, o *hip-hop* assume seu papel político, artístico e/ou performático, expressando uma arte essencialmente periférica, se manifestando através das pinturas de Kbça, Zureta e Charles, dos garotos que dançam *break* na praça de alimentação da Avenida Getúlio Vargas, e nas letras do *rap* de MC Léo e de MC Nick, que colocam em cena as realidades experimentadas da Rua Nova, das Baraúnas, do Vietnã, e tantos outros locais “esquecidos” da cidade.

Não pretendemos pensar numa perspectiva que generaliza as dinâmicas sociais, fechando os olhos para as singularidades das realidades culturais, pois esses sujeitos estão construindo “ativamente” a história de suas vidas e não devem ser vistos como “coitados” ou “excluídos”. Trataremos na perspectiva de como eles se posicionam, da forma que observamos na letra da música *Subversivo* do Efeito Zumbi, “*Subversivo e discursivo até o osso, quando eu pego o microfone eu causo alvoroço, denunciando os problemas que aqui*

*invadem o gueto, os pretos, a faculdade da cidade.*” (Efeito Zumbi, Música Subversivo, EP Selva de Pedra, 2011)

Pensamos em usar nesse trabalho, a noção de descolonizar a epistemologia do conhecimento (GAUTHIER, 2012). Analisaremos os sujeitos a partir das suas produções e inovações, assim como dos seus discursos. Muitas vezes a oralidade e as histórias de vida dos participantes não dão conta de transcrever esse caminho percorrido pelo *hip-hop* e mais especificamente pelo grafite e *rap* feirenses. Por isso foi de suma importância a análise minuciosa de cada fala. Também é importante observar com extrema cautela as gestualidades, os conflitos, os interesses e as movimentações em torno da arte do desenho.

Utilizamos como metodologia a pesquisa etnográfica, porém fomos poucos ortodoxos, indo além dos olhares analíticos da antropologia. Buscamos novas vias de contextualização, como a internet, para podermos pensar, também, numa etnografia digital das redes sociais e sites dedicados ao *hip-hop*. Mas ainda utilizamos o contexto social da cidade e pensamos nela como:

(...) mais do que um mero cenário onde transcorre a ação social, é o resultado das práticas, intervenções e modificações impostas pelos mais diferentes atores (poder público, cooperações privadas, associações, grupos de pressão, moradores, visitantes, equipamentos, redes viárias, mobiliário urbano, eventos, etc.) em sua complexa rede de interações, trocas e conflitos. (MAGNANI, 2009, p.132)

Para a coleta, empregamos instrumentos como: entrevistas e anotações em caderno de nota. Numa abordagem menos convencional, visitamos os sites e blogs de grafiteiros, a fim de perceber as movimentações em torno das produções na Bahia. A pesquisa de natureza qualitativa se adéqua perfeitamente a realidade que encontramos. Estabelecemos um diálogo “horizontal”, de modo que, todos os envolvidos tiveram seus papéis sociais reconhecidos. Assim podemos usar as palavras de Gauthier, (2012) para completar nossa linha de raciocínio, pensamos que nesse processo de descobertas os sujeitos se situam, “*onde cada um atua como olhar crítico sobre o outro e, no mesmo gesto, se transforma*”.

Nenhum sujeito é homogêneo e nenhum conhecimento é determinante. Cada pessoa exerce uma função nesse trabalho e, ao mesmo tempo se transforma a partir da experiência adquirida nas trocas culturais. Os grafiteiros, os *rappers* e os *b boy* e *b girl* (dançarinos de *break*), vivenciaram (alguns pela primeira vez), o fazer pesquisa e tiveram a oportunidade de conviver com pessoas estranhas do seu mundo social, que interferiam e dialogavam, numa

provocativa proposta. Essa foi a forma pela qual incitamos os sujeitos a expor situações cotidianas, que aconteciam muitas vezes longe dos olhos dos pesquisadores. Nas rodas de conversas, em reuniões e na observação da produção individual ou coletiva, tentamos analisar de que forma se estabelecia as socializações de ideias, os processos criativos e os tipos de articulações dos envolvidos.

Na pesquisa qualitativa, os participantes são vistos como pessoas que constroem seus discursos e baseiam suas ações nos significados derivados dos processos de comunicação com os outros, com quem compartilham opiniões, crenças e valores (FRASER; GODIM, 2004, p.145). Através das falas e gestualidades dos participantes, construímos uma questão norteadora capaz de dar sentido ao propósito do trabalho, indagamos “Como se dá o processo de articulação e socialização para a construção das intervenções promovidas pelos grupos de *hip-hop* de Feira de Santana?”.

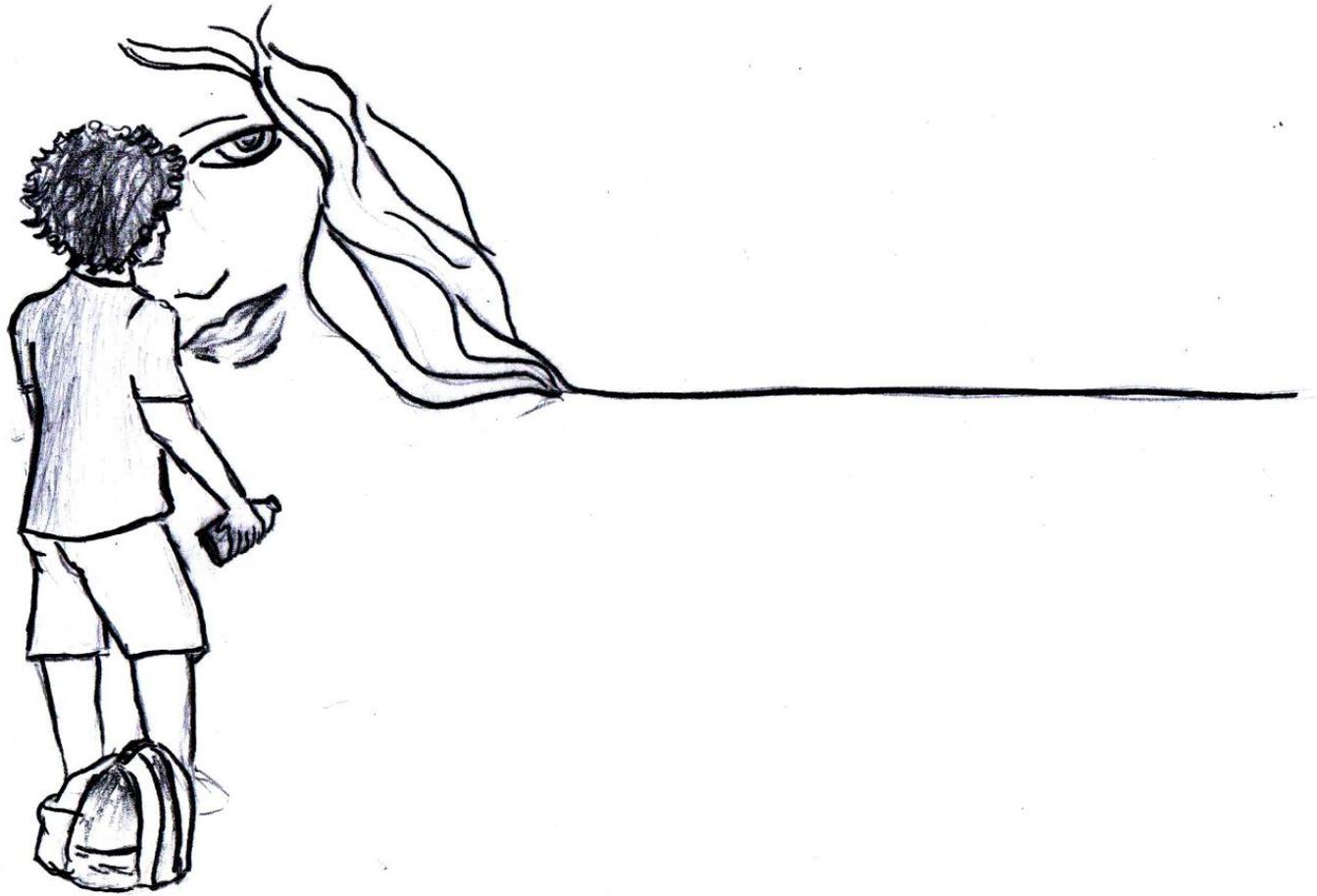
Nossos olhares e as implicações dos pesquisadores, também tiveram espaço discursivo na pesquisa. Selecionamos, opinamos e muitas vezes avaliamos os aspectos relevantes e que achamos conveniente trazer para discussão. Essa é uma questão, que, muitas vezes não aparece claramente nas metodologias de trabalhos acadêmicos. Mas que se faz presente em todos eles, pois o pesquisador também é um sujeito histórico e se posiciona a partir das suas visões de mundo. As posições precisaram ser relativizadas há todo momento, pois entendemos que o sujeito não consiste numa massa corpórea constituída de ossos, músculos e tecidos, ele faz história e se insere no mundo através delas. Os sujeitos também se posicionam e “*jogam*” de acordo com suas conveniências. É uma relação de troca e de aprendizagens.

Utilizamos a fotografia como instrumento de investigação. No tocante a fonte fotográfica, encontramos os vestígios das produções do grafite em Feira de Santana e seus diálogos com a cidade. Foram escolhidas imagens, que dimensionavam os modelos estéticos de desenhos adotados no grafite feirense, identificando as ruas pintadas e o processo criativo. Entendemos que a imagem é aberta aos olhos do leitor e não é explicada pelo simples fato de mostrar o acontecido. A fotografia é carregada por interferências, tanto do sujeito que está por trás da lente, selecionando o espaço e o tempo a ser registrado, quanto pela composição da própria imagem à frente, que pode ser apresentada por “verdades convenientes”. A imagem assim é construída da mesma forma que as palavras, por isso impõem ideias, implicações e direcionamentos.

No que se refere a estrutura da dissertação, encontra-se dividida em dois capítulos que sucedem a introdução, sendo que cada um deles está associado a análise da cultura *hip-hop*, dando ênfase as movimentações do *rap* e do grafite.

O capítulo 1 – “As experiências no *hip-hop*: Possibilidades de articulação do *rap* e do grafite” faz considerações acerca das genealogias do *hip-hop* nos contextos mundial, brasileiro, baiano e feirense. O capítulo discute os espaços de visibilidade do movimento *hip-hop* e como ele se solidifica no cenário cultural brasileiro.

O capítulo 2 – “Práticas culturais em Feira de Santana e a participação do *hip-hop* na continuidade das intervenções urbanas”, estabelece uma reflexão sobre a produção independente em Feira de Santana, analisando as ações do grupo *Hera* e posteriormente a construção de novos espaços de visibilidade e resistência do *hip-hop* feirense. Aborda os processos de transformação da cena cultural de Feira de Santana e a inserção dos grupos de *hip-hop* na promoção independente.



(Desenhado por: Renata Carvalho da Silva)

## 1. AS EXPERIÊNCIAS NO HIP-HOP: POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO DO RAP E DO GRAFITE

O *hip-hop* se destaca, entre as culturas urbanas, pela capacidade de intercambiar diversas linguagens artísticas, acolhendo num mesmo espaço performances de dança, música, artes visuais e ativismo político. Os jovens têm sido a categoria mais presente em atividades ligadas a cultura *hip-hop*, e essa, por sua vez, opera na formação artística, política e social desses sujeitos, ao mesmo tempo em que, dialoga com outras questões, como a construção de identidades e vínculos de pertencimento.

Souza (2011, p.16) aponta que “desde que chegou ao Brasil, no final de 1980, a cultura *hip-hop* tem-se mostrado mais complexa, congregando várias correntes ou tendências em torno dos modos de atribuir sentidos, ver e agir sobre a realidade.” A complexidade desses processos nos levou a investigar os contextos nos quais, a cultura *hip-hop* se apresenta, adquirindo singularidades e sendo ressignificada nas experiências cotidianas, no mundo, no Brasil, na Bahia e em Feira de Santana.

### 1.1 CONTEXTUALIZANDO O HIP-HOP: AS EXPERIÊNCIAS NO MUNDO, NO BRASIL, NA BAHIA E EM FEIRA DE SANTANA

O *hip-hop* tem sua genealogia vinculada às transformações da cultura negra. Neste capítulo trataremos de dois contextos históricos que nos permitem compreender a sua gênese e como ele se desenvolve no Brasil, na Bahia e em Feira de Santana.

O *hip-hop* é um importante fenômeno urbano juvenil que se manifestou e difundiu pelo mundo nos anos 1980. A genealogia do seu surgimento ainda permanece em discussão, porém optamos por discorrer sobre os vínculos culturais ligados à musicalidade jamaicana e a continuidade das suas performances nos Estados Unidos (SOUZA, 2012). Elencaremos a história do *rap*<sup>1</sup> (musicalidade da cultura *hip-hop*) e seus espaços de construção musical. De acordo com Souza (2012) a face mais expressiva do *hip-hop* está ancorada no *rap* – a poesia cantada, que para existir, precisa da junção de dois elementos: o *Disk Jockey* ou DJ e o Mestre de Cerimônia ou MC.

---

<sup>1</sup> O vocábulo *rap* vem do inglês Rhythm and poetry, que significa ritmo e poesia. (HERSCHMANN, 2000).

Uma das direções apontadas sobre o aparecimento do *hip-hop* como fenômeno cultural diz respeito às manifestações que ocorreram nas favelas de Kingston, capital jamaicana, durante os anos de 1960. A elas se associam personagens como os *sounds system*<sup>2</sup>, que deram visibilidade cultural para a comunidade negra da Jamaica.

Na Jamaica, o *hip-hop* é contextualizado a partir de uma nova configuração política, social e cultural que acontecia no país. Segundo Mota (2012), em meados da década de 1960 a Jamaica passou por um processo de reestruturação política e modificações culturais. A dominação colonial inglesa que durou mais de 300 anos se estendendo até 1962, provocou um regime escravista violento e gerou intensos conflitos sociais ao longo de toda a sua história.

Após a década de 1960 a sociedade jamaicana passou pela reestruturação nacional com a influência de partidos políticos nacionalistas (MOTA, 2012, p.16). Também ocorreram mudanças no cenário sociocultural com a emergência de gêneros musicais que influenciaram as culturas em todos os continentes.

A história do *hip-hop* pode ser compreendida a partir da *produção diaspórica* (SOUZA, 2012). A diáspora escravista disseminou a população negra pelo mundo e com ela, foi também a sua cultura e musicalidade. O *spiritual*, gênero musical religioso, cantado pelos negros escravizados que trabalhavam nas lavouras de algodão no sul dos Estados Unidos, também influenciou para outras propostas de canções transmitidas a partir da oralidade (da história cantada), que antecederam o *rap*.

Da música religiosa reapropriada pela população negra, como o *spirituals* e o *gospel*, surge posteriormente o *rhythm'n'blues* ou R&B, gênero musical afro-americano, que aparece nos Estados Unidos em meados da década de 1940 (LINDOLFO FILHO, 2004). Esse seguimento da música influenciou gerações posteriores, como a juventude do Pós Segunda Guerra Mundial, que passou a construir suas referências na identidade cultural rock'n'roll. Lindolfo Filho (2004, p.132) aponta que “no início da década de 60 aconteceu na América um declínio do movimento R&B que acabaram por ceder lugar à explosão do rock que, não por coincidência, era feito por artistas que eram amantes do jazz e do blues.”

Lindolfo Filho (2004) explica que nesse contexto, a cultura do blues foi revisitada e exposta a uma fusão com a musicalidade tradicional. Essa hibridização musical proporcionou o surgimento de outros gêneros que ganharam destaque na Jamaica e no cenário da música mundial: como o *ska*, o *reggae* e as primeiras manifestações que dariam início ao *rap*.

---

<sup>2</sup> Segundo Herschmann (2000) a expressão *Sounds System* é aplicada aos condutores das aparelhagens de som. Sua origem é do inglês e significa Sistema de Som.

Conhecidos pela eficiência na condução de sistemas de som gigantescos, os primeiros *sounds system* foram os precursores do *rap*. A utilização das mesas de som e a tecnologias aplicadas no uso dos discos, permitiam que eles criassem novos *hits*, acrescentando-lhes efeitos ou mesmo alterando a ordem das captações e dos instrumentos.

As classes populares moradoras da periferia jamaicana passaram a produzir e consumir gêneros musicais que se tornaram instrumentos políticos de luta e pertencimento. As gravações produzidas em estúdios eram levadas ao público nas grandes aparelhagens sonoras, os *sound systems* animavam, colocando efeitos e modificando a performance musical.

O contexto de extrema pobreza e exclusão impulsionou a popularização da música nas classes ainda menos abastadas e subjugadas à violência. Num misto de engenhosidade técnica e genialidade musical, os resultados das gravações de estúdio eram aos poucos levados ao grande público através de sistemas de som ambulantes que operavam como rádios tocadas a céu aberto (MOTA, 2012, p.16).

Outros gêneros musicais também contribuíram para a transformação cultural e musical na Jamaica, apresentando novas maneiras de produzir e pensar a música. Segundo Viana (2003, p. 5) o *Dub*, que surgiu em meados de 1960, foi uma revolução cultural, que não se prendia a uma estética formal, “as canções deixaram de ser encaradas de maneira linear. Os sons passaram a ser montados não-linearmente, antecipando a maneira de editar textos/ barulhos/imagens (o cortar-e-colar ou cut-and-paste) que se tornou dominante a partir da personificação dos computadores”. A tecnologia aplicada ao *Dub* permitiu que se criasse uma fusão de vários estilos musicais como, por exemplo, a remixagem das músicas de reggae, valorizando a presença dos instrumentos como baixo e guitarra.

A partir das influências do *Dub*, do *spirituals*, do *rhythms and blues*, do *reggae*, do *ska* e de outros segmentos, surgiram diversas músicas que utilizavam as aparelhagens eletrônicas, inclusive o *rap*. Durante a execução do som das *pick ups*, os precursores dos que viriam a ser denominados MC's (Mestres de Cerimônia) bradavam sobre assuntos diversos, como a situação política, sexo, drogas, espiritualidade e de temas que refletiam o cotidiano das comunidades. Mas eles falavam também de coisas simples, como convidar todos a dançar e davam vazão a estados de espírito momentâneos. Nasce então, a forma mais primitiva do *rap*, a música da cultura *hip-hop* (GEREMIAS, 2006, p.19).

Em meio a essas reinterpretações de técnicas do contexto Dub Jamaicano, no caldeirão sociocultural dos subúrbios de Nova Iorque, surge o artista Grand

Master Flash que a partir de Gand Wizard Theodor, cria ou aperfeiçoa o scratch, o backspin e o back to back. Como as potencialidades técnicas de engenharia sonora à disposição dos DJs apresentavam um esgotamento, foram surgindo novos avanços tecnológicos e desenvolvendo-se inovações de áudio, como a criação dos samplers, dos toca-discos Tecnic SL 1200 MKL e da caixa Roland (LINDOLFO FILHO, 2004, p.137).

As técnicas de sonorização foram aprimoradas, como também os aparelhos musicais. Na década de 1970, os *Djs* já utilizavam a mixagem em discos de vinil num sistema de som com regulagem de velocidades. Os aparelhos permitiam que os *Djs* desenvolvessem novas técnicas e novos efeitos. O *hip-hop* transformou os equipamentos tecnológicos em fonte de inspiração poética, de expressão cultural e permitiu que as músicas produzidas pelos grupos de *rap* se tornassem mecanismos discursivos de poder (HERSCHMANN, 2000).

Na América do Norte os Mestres de Cerimônia junto ao *Disc Jockey* conduziam as aparelhagens e produziam métricas sonoras, que se assemelhavam às utilizadas pelos *sounds system* jamaicanos.

Em 1970, essas técnicas começaram a se aperfeiçoar nos EUA através das block parties, festas que tinham lugar nos guetos de Nova York, embalados pelos Sounds Systems e pares de pick ups (dois toca-discos conjugados, dois amplificadores e microfone), juntando poesia e ritmo, oportunamente expressando a própria criatividade. Essa prática de ritmo e poesia foi gradativamente se tornando cada vez mais usual. (LINDOLFO FILHO, 2004, p.137)

O *rap*, assim como os outros elementos da cultura *hip-hop*, mundializou-se reassumindo novas formas de identidade e pertencimento. Ele ganhou notoriedade dentro do território americano junto aos movimentos de resistência como o *Black Power*.

No final da década de 1970 o *rap* se consagra como um novo tipo de som da periferia de Nova York. Os *Djs*, como os jamaicanos *Kool-Herc* e *Grand Master Flash*, animavam as festas dos guetos do Bronx, em Nova York, utilizando de técnicas que manipulavam a frequência e a dinâmica da música, combinando com outras fontes sonoras. “Dentre essas técnicas eles introduziram os *sounds systems*, *mixadores*, *scratch* e os repentes eletrônicos que ficaram posteriormente conhecidos como *raps*”, (HERSCHMANN, 2000, p.19).

Figura 01 - Kool Herc e Sounds Systems no bairro do Bronx, (NY) em 1975



Fonte: <http://subdivizion.com/hip-hop-history/>

Desde sua gênese, tal qual boa parte das culturas juvenis urbanas ligadas à música, o *hip-hop* extrapolou sua identificação como um estilo musical, constituindo um campo de referências culturais que inclui a dança, a moda, o vocabulário e a formação de circuitos de uso e apropriação dos espaços públicos (MAGNANI, 2007).

Com bases culturais estrangeiras, influenciadas pelas performances do *rap*, *DJ*, grafite e *break* nova iorquina, o *hip-hop* ganhou sentido e importância no espaço cultural brasileiro durante a década de 1980. As referências voltadas às realidades periféricas e as similaridades entre as questões abordadas nas artes do *hip-hop* nos bairros pobres da Jamaica, dos Estados Unidos e do Brasil, bem como as desigualdades sociais, os preconceitos sofridos pelo povo negro, a violência, foram parte de um processo de identificação entre os admiradores da cultura.

O *hip-hop* emergiu, então, como importante pólo de organização de grupos culturais e de movimentos sociais. Configurou-se como um ambiente de promoção e organização de canais de expressividade e contestação política. Aliado aos movimentos sociais e principalmente ao movimento negro, o *hip-hop* ganhou importância na luta anti-racista.

No Brasil, o movimento começou a despontar já no final da década de 1970, quando a “*Black Music*” ganhou força, recebendo a influência de ícones norte-americanos, como James Brown, Marvin Gaye, Billy Paul e através da expressividade do *B-Boy* carioca Gerson King Kombo (HERSCHMANN, 2000). A magnitude da cultura popular e da cultura negra se pulverizou no cenário artístico do país. O movimento *Black* passou a dinamizar os modos de

inserção cultural e identitária da juventude negra no Brasil. A cultura *hip-hop* ganhou notoriedade em São Paulo, onde foi difundida através dos grupos que produziam os bailes *Soul* e também por meio dos discos e revistas que começaram a ser vendidos em lojas do centro, como as das galerias da Rua 24 de Maio (CONCEIÇÃO, 2007, p.33).

O movimento *Black Music* dos anos 1970 foi determinante para a difusão do *break*. As danças inspiradas na performance de James Brown contribuíram para a formação de grupos de dançarinos, que frequentaram as casas de show e ganharam espaço na mídia. Parte da indústria cultural investiu fortemente na difusão do *break*, lançando séries e filmes sobre a temática e vendendo milhares de discos do estilo.

Na Bahia, a cultura *hip-hop* ganhou força a partir dos anos 1990 com iniciativas pautadas na articulação entre os grupos organizados e a comunidade, desenvolvendo trabalhos sociais e oficinas educativas, visando a transformação da realidade local e a construção da cidadania. Alguns grupos pioneiros da cultura *hip-hop* em Salvador dialogavam com as mobilizações desenvolvidas pelos blocos afros e de samba-reggae, para fortalecer o debate sobre desigualdades étnico-raciais. Essa aliança entre os grupos de *rap*, movimentos sociais e outros agentes que propagavam o discurso pró-negritude na cultura popular baiana, permitiu entre as décadas de 1970 e anos 2000 a efervescência do cenário artístico soteropolitano.

A emergência de movimentos sociais que pautavam a inclusão social do negro marcou definitivamente a história recente do Brasil. Blocos afro Ilê Aiyê (1974), Olodum (1979), Male Debalê (1979), Muzenza (1981), assim como a fundação do Movimento Negro Unificado (1978), enunciava a mobilização em torno do debate das desigualdades étnico-raciais, propondo assim novas políticas à sociedade brasileira (MOTA, 2012, p.51).

Nesse sentido, o movimento se encontra mais difundido na cidade de Salvador, lugar este fortemente marcado pela expressão social e cultural do povo negro. Em suma, as agitações sociais e políticas entre as décadas de 1970 e 2000 em Salvador, contribuíram na modificação do cenário artístico da cidade, já que os movimentos sociais ligados à difusão e afirmação da cultura negra promoveram atividades nos campos da música, dança, teatro, artes plásticas, literatura, poesia e fortalecendo a luta contra a invisibilidade do povo negro.

O coletivo *Blackitude* é um dos pioneiros dentro do cenário cultural baiano. Foi criado em 1998, na cidade de Salvador, e atua até hoje no processo de consciência, construção, fortalecimento e independência do *hip-hop* soteropolitano. O professor Nelson Maca, idealizador do projeto *Blackitude*, aponta as dificuldades na execução das propostas do movimento.

Não é fácil encarar a ditadura cultural da Bahia. Aos olhos dos remanescentes coronéis que a legitimam, o hip-hop deve aparentar um baianinho com defeito de fabricação. Se, para o Brasil, a cultura hip-hop do estado se revela um engenho altamente produtivo, aqui, habita a dissonância por não reproduzir a baianidade que submerge as diferenças. Submersão não surpreendente na terra que essencializa o riso, a cordialidade e a sensualidade como tradição que interessa (MACA, Matéria para o site revista bequadro, 2011).

Segundo Maca (2005), o coletivo *Blackitude* opera junto a outros grupos na difusão da cultura *hip-hop* e na inserção nas lutas sociais contra a discriminação e contra o racismo. Atua há mais de dez anos pela independência do *rap*, do *break*, do *DJ* e do *grafite* das amarras da indústria cultural. Parceiros como os grafiteiros Peace e Limpo, reconhecidos no cenário alternativo baiano, colaboram com as iniciativas do coletivo, divulgando as propostas e fortalecendo as parcerias.

Na Bahia, também, elevam-se vozes não-cordiais que agredem frontalmente o mito da baianidade feliz desde e para sempre. Oferece uma imagem do negro oposta à veiculada em peças publicitárias e cartões postais, para escamotear as mazelas e atrair turistas que enriquecem os ricos. O rap soteropolitano instala um “mau-cheiro” no jardim das musas perfumadas da axé-music (MACA, 2005, p.3).

Há várias iniciativas, que também contribuiriam para a construção desse espaço cultural do *hip-hop* na Bahia, como por exemplo, os grupos *Elemento X*, *Simple Rap'ortagem*, *Sistema Nervoso Abalado*, *Fúria Consciente*, *Quilombahia*, *DGS*, *Juri Racional*, *Lica*, *Os Agentes*, *Anjos da Rima* e *Jr-junior*, entres outros, encontrados em Salvador. Esses grupos estabelecem mais do que recitais e discos, mas um espaço de promoção de engajamentos, modos de socialização e expressividade.

O *hip-hop* na Bahia alia-se a uma postura de resistência já assumida pelos blocos afros no início da década de 1980. Eles ajudam a repensar manifestações artísticas, como uma bandeira política de contestação das mazelas sofridas pelo povo negro, culminando na exclusão social e racial, tão visíveis na capital baiana. Weller (2004) identifica os grupos que possuem uma inserção nessa “modalidade discursiva/política” do *hip-hop* de uma “orientação social-combativa”. São os grupos que veem em seus discursos uma maneira não só de contestar as suas vivências, mas também uma forma de utilizar o *hip-hop* como meio de transformação da realidade através de ações políticas, combativas.

O hip-hop surge, assim, como uma forma de resgate e re-interpretação da história da diáspora negra, que se contrapõe à história oficial ensinada na escola. Nesse processo de releitura da história, os jovens passam a conhecer os “próprios heróis” e a estabelecer processos de identificação com os mesmos (“o nosso próprio espelho”) (WELLER, 2004, p.108).

Muitos grupos de *hip-hop* de Salvador estão vinculados a ações comunitárias com caráter de movimento social, desenvolvendo projetos coletivos ou atuando de forma independente. Desta forma, ocupam espaços alternativos tanto na área da produção cultural quanto em projetos comunitários.

Outros grupos se aliam a uma postura voltada a “revolução cultural”, que segundo Weller (2004) são identificados por construir espaços de visibilidade e movimentações artísticas. Essas ações se caracterizam por uma contestação específica de uma geração jovem, onde o estilo e a moda, o sentimento de pertencimento a um grupo, partilhados de vivências através da música, da dança e das artes visuais são incorporados por jovens tanto da camada popular, como também da classe média.

O contato com a música *Black* se dá, em Feira de Santana, nas décadas de 1980 e 1990 junto às expressividades dos blocos de afoxé e posteriormente, pela influência cultural do *reggae*. As primeiras manifestações da música negra estão vinculadas aos espaços de festividades na cidade. A micareta, a maior festa carnavalesca do interior da Bahia, se estabelece como um local de confrontos culturais e relações de poder.

A disputa pela participação nos espaços lúdicos, cívicos, de celebração da religiosidade e outros, revela outros focos de confronto pela visibilidade dos afrodescendentes, em outras tantas dimensões da sociedade em que eles estão inseridos (MOTA, 2012, p.114).

A fundação do Afoxé Pomba de Malê nasceu da ocupação do espaço festivo da micareta em Feira de Santana, revelando uma nova leitura sobre a negritude e a africanidade (IDEM). O bloco de rua criado na Rua Nova, subúrbio feirense, mantém seus laços com o Candomblé. Há forte articulação entre as expressões religiosas de matriz africana e manifestações culturais diversas:

A leitura do afoxé da Rua Nova está situada com a África islâmica, dos malês, escravos responsáveis por uma rebelião social que teve grande reverberação na sociedade baiana do século XIX, bem como na historiografia brasileira (MOTA, 2011, p.116).

A Rua Nova é um bairro conhecido pela presença marcante de elementos da cultura negra. Isso se dá tanto no que diz respeito ao perfil sociocultural dos moradores, quanto aos espaços religiosos de matriz africana, como terreiros e casa de oração (MOTA, 2011, p.115).

O *raggae music* foi um seguimento difundido a partir das décadas de 1980 e 1990 na periferia de Feira de Santana. A proximidade territorial com Salvador e Cachoeira permitiu uma articulação cultural entre essas cidades e Feira de Santana. Um marco inicial para o *reggae* feirense é a fundação das Bandas Gana e Esperança no início da década de 1980, esses grupos protagonizavam o cenário da cultura negra na cidade, além da participação nas bandas de *reggae*, os músicos também mantinham vínculos com as religiões de matrizes africanas:

Ao longo dos anos 80, a produção gradativa de *reggae* esteve lado a lado com as movimentações dos afoxés e outras entidades ligadas à política cultural negra. Inúmeras canções gravadas por artistas de Feira de Santana são oriundas dos repertórios dessas entidades (IDEM, p.67).

Na primeira metade dos anos 2000, surge no bairro da Rua Nova um dos primeiros grupos alternativos que dialogava com as performances do *hip-hop*. Formado por estudantes e representantes de movimentos estudantis, como também produtores da cena independente. A partir das entrevistas e anotações nesta pesquisa, foi constatada a presença de um grupo, que demonstrava interesse em estabelecer discussões sobre questões relacionadas à valorização da identidade negra.

A proposta do grupo era fomentar o cenário cultural feirense e estabelecer um espaço de discussões e articulações culturais, sociais e políticas. Surgem, nesse período, as primeiras bandas de *rap* e *reggaeton*<sup>3</sup> em Feira de Santana, que se popularizaram pelas letras que falam sobre o estado de violência, exclusão e preconceitos sofridos pelos povos negros.

Mostrar ao nosso povo que a vida do tráfico e do crime não é a solução não/  
Malandro de verdade não precisa de um ferro, essa parada só leva ao  
cemitério/ Precisa de fé e se ligar, que o outro negão também é seu irmão/  
Somos todos descendentes de um povo resistente, pele escura e valente/  
Somos Zumbi, um rei que ao lado dos escravos, lutava contra a escravidão/  
Zumbi, não desistiu, resistiu até o fim/ Em 1694, Zumbi foi assassinado por

---

<sup>3</sup> É um estilo musical influenciado pelo *reggae* jamaicano e *rap* americano. Nasceu na região do Caribe durante os anos 1990, também adquiriu características musicais dos estilos hispanos como a salsa e a bachata. NEGRÓN-MUNTANER, Frances; RIVERA, Raquel Z. **Nación Reggaetón**. revista Nueva Sociedad N° 223, septiembre-octubre de 2009.

Domingos Jorge Velho/ 316 anos se passaram e a luta continua com o sistema repressor, porque sabemos que por aqui nada mudou. (EFEITO ZUMBI, Música Selva de Pedras, EP Selva de Pedras, 2010).

A música *Selva de Pedras* do grupo Efeito Zumbi revela atitudes de enfrentamento e não-sujeição aos preconceitos e violências voltados às comunidades negras. Apoiando-se no contexto histórico do Brasil colonial, a música conta a trajetória de luta de Zumbi dos Palmares, ícone do processo de resistência à escravidão. Os autores da música e participantes do grupo de *rap* Efeito Zumbi relatam que passaram por um processo de maturação das reflexões acerca das questões raciais. O grupo que reunia dezenas de jovens no bairro da Rua Nova, inclusive os participantes do Efeito Zumbi, se constituía como mais um veículo de articulação, discussões e enfrentamento. Assim, começou despontar a partir dos anos 2000, as primeiras experiências com a cultura *hip-hop* na cidade de Feira de Santana. Ao passar dos anos, os grupos foram se rearticulando e formando outros coletivos.

Os jovens moradores da periferia da cidade viram na produção independente uma via de divulgação de seu trabalho e de expressão artística. Num cenário cultural rodeado pela musicalidade baiana como o axé e o pagode, o *hip-hop* conseguiu resistir e adquirir visibilidade perante a população feirense, com isso se deu, também, algumas parcerias com grupos de diferentes gêneros musicais.

## 1.2 LINGUAGENS E EXPRESSÃO NO GRAFITE

A etimologia da palavra Grafite vem do vocábulo italiano *sgraffire*. A palavra era utilizada para designar uma técnica de decoração de fachadas (STAHL, 2009, p.6). Para alguns pesquisadores o termo *grafitti* (sua forma plural é *graffito*), se refere à prática associada às inscrições nos muros de Pompéia, no século XIX (STAHL, 2009). O grafite contemporâneo é um movimento artístico associado às culturas juvenis urbanas.

Souza (2012, p.76) defende que o grafite é um texto multissemiótico, que mescla o verbal e o não verbal, com diferentes técnicas e estilos para intencionalmente inferir na paisagem urbana. Desde os anos de 1970 experimentamos novos olhares para os desenhos feitos nas ruas, isso em decorrência da produção da *street art*<sup>4</sup> e inserção de novos (e velhos)

---

<sup>4</sup> Movimento artístico desenvolvido nas ruas de Nova York, nos Estados Unidos durante o início da década de 1970. Valorizava a intervenção artística, destacando-se, principalmente, pelas pinturas nas ruas e metrô, utilizando grafites e pichações. STAHL, Johannes. **Street Art**. 1. Ed. Colônia: H.F. Ullmann, 2009.

artistas que passaram a utilizar os espaços públicos da cidade, bem como galerias para exposição de suas obras.

O grafite surge, enquanto elemento comunicativo e contestatório na Europa durante a década de 1960, junto aos movimentos estudantis reivindicatórios. Rapidamente se espalha por diversos países europeus e chega ao continente americano. Durante a década de 1970 assume uma postura de transgressão. As *gangs* usavam os grafites como demarcadores de territórios, separando os espaços de convivência entre grupos aliados e rivais. Nos Estados Unidos, o grafite se alia as propostas culturais do *hip-hop* e assume o papel artístico de representação visual, tornando-se um mecanismo comunicativo ligado às artes de rua. Na América do Norte ele é ressignificado na sua forma, conteúdo, estética e ideologia:

Na década de 70, o graffiti se difunde nos Estados Unidos com um estilo de protesto diferente dos países europeus, no formato graffiti spray can art. Ao buscar dar “asas” a este estilo próprio, o graffiti americano derivado de diversas matrizes e utilizando elementos da indústria cultural foi se modificando com o passar dos anos nas paredes, muros, metrô e carros de toda a cidade onde letras, mensagens e desenhos hipercoloridos condensavam-se no entorno urbano e instituíam novos territórios (FURTADO, 2007, p.17).

Na onda das manifestações sociais e reconhecimento das novas identidades (*hippies, punks, hoppers*), que marcaram a década de 1970 e 1980 nos Estados Unidos, o grafite ganhou expressão de arte urbana. Os grafites, que já vinham sendo praticados por organizações (*pieces, writer e sprayer*) que se apoiavam na *street art* (STHAL, 2009), passaram a compartilhar o mesmo espaço de visibilidade e enfrentamento dos outros elementos da cultura *hip-hop* que se inseriam na periferia de cidades como Nova Iorque. Os grafites se aliam as práticas do *hip-hop*, principalmente, com a criação da organização *Universal Zulu Nation* em 1973 (HERSCHMANN, 2000).

No final dos anos de 1970, o *grafite* se fortaleceu nos bairros periféricos de cidades dos Estados Unidos, essas se intensificaram principalmente no bairro do Bronx em Nova York. Foi nesse espaço que também se estabeleceu outras performances do *hip-hop*.

O Bronx, bairro negro e hispânico, é *locus* privilegiado do surgimento da cultura *hip-hop*. Com o esgotamento e o pouco alcance dos programas sociais, a rua foi cada vez mais ocupada pelos jovens, que ressignificaram como “o lugar” de passar a vida, jogar basquete, namorar, ouvir música,

---

dançar, cantar e aprender. A rua também trazia a necessidade de criação de liderança, o que implicava ser também lugar de disputas, envolvimento, em diferentes escalas, com furtos e tráfico de drogas, o que gerava conseqüências danosas, até mesmo a morte de integrantes de grupos ou gangue, a maioria do sexo masculino, segmento sobre o qual recaem mais fortemente a impossibilidade de inserção no mundo escolar ou no mundo do trabalho (SOUZA, 2011, p.63).

No mesmo espaço de conflitos que marcaram profundamente a vida dos moradores do Bronx, “começaram a surgir iniciativas comunitárias” (IDEM), e culminaram num processo de ressignificação das artes de rua, utilizando-as como estratégia de sobrevivência. Souza (2011) aponta para diversos estudos que atribuem a Afrika Bambaataa o mérito da criação do que hoje conhecemos como *hip-hop*, criador da *Universal Zulu Nation*, o ativista associou, num mesmo movimento cultural o MC, o DJ, dançarinos e grafiteiros, cunhando o termo *hip-hop*.

Stahl (2009) fala da produção do “*grafite art*” durante a década de 1980, que ganhou uma dimensão global e passou a ser cultuado e reproduzido em vários locais do mundo. Em Nova York, os grafites adquiriam visibilidade midiática. “Como factor essencial para isso, as publicações de livros, os *visuals* levados pela mão do *rap* e, sobretudo, filmes como *Wild Style*, *Style Wars* e *Beat Street*” (IDEM, p.176) transformaram a cena nova-iorquina num ponto de referencia para o grafite global.

Um novo cenário do *grafite art* estava sendo construído em Nova Iorque e copiado em muitas cidades de todo o mundo. Essa abertura para a exposição do grafite proporcionou às galerias de arte e museus, venderem quadros dos artistas de rua em negociações milionárias:

O mercado dos quadros em tela dos criadores de grafite nova-iorquinos desenvolveu-se – depois de alguns êxitos momentâneos nos anos de 1970 – sobretudo a partir de 1983. Após a espetacular exposição em dois importantes museus holandeses, promovidas pelo galerista Yaki Kornblit, a presença de um número escolhido de artista do gênero na Art Basel de 1984 criou furor e loucura (IDEM, p.136).

Os artistas que vendiam seus trabalhos para as galerias e museus, passaram a não se identificar na assinatura da obra. Stahl (2009, p.134) refere-se ao fato de que, “o acesso a praticamente todos os criadores era igualmente difícil”, já que os defensores da ordem pública tinham também interesse em apanhá-los com “a mão na massa”. As negociações entre os grafiteiros e os galeristas eram feitas através de intermediários. Esses, “informavam aos galeristas sobre as novas *peices* de grande espetacularidade e eles podiam passar essa informação de forma dosada para o público interessado” (IDEM, p.136).

Os grafiteiros continuaram dando prosseguimento as artes feitas nas ruas, levando em conta a dimensão política e social do grafite. Alguns artistas adentraram os espaços “oficiais” artísticos, reproduzindo suas obras para a exposição em galerias, como é o caso de Jean-Michel Basquiat. Outros se aliaram as posturas do *hip-hop* e outros permaneceram praticando a *street art*.

Na década de 1990 e anos 2000 experimentamos uma nova explosão das chamadas artes de rua, dentre elas, o grafite se destaca pela disseminação de suas técnicas em todo o planeta. Stahl (2009) fala de um processo de globalização do grafite, influenciado pelas novas tecnologias. Os resultados dessa expansão artística estão nas ruas, nas galerias, na moda e em diversos meios de produção cultural.



(Desenhado por: Renata Carvalho da Silva)

## 2 PRÁTICAS CULTURAIS EM FEIRA DE SANTANA E A PARTICIPAÇÃO DO HIP-HOP NA CONTINUIDADE DAS INTERVENÇÕES URBANAS

A cultura feirense vem passando por processos de continuidades e transformações ao longo dos anos. No que diz respeito às continuidades podemos observar as influências da cultura do recôncavo baiano do século XIX e a forte presença da identidade negra e sertaneja, que marcam a cultura local. No que tange aos fluxos culturais, notamos a presença marcante do modernismo durante as décadas de 1970 e 1980 no interior baiano e a participação do grupo *Hera* nesse contexto, apontando para um novo cenário cultural em Feira de Santana. Nos últimos anos, observamos a permanência do *hip-hop* nas intervenções urbanas e na criação de novos espaços de visibilidade e produção independente, dando seguimento às movimentações em torno de uma cultura alternativa desenvolvidas pelo grupo *Hera*.

Para analisar as manifestações artísticas nos espaços de visibilidade e protagonismo, trataremos de dois momentos importantes para produção independente, esses são: a emergência das produções culturais em Feira de Santana com grupo *Hera* e os grupos de cultura *hip-hop* que se apresentam na cidade a partir dos anos 2000. É necessário entendermos, que eles surgem em conjunturas distintas na história cultural de Feira de Santana e não mantêm diálogos diretos em suas práticas artísticas. Porém, aqui vislumbramos a continuidade de um trabalho cultural independente, que atravessa dificuldades de produção e divulgação, tanto na década de 1970 com o grupo *Hera*, quanto nos primeiros anos de 2000 com o *hip-hop* feirense e se relacionam com o contexto dos projetos de modernização do entorno urbano postos em ação na cidade.

### 2.1 OS PROCESSOS DE MODERNIZAÇÃO EM FEIRA DE SANTANA E AS TRANSFORMAÇÕES DO CONTEXTO CULTURAL

A modernização é um resultado de práticas inovadoras e dinâmicas tanto no âmbito econômico, quanto social, cultural e político, consolidando um contexto de rupturas com o passado e superação das estruturas arcaicas (FREITAS, 2010, p.2). Em Feira de Santana o processo de modernização foi sendo construído no final da década de 1950, apoiada pelas políticas de desenvolvimento do Estado, através da Superintendência para o Desenvolvimento

do Nordeste (SUDENE) e particulares. Ao tempo em que a cidade crescia no sentido de participação comercial e crescimento populacional, era efetivado um planejamento econômico que impulsionava um intenso processo de industrialização.

O papel do Estado como impulsionador da industrialização local, portanto, não pode ser esquecido, pois através dos incentivos governamentais e apoio da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), implanta-se o CIS, além disso, é com o auxílio do Estado, que garante a infraestrutura básica para o seu funcionamento (FREITAS, 2010, p.9).

Feira de Santana é a segunda maior cidade da Bahia e o segundo município mais habitado do estado. A cidade possui cerca de 500 mil habitantes e área territorial de 1.338 quilômetros quadrados (IBGE, 2010). Destaca-se também no que se refere à importância econômica e social. Essas características colocam o município entre as metrópoles mais desenvolvida do interior nordestino, junto a outras cidades de grande porte econômico como Camaçari, Alagoinhas e Vitória da Conquista.

O crescimento urbano provocou mudanças substanciais no cotidiano dos moradores feirenses. A rotina da cidade, que era apresentada até os 1950, por um *modo de vida* interiorano. Passa a se integrar, no fim dos anos 1960, numa lógica moderna, sujeita aos perigos e problemas sociais dos grandes centros urbanos (OLIVEIRA, 2011). Para compreender as transformações que aconteceram no cenário cultural da cidade e observar a construção da identidade regional, serão apontados alguns momentos históricos que descrevem as modificações na paisagem da cidade, assim como, as mudanças do campo cultural, social e artístico no território feirense.

A implementação das estradas de ferro durante o final do século XIX trouxe para Feira de Santana um fluxo de capital e de pessoas. O Ramal de Feira de Santana da Estrada de Ferro Central da Bahia, construída a partir de 1866 (ZORZO, 2005) gerou a integração das cidades do recôncavo baiano. A estrada construída tinha como objetivo facilitar a transporte de pessoas e de mercadorias entre os territórios de Feira de Santana, Cachoeira e regiões da Chapada Diamantina.

Ao longo de sua história Feira de Santana conquistou o posto de rota comercial, reconhecida em toda região. A estrada de ferro contribuiu para dinamizar o crescimento urbano e populacional, além de fomentar a economia local. O comércio adquiriu potencialidades, vinda a ser mais visitado do que o da cidade de Cachoeira.

A história de Feira de Santana é marcada pela transitoriedade de pessoas. Visto que se transformou em um ponto de referência para os tropeiros e transeuntes, que transportavam e

faziam o abastecimento de mercadorias agropecuárias entre o sertão e o recôncavo baiano, durante o século XVIII e XIX.

As modernas ligações ferroviárias entre as cidades do interior da Bahia e o desenvolvimento do comércio local a partir das novas instalações da estrada do Ramal, proporcionaram a Feira de Santana uma posição de destaque entre as cidades do interior. A cidade é considerada uma rota de passagem entre os vários municípios do sertão baiano com o litoral.

A cultura do recôncavo e a cultura sertaneja foram influentes na construção da identidade regional. Feira de Santana era considerada como parte das cidades que pertenciam ao recôncavo baiano, pois era pertencente à jurisdição de Cachoeira. Em 1833, houve a emancipação da cidade, separando-se de Cachoeira.

A proximidade de Feira de Santana com outras regiões do sertão nordestino permitiu um diálogo entre as culturas sertanejas e litorâneas. As pessoas que habitavam as microrregiões circunvizinhas e transitavam pelo comércio local, tiveram um papel significativo na construção de uma identidade feirense. Hábitos como: as formas de cultivo, a indumentária do vaqueiro, o boiadeiro, a relação do homem com a terra seca, foram trazidos pelas populações migrantes que se instalavam em territórios feirenses. Esses modos de viver se apresentam na identidade do sertanejo, figura importantíssima na história cultural da cidade, conforme a citação a seguir:

Os duelos ao sol, ou seja, conflitos entre desejosos de ordem e trabalhadores vaqueiros, ganhavam, na opinião de ácidos articulistas, um contorno especial, o uso, pelos boiadeiros, das ruas como espaço de diversão e, mais ainda, palco para a exibição de habilidades. Os gestos dos cavaleiros reproduziam uma prática mais do que secular, a afirmação da identidade vaqueira pela destreza com a qual comandava os animais e pela coragem demonstrada durante as atividades. Os autores de notas e matérias percebiam essa forma de utilização e procuravam demonstrar a impossibilidade de convivência entre a cultura expressa na “indústria” de botar a rês a correr pelas ruas, e a segurança de pessoas e negócios. As cobranças por providências contra as correrias de toda segunda, mais do que uma implicância de alguns letrados, refletiam uma tensão acerca do que deve fazer uma cidade para rumar, ou não, para o progresso (OLIVEIRA, C., 2011, p.69).

Durante o final da década de 1950 o “progresso” fez parte do plano de desenvolvimento em Feira de Santana. Porém, só em meados da década de 1960 que a

modernização industrial passou a ser um projeto aplicado inicialmente por parte do Estado e empresários:

A chegada de modernas tecnologias colocava sujeitos históricos diante da questão da recepção. Explicando: a utilização de produtos e equipamentos no cotidiano ampliava o leque de expectativas e criava novas sensibilidades. O quadro surgido sugeria a adoção de alguns padrões de comportamentos, práticas que colocariam a cidade a altura de “outras praças civilizadas”. As modernagens cobravam, junto com a sua utilização, novas maneiras de comportamentos públicos e outras economias de gestos e desejos. Associada ao consumo de produtos progressistas, a urbe letrada produzia uma nova norma culta (OLIVEIRA, C., 2011, p.19).

No que diz respeito ao âmbito cultural e social, a cidade de Feira de Santana teve durante a década de 1960 e 1970 uma grande movimentação nos espaços de cultura, principalmente com a participação dos grupos de teatro e cinema. A presença de Olney São Paulo na produção cinematográfica local concedeu a cidade uma abertura ao Cinema Novo (RIOS; NOVAIS, 2012). Diante desse contexto, Feira de Santana também recebeu, na década de 1970, produções literárias que promulgaram um novo olhar para a poesia moderna e intervenções culturais.

Na década de 1970, o sociólogo e professor Antonio Brasileiro cria junto a estudantes secundaristas o grupo de poesia *Hera* e em 1973 é lançada a primeira revista de nome homônimo. Esta produção contava com a participação dos então estudantes, Roberval Pereyr, Washigton Queiroz, Wilson Pereira de Jesus e Iderval Miranda, mas ao longo do tempo o grupo foi se abrindo para acolher outras pessoas, o que influenciou na estética das produções.

Na Bahia, encontramos alguns coletivos que se organizavam em torno da criação de revistas. A partir da década de 1920, com destaque para a revista *Arco e Flexa* e a revista *Samba* do ano de 1928, além do famoso grupo da Academia dos Rebeldes (LIMA, 2007). Em Feira de Santana, o *Hera* teve um forte impacto na cultura local, potencializando o modernismo na literatura, sendo ele contextualizado a partir das dinâmicas sociais e culturais do interior, esse se fortalecia a partir de uma releitura da cultura regional, das identidades do recôncavo e do sertão. As revistas tiveram um papel importantíssimo na divulgação das produções dos artistas.

Na década de 1970 os ideais do movimento modernista já se encontravam disseminados entre os artistas. As produções revelavam uma forma de olhar o mundo a partir do seu tempo e em seu contexto. As revistas ganharam notoriedade e se popularizavam nos

circuitos de arte e cultura. Diante dessa produtividade independente, artistas feirenses levaram para a cena cultural baiana, as experiências de Feira de Santana, descentralizando os espaços de visibilidade artística dos grandes centros urbanos, passando a inserir o interior baiano na rota cultural.

[...]- Mas eu acho que, uma coisa fundamental naquele momento era que existia uma inquietação por uma estética diferente. Nós não estávamos satisfeito né? E eu acho que essa inquietação era que, foi uma espécie de mola propulsora, porque a gente não estava satisfeito com o que via, não estava satisfeito com o que a cidade de Feira de Santana mostrava, não estava satisfeito com que, é, com que a cidade demonstrava, sobretudo pelos dirigentes públicos, né? Existia uma grande inquietação, e essa inquietação foi, ao nosso ver o elemento catalisador mais forte né? (HERA, 2012).

Washington Queiroz caracteriza no documentário *Hera*, produzido pela Bahiadoc, o cenário cultural de Feira de Santana na década de 1970 e fala sobre uma insatisfação vivenciada pelos participantes do grupo em relação aos espaços de produção literária. Nessa proposta, aflorava *a vontade de fazer algo novo*, capaz de transformar as estéticas artísticas, até então, apresentadas em Feira de Santana.

As dificuldades em atingir os meios de produção e divulgação disponíveis tornavam o trabalho artístico mais difícil. Os participantes, muitas vezes, financiavam por conta própria a editoração das revistas e organizavam os lançamentos. Baseada fundamentalmente numa perspectiva moderna e independente, a revista teve um papel muito significativo no contexto artístico alternativo e teve sua importância como veículo de divulgação da poesia local. No ano de 1985, o grupo publicou na 15ª edição da revista o “Manifesto do grupo Hera”, contando com a participação de outros autores. Nessa edição os poetas mostram a relação intrínseca com a modernidade e com poesia de seu tempo.

O grupo *Hera* aproximava outros artistas para a sua formação, como por exemplo, Juraci Dórea, constituindo-se numa segunda geração que fomentava uma nova literatura e outras atividades artísticas de intervenção urbana. A recomposição do cenário cultural provocado pelo *Hera* na década de 1970, trazia novos diálogos com a realidade. A cidade passou a ser o espaço de experimentações artísticas, na produção independente das revistas e divulgação dos materiais como também na intervenção urbana com grafites, muralismos e exposições.

A Ditadura instalada no Brasil provocou uma sensação de instabilidade, que acabou resvalando no campo artístico, cultural e social. No entanto, em Feira de Santana, a cena

alternativa se fortalecia, na medida em que, criavam-se espaços de visibilidades para a poesia e as artes plásticas, ao mesmo tempo, o grupo *Hera* incomodava os circuitos oficiais, por destoar dos modelos convencionais.

(...) - Então nos anos setenta a realidade é outra, claro que havia o clima ainda da insegurança da revolução, mas Brasileiro começa um trabalho no colégio com jovens, isso aos poucos é que se vai consolidando, a cidade claro que nunca foi receptiva. O grupo sempre foi visto um pouco como um grupo marginal, não é? E nunca fez parte, assim, da arte feirense no início né? Mesmo porque, a gente sempre trabalhou com um projeto alternativo. Além da produção do grupo Hera, da revista, tinha um projeto editorial, a gente tinha ações na cidade com intervenções urbanas, pintura de muro, então tudo tinha o nome alternativo, a gente nunca estava no sistema oficial de produção (HERA, 2012).

O depoimento do artista Juraci Dórea no documentário do Bahiadoc mostra como de fato, as produções do grupo eram vistas como marginais. Durante o início dos anos 1970, houve resistências em relação ao grupo *Hera*, que eram alternativos aos espaços oficiais de arte na cidade. Depois do reconhecimento obtido fora de Feira de Santana, o grupo assumiu uma melhor posição, protagonizando diversos momentos emblemáticos na cultura feirense.

Figura 2 – Membros do grupo Hera na Universidade Estadual de Feira de Santana



Fonte: <http://lenidavid.com.br/?p=4695>

Depois de alçar o protagonismo no cenário da cultura de Feira de Santana, inserindo-se no circuito de produção da cidade, o grupo *Hera* passou a influenciar outras gerações de artistas, fomentando o movimento modernista no interior baiano. Na década de 1980 e 1990, foram lançadas algumas edições da revista *Hera* publicada pelas edições Cordel e desde então é mantido um vínculo estreito com a universidade e outras instâncias oficiais.

Diante desse quadro, podemos considerar a emergência de um espaço alternativo no circuito cultural feirense. Na década de 1970, a cidade experimentou um protagonismo da arte independente, incentivada pela produção do movimento modernista. Esse cenário vai ser mantido nos anos seguintes e ganha destaque com os grupos de *hip-hop* nos anos 2000.

No ano de 2004, surge na periferia de Feira de Santana uma movimentação cultural que, de certo modo, se aproximava ao formato articulado pelo grupo *Hera*. Porém, as práticas culturais se diferenciavam pelo elemento integrador, que antes era caracterizado pela poesia literária e a difusão do modernismo interiorano. Agora é apresentando numa nova leitura da cultura alternativa, pelas poéticas marginais do *rap* e militância que caracteriza o *hip-hop*.

O grupo era formado essencialmente por estudantes secundaristas e militantes ligados às temáticas da negritude e estudantis. Os participantes se encontravam em reuniões informais, sobretudo, na intenção de se manifestar artisticamente, com os ensaios das bandas, e discutir questões relativas às condições de vida dos moradores da periferia de Feira de Santana, o preconceito, a violência, mobilidade etc.

Ao som de Racionais MC's e outras influências musicais, os integrantes construía seus discursos críticos e reflexivos, questionando um sistema de desigualdades sociais e marginalização da periferia. Junto à diversão, existia uma formação artística e política, construída a partir da militância de alguns integrantes do grupo. As angústias e sofrimentos vivenciados ao longo da formação desses cidadãos eram problematizadas e colocadas em debate, servindo como fonte de inspiração para a criação das letras de *rap*.

O grupo não possuía um nome centralizador, a metodologia para a construção dos espaços de diálogo também não seguia uma formalidade. Mas, existia uma constância nos encontros, sendo que os participantes se reuniam semanalmente. Os encontros proporcionaram para a maioria dos artistas, as primeiras experiências políticas-culturais. Eles compartilhavam suas vivências e alimentavam a *vontade de fazer* uma produção independente em Feira de Santana, que destoasse da musicalidade imposta pela cultura do axé e do pagode.

Nos anos seguintes, alguns organizadores do grupo construído na Rua Nova se afastaram da cidade, passando a morar em outras localidades, desarticulando os integrantes e dificultando as possibilidades de discussões e ensaios. Em 2006, foi formado o Efeito Zumbi, um dos primeiros a desenvolver a musicalidade do *rap* na cidade. MC Léo, integrante do grupo, também participava das reuniões que aconteciam na Rua Nova. Depois da desarticulação do grupo da Rua Nova, ele e outros sujeitos mantiveram a *vontade de fazer* movimentações artísticas no cenário independente de Feira de Santana, transformando-se em

disseminadores da cultura *hip-hop*. MC Léo relata como se deu a criação do Efeito Zumbi e sua participação no grupo de discussão:

*Sistema Fodão, [grupo de Léo, que antecede o Efeito Zumbi] na escola um grupo de alunos, se eu não me engano 2004 e, pois, mais rock in roll. A gente ia fazer um grupo, uma banda nesse estilo também, só que acabou por, é, não ir a frente justamente pela dificuldade de ter baixista, tem que ensaiar, tecladista, tem que ensaiar, baterista, tem que ensaiar. Então uma banda seria mais difícil da gente manter e acabou que terminou a ideia de grupo [...] Foi que, nessa parte de 2004 pra 2005 a gente começou a frequentar um grupo na Rua Nova (MC Léo, entrevista, 2013).*

A presença de pessoas como MC Léo nessas reuniões fez com que o grupo construísse um senso crítico musical. Segundo ele, foi a partir daí que: “Eu comecei a abrir mais minha mente em relação a música e tudo”. O envolvimento com as questões políticas e sociais, apresentadas nas reuniões da Rua Nova, fez com que MC Léo se tornasse um militante cultural na cidade. Logo após a formação do Efeito Zumbi, vieram outros grupos que tinham proximidade com pessoas que se articulavam nas reuniões na Rua Nova.

A dificuldade em atingir um público mais abrangente e a falta de financiamento para a promoção dos eventos e intervenções levaram os produtores de cultura *hip-hop* a se organizarem em torno de uma proposta de associação. Nesse contexto, MC Léo encabeçava o projeto da H2F, que seria uma entidade para representar os interesses dos participantes do *hip-hop* em Feira de Santana.

Figura 03 - Reunião da H2F no Centro Universitário de Cultura e Arte em Feira de Santana com membros da associação



Fotografia: Renata Carvalho da Silva, 2013

O grupo passou a incorporar novos modelos de articulação, dialogando com outras instâncias do setor social como: movimentos sociais e coletivos culturais. A ideia da construção da associação permitiria que se criasse uma forma de gestão dos recursos e financiamentos do grupo, além de garantir material humano para a organização das manifestações. Observamos na fala de MC Léo, integrante do grupo Efeito Zumbi, como ele percebe a importância desse espaço de articulação:

*Essa associação ainda tá no ventre, no ventre da mãe ainda, porque a gente tem vários sonhos, como esse de dar oficinas. Só que pra dar oficina a gente tem que ter uma condição mínima, precisa de cadeira, de quadro, de alunos, mas já tem algumas coisas; já tem as cadeiras, já tem o quadro, já tem o espaço físico. Oxi?! Quem deu? A gente que trabalhou e comprou. A gente que teve que comprar, todo mundo teve que dar uma ponta. Até hoje a gente paga a prestação, e essas pessoas que eu digo, que é o Efeito, que tão [sic] correndo atrás do H2F [a associação hip-hop Feira], e a comunidade que cedeu o espaço, a comunidade também tinha uma associação que também estava fechada, justamente por não ter pessoas para administrá-la, o espaço. E acabou que o Efeito Zumbi, junto com o H2F, tá tomando a direção disso aí, pra ver se a gente consegue fazer alguma coisa diferente na cidade. Queremos juntar e criar novos MC's, pra novas entrevistas. Criar jovens com esse pensamento, porque o rap é isso aí, né?! É afastar a criançada do crime (MC Léo, entrevista, 2013).*

A reapropriação do espaço urbano com característica de intervenção artística já era uma prática apresentada em Feira de Santana desde a década de 1970. Observamos uma reabertura do espaço alternativo na cidade nos anos 2000, com a presença dos grupos de *hip-hop*. As intervenções construídas pelo *Hera* proporcionaram um novo olhar para as dinâmicas cultural e sociais da cidade, longe dos padrões “acadêmicos” do passado. O *hip-hop*, também se posiciona, na medida, que segue na contramão das produções em destaque na cidade, como o axé e o pagode. O *hip-hop* assumiu seu lugar social desenvolvendo ações para resignificar o estereótipo de marginalidade, atuando como porta voz da periferia.

### 2.1.1 AS TRANSFORMAÇÕES DO ESPAÇO URBANO E A CONSTRUÇÃO DA CULTURA HIP-HOP EM FEIRA DE SANTANA

Desde a década de 1960, a cidade de Feira de Santana vem sofrendo um processo de urbanização intenso, passando por modificações na sua paisagem urbana. A cidade se tornou espaço de capital industrial nacional e internacional. (MONTEIRO, 2009, p.18).

Experimentou um notável crescimento demográfico entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, em decorrência das transformações nas suas atividades produtivas. Nesse período ocorreu o fenômeno migratório que foi responsável pela explosão demográfica durante os anos subsequentes.

Um dos efeitos desse lugar de articulação foi a absorção de parte do fluxo migratório Norte-Sul, duplamente determinado pelas necessidades de *força de trabalho* no centro dinâmico da acumulação nacional e as péssimas condições de vida da população rural associadas à estrutura agrária do Nordeste. Essa absorção precedeu, inclusive, o processo de industrialização local em maior escala, que só seria desencadeado em fins de 1960 e início de 1970 (MONTEIRO, 2009, p.38).

As construções das rodovias BR 116 e BR 324 em Feira de Santana também contribuíram para dinamizar o movimento de pessoas atraídas pela cidade. No final do século XX, Feira de Santana passou por um processo de modificação na estrutura urbana, com a modernização dos espaços e da arquitetura e a ampliação das estradas e construção do maior entroncamento rodoviário do interior da Bahia. As atividades econômicas e comerciais também foram energizadas, a partir da criação dos novos trechos de estradas, que ofereciam à cidade, um trajeto mais fácil e rápido para o acesso de materiais e pessoas (SANTOS, 2008, p.26).

Outros aspectos também contribuíram para o fortalecimento da indústria feirense e conseqüentemente o aumento da produtividade e migração de moradores das regiões circunvizinhas. Em 1970 houve uma política de industrialização via incentivos fiscais, articulada pela ação da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e Banco do Nordeste do Brasil (MEDEIROS, 2009, p.19). Outro fato importante foi a implementação do Centro Industrial Subaé - CIS através da Lei Municipal número 690, de 14 de dezembro de 1970 (IDEM,2009). Com a vinda do CIS, o desenvolvimento econômico e social era assegurado pela industrialização local, ainda na década de 1970 foi fundada a Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), que representou um avanço cultural e acadêmico no desenvolvimento da cidade (OLIVEIRA, 2010, p.69).

Essas políticas baseadas em incentivos fiscais chamaram atenção de grandes investidores que perceberam vantagens econômicas na região de Feira de Santana para a implantação das atividades produtivas. A história econômica e política da cidade foram marcadas pela influência de grandes investidores e mercadistas. Esses compunham a “hierarquia social” feirense. Em paralelo ao crescimento industrial se cristalizava as



No final do século XX, com a proliferação dos bairros periféricos afastados do centro urbano de Feira de Santana, houve uma apropriação da classe média, a fim de se afastar da aglomeração de pessoas que transitavam pelo centro, causando barulhos e tumultos, e esses bairros atualmente têm grande valor imobiliário. Alguns outros foram ocupados pela população de baixa renda, que devido aos altos preços dos terrenos do centro, foi obrigada a migrar para os locais periféricos.

Analisando o contexto desse desenvolvimento numa relação disforme entre crescimento e desenvolvimento, pode-se afirmar que o crescimento urbano e populacional de Feira de Santana não vem acompanhado de uma política habitacional de alcance para as classes menos abastadas. O que se divisa é um encarecimento do solo urbano devido à expansão da cidade e forte especulação imobiliária, que afasta a população pobre das áreas centrais, indo a caminho das periferias, ou ocupando áreas tidas como fora da normalidade urbana, como lagoas, córregos e espaços vazios dentro e fora do anel de contorno (OLIVEIRA, M., 2010, p.84).

A periferia é resultado do intenso crescimento urbano que aconteceu no Brasil a partir da década de 1940 (VALADARES, 2005), o inchaço populacional nas grandes metrópoles e a falta de planejamento habitacional fez com que famílias da classe mais pobre da sociedade migrassem para áreas em torno das cidades.

Nesse fluxo migratório há, conseqüentemente, distorções sociais que crescem na medida em que muitas famílias de retirantes fixam moradia na periferia de Feira de Santana, habitando em condições adversas e possibilitando a concentração de grandes bolsões de miséria e pobreza (OLIVEIRA, M., 2010, p.84).

Segundo os estudos de Maria Oliveira (2010) o movimento migratório ao longo da história populacional de Feira de Santana acelerou a ocupação das áreas em torno do anel de contorno, atualmente a cidade conta com 44 bairros, sendo que a maioria foi construída pela população pobre. Alberto Passos Guimarães, dirigente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, que elaborou a definição da categoria favela, pesquisada no Recenseamento Geral de 1950, apontou que o fenômeno da favelização das áreas urbanas se constitui em um marco histórico no estudo das cidades.

A criação do CIS permitiu que a cidade construísse novas instalações habitacionais para a população migrante, que compunha a malha operária da indústria local. Foram

instalados vários conjuntos habitacionais. Ao longo dos anos, esses conjuntos sofreram modificações em seu desenho urbano, sendo eles expandidos desordenadamente pela interferência de outros moradores de baixa renda, que construíam suas casas próximas aos conjuntos habitados.

O déficit habitacional do município vem se agravando nos últimos anos com a retração das ações do governo federal no setor habitacional. Por iniciativa própria, as famílias carentes, na tentativa de resolver o problema de moradia, ocupam terrenos, tanto públicos quanto de propriedade privada, localizados quase sempre em áreas remanescentes de conjuntos habitacionais (OLIVEIRA, M. 2010, p.85).

Outro marco importante para a formação dos conjuntos habitacionais de Feira de Santana foi à participação da Habitação e Urbanização da Bahia S/A (URBIS) na construção de moradias para servidores públicos e pessoas de baixa renda. Em 1960, a URBIS construiu o primeiro conjunto habitacional de Feira de Santana, o conjunto Cidade Nova, nas décadas seguintes foi responsável pela construção de vários conjuntos habitacionais destinados a pessoas de baixa renda (OLIVEIRA, M. 2010).

Muitos habitantes que não tinham comprovação de renda se apropriaram de terrenos desocupados dentro do perímetro urbano de Feira de Santana. Como é o caso do atual bairro George Américo e Lagoa Grande (IDEM). Tanto os conjuntos habitacionais construídos pela URBIS e destinados às famílias de baixa renda, quanto os terrenos ocupados por pessoas que não tinha comprovação de renda fixa e não se encaixava nas exigências de financiamento da Caixa Econômica Federal (CEF), foram caracterizados como área periférica.

O *déficit* habitacional do município vem se agravando nos últimos anos, com a retração das ações do governo federal no setor habitacional. Por iniciativa própria, as famílias carentes, na tentativa de resolver os problemas de moradia, ocupam terrenos, tanto públicos quanto de propriedade privada, localizados quase sempre em áreas remanescentes de conjuntos habitacionais. Essas áreas, de modo geral, são inadequadas para moradia por localizarem-se próximas a mananciais hídricos (rios, lagoas, córregos e fontes), sem infraestrutura básica e contaminadas pela poluição de esgotos e pelo acúmulo de lixo (IDEM, p.85).

Nesse sentido, encontramos duas formas de representar a periferia, no que se refere ao espaço territorial, onde se estabelece as relações de comunidade e o compartilhamento das dificuldades ao acesso a políticas públicas de habitação e infraestrutura. E no âmbito social,

que se configura numa construção de uma identidade da periferia, marcada por estigmas e preconceito, mas também, por ressignificações e abertura para uma arte de denúncia social (SOUZA, 2011).

Souza (2011) pensa o território periférico a partir das letras de *rap*. A música, por sua vez, possibilita apresentar a periferia a partir do olhar do sujeito inserido nela, tanto no que diz respeito ao espaço (território) quanto ao social (identidades). Observamos nessa análise uma *identidade social dos “da periferia”*, constituídas através das vivências e discursos dos sujeitos.

São muito recorrentes, nas letras de *rap* e nos discurso do movimento, temas que aparecem encapsulados na fórmula “periferia”: pobreza, racismo, discriminação, relações familiares, importância do movimento *hip-hop*... Ser de periferia significa encarar a discriminação social e racial, não ter acesso a bens públicos de qualidade, ver os “irmãos” morrendo ou sendo presos, viver a realidade do desemprego, das drogas e da violência (SOUZA, 2011, p.30).

O problema referente às periferias expõe realidades de preconceitos e intolerâncias. As favelas simbolizam a segregação social e apontam as desigualdades que compõe o sistema capitalista. O bairro George Américo, conhecido como a invasão do Campo de Aviação, a invasão da João Durval, realocada para a Fraternidade e a área da Lagoa Grande, onde se localiza a favela da Rocinha são exemplos de segregação social, muitas vezes legitimada pelo poder público.

Alguns desses territórios já foram deslocados para lugares distantes do centro da cidade, como é o caso da “invasão” da João Durval, deslocada para um bairro projetado, a Fraternidade. O representante da associação H2F, MC Léo, morador do conjunto habitacional Fraternidade, conta como foi esse processo:

*Pelo fato de ser no centro da cidade essa invasão, o pessoal causava um pouco de constrangimento eu acho que pra os poderosos, com certeza, que queriam até aquele espaço ali pra eles e ai acabou que deslocou esse pessoal dessa parte da João Durval e foi pra lá pra onde eu moro, Fraternidade (MC Léo, entrevista, 2013).*

Segundo depoimento de MC Léo, a urbanização do Fraternidade foi um processo lento e a construção do conjunto habitacional não proporcionou uma estrutura urbanística adequada para os moradores. Além de ser um bairro muito longe do centro, faltava estrutura básica para

moradia como calçamento, posto de saúde, escola, etc. Ao longo do tempo o conjunto se estruturou, na medida em que as necessidades dos moradores surgiam.

No final do século XX, as organizações dos movimentos sociais urbanos trouxeram os moradores da periferia para o centro do debate. Temas como democracia, políticas públicas, qualidade de vida no espaço urbano, fizeram parte das pautas de reivindicações. (CALDEIRAS, 2012) Além dos debates políticos e manifestações promovidas pelos movimentos sociais da periferia, em 1990 se consolidaram as práticas culturais urbanas de reapropriação dos espaços públicos através das artes. Para Caldeiras (2012), as ações promovidas por coletivos e organizações em torno da arte, permitiram que os jovens protagonistas concebessem novas condições de visibilidade para as camadas subalternas.

O *hip-hop* representa hoje um dispositivo de cultura muito importante para a visibilidade das identidades da periferia. Essas identidades são expostas nos comportamentos, estilos de vida e discursos. A periferia se tornou um espaço de efervescência cultural, protagonizada por uma juventude urbana que se posiciona enquanto produtora e consumidora de cultura. O imaginário formado a respeito dos moradores das favelas, vinculado quase sempre à violência e à marginalidade, é colocado em questão a partir do momento em que os sujeitos utilizam de sua condição de vida e da sua territorialidade para se colocar como agentes de mudanças (SOUZA, 2011).

Na última década, Feira de Santana vem sendo influenciada pela cultura do *hip-hop*. Os grupos culturais que surgiram a partir dos anos 2000, se concentraram em difundir e promover ações que colocam em cena as realidades da periferia. Essas práticas são incorporadas à rotina da cidade e a população feirense observa várias ações artísticas que reconfiguram a paisagem visual da cidade.

## 2.2 EMERGÊNCIA DOS GRUPOS DE HIP HOP EM FEIRA DE SANTANA E A SUA ATUAÇÃO

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar. Eu tô em cima, eu tô afim, um dois pra atirar. Eu sou bem pior do que você tá vendo. O preto aqui não tem dó, é cem por cento veneno. A primeira faz bum, a segunda faz tá. Eu tenho uma missão e não vou falhar. Meu estilo é pesado e faz tremer o chão. Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição. (música do grupo RACIONAIS MC's, Capítulo 4 Versículo 3, EP Sobrevivendo no Inferno, 1997).

A música que abre esse texto foi citada na entrevista feita com MC Léo, representante da associação H2F e líder do grupo Efeito Zumbi. Ao ser indagado a cerca da sua inserção no *rap*, ele conta como, na adolescência, ocorreu o processo de aproximação e identificação com a cultura *hip-hop*. MC Léo fala que “na escola, foi onde eu tive os maiores influenciadores para a música, hoje que eu curto e que eu faço, ta viva em mim, foi nessa escola que eu tive o primeiro contato com música de gueto, música *rap*, música *reggae*.” A sua iniciação ocorreu sob a influência de amigos, pessoas com que acabou dividindo projetos e atividades musicais, sendo eles, companheiros na trajetória de militância do *hip-hop* em Feira de Santana.

No ensino médio, influenciado pela musicalidade do rock’n roll, MC Léo, junto com amigos, criou o grupo de rock *Sistema Fodão*. Nesse período, ainda não tinha uma proximidade com a cultura *hip-hop*, ele conta que:

*Foi na oitava, acho que na oitava, sétima série, colegas como Mateus, que trouxe rock’n roll pra mim ouvir. Porque no primeiro momento eu não comecei gostando de rap, não comecei ouvindo rap, comecei ouvindo rock’in roll. Até porque o rap, nessa parte da cidade, nessa cidade, nesse estado, onde a gente mora, ainda era pouco, é, era pouco divulgado, não era aberto, ou melhor, não, tinha, como hoje, internet, esse tipo de coisa que dá para o cara correr atrás e ouvir som, que o cara nem imagina (MC Léo, entrevista, 2013).*

Durante o ano de 2005, MC Léo e outros colegas, começaram a participar de uma reunião que acontecia no bairro Rua Nova, zona periférica de Feira de Santana. Alguns dos organizadores do grupo estudavam na mesma escola que MC Léo. Esses integrantes já tinham familiaridade com a cultura *hip-hop* e questões relativas à negritude. MC Léo cita o nome de Marino, amigo de escola que participava das reuniões na Rua Nova e construía, junto à coordenação da escola, ações pedagógicas sobre assuntos referentes às identidades negras.

*Mas quando começou a surgir isso na escola [discussão sobre identidade negra] foi feito por nós, como, é, uma discussão sobre a relação racial foi feito pelo Efeito Zumbi né? Foi o vinte de novembro e antes disso também, a gente tinha feito, por Marino, principalmente, que é um líder, queira que não queira, que era um líder na escola, e aí Marino que a gente chama de Bob, ele era, era, tinha dread e colava nesses movimentos estudantil aí de Revolta do Buzú, de aumento da passagem, ir pra frente da prefeitura, e teve uma certa época segundo e, já no terceiro ano já, que ele era mais ligado já a isso, eu nem tanto. Mas ele era mais ligado a isso. Aí ele idealizou junto com a diretoria um dia da consciência negra (MC Léo, entrevista, 2013).*

Com a participação de Marino e Regivan (outro integrante citado na entrevista), eles começaram a socializar a cultura *hip-hop*, construíra um espaço para desenvolver suas performances e discutir questões relativas às dinâmicas sociais que faziam parte de suas realidades, como violência, preconceito, identidade cultural e tantas outras pautas contingentes. MC Léo comenta que: “já tinha uma organização, quem chamava essas reuniões era justamente Regivan, tinha *Os rurá* e os integrantes da Rua Nova. Efeito Zumbi começou a participar também, sem saber que era Efeito Zumbi”.

As reuniões serviam também como um centro de difusão para promover um tipo de cultura. Os participantes dialogavam no sentido de construir ações que envolvessem a promoção e difusão de performances musicais. Além da proposta de discussão sobre questões como a valorização da identidade negra, preconceitos raciais e os problemas urbanos que afetam a população pobre, havia também propostas para ensaios dos grupos musicais e participação de grafiteiros e outros admiradores.

Em uma das reuniões, Marino e Regivan propuseram criar um nome para identificar o grupo, a ideia foi exposta, e encaminharam para cada participante refletisse sobre a questão e trouxesse as sugestões no próximo encontro. MC Léo conta como foi a participação dele na tentativa de escolha do nome do grupo, e como acabou sendo utilizado na criação do conjunto Efeito Zumbi.

*Esse nome foi dado assim, nessas reuniões, na primeira eu acho, esse nome eu dei já na próxima aula [reunião], que eu vi esse nome em algum lugar, e aí me chamou atenção, o Efeito e o Zumbi do nome que eu vi, não era em relação ao Zumbi nosso, que a gente prega, que é o Zumbi da senzala, que é o Zumbi que veio da África pra cá. Era um Zumbi, Zumbi mesmo, Zumbi aí, era um monstro morto-vivo, aí eu vi esse nome e achei que seria bom, aí eu levei esse nome até a Rua Nova, que era o grupo que estava tentando montar, aí os caras, não porra, esse nome é tão bom, tão bom que daria pra ser um grupo ou uma banda (MC Léo, entrevista, 2013).*

MC Léo explica que a partir dessa reunião, decidiram modificar a antiga estrutura musical, que era feita pelo *Sistema Fodão* e ingressar em uma composição voltada à musicalidade do *rap*, incitada durante os encontros promovidos na Rua Nova. A ideia proposta seria criar um grupo que carregasse o nome “Efeito Zumbi”.

Durante a formação do grupo da Rua Nova, havia a presença da banda *Os rurá*, que já produzia músicas voltadas ao *reggaeton*, *reggae* e outras misturas. Amaro, representante do grupo *Os rurá* e grafiteiro da crew *Nós de Feira*, conta como foi a experiência com o espaço construído na Rua Nova: “A verdade tinha uma amizade direta com as pessoas que eram

organizadoras desse grupo, tanto que eles cediam espaço deles pra gente fazer ensaios, que a gente não tinha condições de pagar estúdio”.

Amaro explica aqui que o vínculo com o grupo da Rua Nova se dava pela necessidade de um espaço de ensaios, conta que “acabava se envolvendo, mas era só por fora, não era diretamente envolvido”. Para Amaro aquele espaço era necessário para a organização e divulgação do cenário alternativo em Feira de Santana, como também tinha uma proposta de dar visibilidade a pessoas que construíam performances, ações ou discursos sobre as culturas periféricas.

Ainda no ano de 2005 o grupo foi desfeito, pois muitos dos envolvidos nas discussões da Rua Nova saíram de Feira de Santana para morar em outras cidades do estado. Nesse período, houve uma dificuldade de articulação entre os participantes, os espaços para a construção e divulgação da cultura *hip-hop* também sofreram com a desestruturação do grupo. Como reação a esse processo penoso, foi nesse mesmo ano que se consolidou a proposta “Efeito Zumbi”. Vendo a necessidade de difundir o *hip-hop* pela cidade e a fim de criar novos espaços de visibilidade, MC Léo encabeçou, junto a outros companheiros musicais, um movimento de militância pela permanência e resistência do *hip-hop* em Feira de Santana.

No ano de 2010, representantes do Efeito Zumbi, admiradores e envolvidos na cena *hip-hop* participaram da criação da associação H2F. Weller (2004) entende que, com a socialização das experiências individuais, cresceu entre os jovens o sentimento de pertencer a um grupo, no qual as experiências individuais são vividas por muitos outros do mesmo meio social. Nesse sentido, para os grupos que se mostram ligados as “orientações geracionais”, a arte passa a ser compreendida tanto como uma prática cultural de produção independente bem como um espaço de integração. As relações sociais possibilitaram a construção de identidades comuns, de sentimentos de pertencimento entre os jovens envolvidos.

O projeto da associação H2F surgiu, a partir da necessidade de constituir uma entidade capaz de articular todos os integrantes da cultura *hip-hop* em Feira de Santana e financiar os eventos e manifestações dos grupos de *rap*, *break* e grafite. Para Bertelli (2012) as experiências coletivas provocam uma revolução pessoal e estabelecem novas demandas sociais. A associação pode ser compreendida como uma releitura do espaço de discussão construído no ano de 2005, no bairro Rua Nova, porém com um caráter mais agregador e formativo. Os participantes compartilham as vivências e visões de mundo, muitos deles se inseriram em condições e posições sociais semelhantes. O diálogo e as trocas de experiências proporcionam a criação de sujeitos políticos renomados.

Figura 05 - Reunião da H2F, no Centro Universitário de Cultura e Artes com representantes da associação e admiradores



Fotografia: Renata Carvalho da Silva, 2013

Bertelli (2012) compreende três processos que acontecem simultaneamente na constituição desse sujeito político: a identificação e a articulação advinda da existência de uma experiência compartilhada; a noção da construção de uma matriz discursiva, que nasce de um processo de significações, onde os sujeitos são formados e informados pelas experiências e a utilização dessa construção como uma prática de reivindicações e confrontos.

Notamos que o espaço de articulação proposto pela associação constrói significações para os sujeitos e os formam para as situações de embate que irão enfrentar no seu mundo social. Portanto, a ideia da H2F se estende além das fronteiras localistas e exerce seu papel social e político. Numa das reuniões, que aconteceu no ano de 2013, para a construção de um ato em comemoração ao dia das crianças na periferia, observamos, na fala de MC Léo a preocupação com o vínculo social.

*Vamos fazer no social, porque as marcar [visibilidade] que esta necessitando da H2F é essa aí, o trabalho não é direto no social, mas /.../. A gente tá muito no cultural, não entrou no social ainda, a H2F. Eu sei que nem todos concordam, em fazer esse trabalho beneficente, é não, tem gente que não, tem grupos, tem pessoas que não ta no /.../, vinte quatro horas assim, mas cada um é cada um (MC Léo, entrevista, 2013).*

MC Léo revela que dentro do grupo, também surgiram conflitos de interesses, sendo que, nem todos os participantes compartilham de uma mesma perspectiva. Isso explica que

alguns permanecem juntos a associação pela exposição e visibilidade que o grupo oferece e outros têm uma postura mais radical.

O grupo *Os rurá* também mantém uma relação articulada com as ações da *H2F*. Amaro (integrante de *Os rurá*) revela que “indiretamente tem a *H2F*, que a gente participa, de certa forma, quando vão organizar uma coisa musical, eles chamam a gente pra gente chegar em um denominador comum, todo mundo junto e tal.” Através da entrevistas podemos considerar que nos grupos de *hip-hop* as pessoas “saem juntas e formam um coletivo”, mas “não há regras rígidas quanto ao papel que cada um vai desempenhar”, podendo entrar e sair livremente ou optar por uma ação organizada coletivamente (FURTADO, 2012).

O grupo *Os rurá* já desenvolve um trabalho relacionado a música alternativa desde o ano de 2005. Amaro relata que quando participava das reuniões promovidas na Rua Nova, porém, já carregava experiências ligadas a prática do *hip-hop* anteriormente, vinda de seu convívio com amigos na cidade de Salvador. Aos 18 anos, Amaro conta que já fazia letras de *rap* e se envolvia com a arte do *grafite*.

*Eu devia ter uns 18 anos quando eu comecei a me envolver com o rap, escrever música de rap. Alguns músicos de rap lá de Salvador que eram meus colegas na infância me incentivaram. [...] O grafite eu acabei conhecendo vendo alguns caras lá em Salvador mesmo. Via passando no ônibus, via aquelas pinturas, acabei conseguindo ver alguém fazendo, aí comecei a pegar a técnica, daí tal, comecei a fazer (AMARO, entrevista 2013).*

Amaro, atualmente faz parte do grupo musical *Roça Sound* (uma releitura das experiências musicais e estéticas do *Os rurá*), participa da *crew* de grafite feirense *Nós De Feira* e também apoia ações construídas pela associação *H2F*, atuando como MC ou grafiteiro nos eventos realizados pela associação. Amaro possui várias composições de *rap* conhecidas no cenário musical feirense. A sua reflexão política foi construída, segundo ele, nas duras vivências e fortes experiências da vida e essa crítica é encontrada em suas obras.

A música “Moro num lugar<sup>5</sup>”, composição de Amaro e Paulo, integrantes do grupo “*Roça Sound*”, faz uma crítica ao sistema de transporte público da cidade de Feira de Santana, expondo o cotidiano exaustivo vivido por muitos jovens que moram em bairros distantes do

---

<sup>5</sup> Essa música ficou entre as dez melhores no concurso de música regional “Vozes da Terra”, festival promovido pela prefeitura de Feira de Santana.

centro da cidade e que precisam diariamente se locomover para outros espaços, fala também da vida na periferia, assim como, da desigualdade social presente na cidade.

Moro num lugar que o buzu demora a passar (demora demais)/ aqui nesse lugar onde moro/ também me escondo/ às vezes tou correndo atrás/ às vezes com meus parceiros me lombro/ do skate eu levo mais um tombo e a minha vida segue o seu rumo/ roça/ gueto/ favela/ Feira de Santana outro lado do mundo [...] (Música Moro num lugar, Os Rurá, EP 2011) .

Observamos na música “Moro num lugar” como o artista, num jogo de palavras, caracteriza a sua relação com a cidade. A música se concentra em expor as dinâmicas urbanas e as dificuldades enfrentadas pela população que depende do transporte público. Nesse contexto, é caracterizado um lugar social, a periferia, enquanto território de pertencimento como observamos em “a minha vida segue o seu rumo, roça, favela, Feira de Santana outro lado do mundo”.

Notamos algumas rimas que evidenciam o olhar do artista sobre o território: “Escondo”, remete ao seu espaço de vivência, a periferia; “Lombro”, refere-se à utilização da droga como um vínculo para compartilhar com “os parceiros” os vínculos afetivos. “Tombo”, fala das dificuldades cotidianas que jovens, moradores da periferia, enfrentam ao locomover e ganhar espaço na cidade; “Mundo”, reflete as distâncias espaciais dos bairros periféricos com o centro de Feira de Santana. Essas distâncias também podem ser compreendidas como as separações sociais ao direito a cultura e ao lazer, entre os moradores da periferia e moradores de bairros centrais que acabam gozando mais da participação nas dinâmicas culturais da cidade do que os moradores da periferia.

### 2.3. PROCESSO CRIATIVO DO GRAFITE

Essa seção irá discutir as produções do grafite em Feira de Santana e a inserção social e artística de três grafiteiros feirenses. Analisaremos o processo de criação, a partir de entrevistas e fotografias feitas durante os anos de 2012 a 2014. Em alguns momentos, serão pontuadas as etapas de construção dos desenhos e a estética adotada pelo artista. Os grafites analisados para pesquisa foram encontrados em vários locais da cidade, nos bairros: Campo Limpo, Feira VII, Fraternidade, Aviário, Tomba; ao longo das avenidas João Durval, Fróes da Mota, Senhor dos Passos; em espaços como a Praça de Alimentação da Avenida Getúlio

Vargas, o Museu de Arte Contemporânea (MAC), o Centro de Cultura e Arte (CUCA), entre outros locais.

A estética artística passa a ser analisada a partir das contribuições das teorias da comunicação e da cultura, considerando como participantes criativos: o autor, a obra, os difusores e o público. Descentra os estudos da arte pela contemplação do produto artístico ou do estudo da forma a partir de uma Beleza Idealizada. Passa a se tornar essencial os estudos dos processos sociais e comunicacionais da arte. Nesse contexto, o grafite é compreendido como veículo de comunicação que cria narrativas do cotidiano e expõe realidades vivenciadas no dia a dia. Consideramos, portanto, os estudos de Canclini (1984) sobre a socialização da arte e modos de produção e representação.

### 2.3.1. Artistas do grafite em Feira de Santana

Geizel, 23 anos, que carrega a *tag* (pseudônimo) Kbça, ganhou destaque com seu trabalho de grafite a partir do ano de 2006, junto a *crew NDF*. Porém, começou a se envolver com a cultura *hip-hop* no ano de 2000. Seu primeiro contato se deu no colégio com a influência de amigos e conhecidos, que já se interessavam pela cultura *hip-hop* e principalmente pelos grafites.

*Meu contato com o grafite foi no ano de 2003, não exatamente com o contato com o grafite, porque eu já gostava e no ano de 2000 foi quando minha mãe comprou uma revista de grafite pra mim e sendo que eu pedi uma revista que ensinava desenhar, ai ela me deu e foi lá e trouxe uma revista que ensinava desenhar flores e trouxe uma revista de grafite e assim foi o primeiro contato. Logo após lá no colégio tinha uma galera que gostava. Ai a gente tipo, se juntava e ficava fazendo, tipo, repetindo as letras e os desenhos que tinham nas revistas e ai depois junto com esse grupo que era umas quatro pessoas, começou a pegar tinta colocar dentro daqueles vasos de desodorante e ai começava a rabiscar tudo (KBÇA,entrevista,2014).*

A mãe e a escola, como observamos, tiveram um papel fundamental para a socialização e trajetória artística do grafiteiro Kbça. Foi nesse espaço escolar, que ele teve os primeiros diálogos e experiências com o grafite. A escola onde Kbça estudava ficava localizada em um bairro periférico da cidade de Feira de Santana. Outros sujeitos militantes da cultura *hip-hop* na cidade estudaram na mesma escola que o grafiteiro.

As conversas nos pátios e corredores levaram os estudantes a construir as primeiras articulações e socialização das performances do *hip-hop*. Os amigos mais próximos de Kbça se identificavam com as práticas de grafite e influenciaram-no na escolha desse elemento como instrumento comunicativo. Kbça conta que suas produções foram evoluindo com o tempo, nos estudos autodidáticos sobre a técnica do grafite. Antes de encontrar sua marca/estilo artístico e manter as características que compõe seus desenhos, ele se inspirava em outros grafiteiros. Admite que buscou referências e estudou a partir dos trabalhos de artistas que apreciava, porém passou por um processo de construção de um estilo artístico muito difícil.

*Esse lance de característica é um lance que no meio da galera quando você começa a pintar pode ser frustrante e pode não ser. No meu caso a frustração serviu de alicerce. Eu fui pintar em um evento em 2006 em Serrinha e aí eu pintava um trampo que era semelhante a de um brother que eu via na revista, aí eu gostei do trampo dele desde o início, baseei meu trampo em cima daquilo. Aí fui pintar e um cara falou: Pow véi você tá pintando o trampo do cara, tipo, me deu o maior esporrão. Aí fiquei naquela onda assim! Aí foi quando Bigode se aproximou de mim e falou não véi é normal, você tem que buscar um trampo que seja seu (KBÇA, entrevista, 2014).*

O grafite possui uma independência criativa que se caracteriza pela busca de um tipo de desenho que identifique o artista e carregue sua identidade. Alguns grafiteiros, principalmente quando se encontram no começo da carreira artística, reproduzem os trabalhos de outros grafiteiros por quem sentem admiração, como relata Kbça. Porém, há uma inquietação no universo criativo dos produtores, com o domínio de um traço, personagem ou técnicas que os diferenciam das outras obras.

Os trabalhos de Kbça têm uma composição das cores e texturas bem acentuadas e os desenhos apresentam linhas e segmentos que se destacam. Os temas abordados em suas obras são as mulheres, corujas, andorinhas, árvores, etc. O artista utiliza a simbologia dos olhos, com expressões serenas acompanhada de um olhar fixo. As cabeças também são colocadas em destaque, sendo maior que o restante dos membros ou surgindo sozinhas, sem ligações com o restante do corpo. Essa figuração obtém um resultado poético, pois:

Para justificar as relações da linguagem artística com as realidades não-linguísticas não basta reconhecer, desde o interior do sistema simbólico, a coexistência necessária da função referencial, a emotiva, a conotativa e a

própria função poética, bem como os códigos que as regem, partir do trabalho socialmente necessário para produzi-los. (CANCLINI, 1984, p.55)

A avaliação cuidadosa das linguagens artísticas e das referências sociais é necessária para entender algumas variações de simbologias. Nas criações de Kbça notamos a constante presença dos olhos, fixos e algumas vezes, intimidadores nos personagens. Os olhos arredondados e desproporcionais em relação aos elementos faciais sugerem uma técnica inspirada nos mangás japoneses.

Figura 06 - Grafites de Kbça em Feira de Santana. Em cima e esquerdo: MAC, em cima e direito: Tomba, em baixo e esquerdo: Fraternidade, em baixo e direito: Feira VII



Fotografia: Kbça, 2012 e 2013

Selecionamos na figura 06, quatro desenhos que foram pintados na galeria do Museu de Arte Contemporânea, nos bairros: Tomba, Fraternidade e Feira VII respectivamente, todos localizados em Feira de Santana. Destacamos nas produções do grafiteiro Kbça, a utilização “dos olhos”, como uma característica impactante nas figuras apresentadas. As cabeças gigantes com as expressões serenas nos colocam diante de uma personagem que nos olha e, parece demandar, como um espelho, de que forma também poderemos ser olhados. Nos rostos encontramos expressões de sedução, tristeza, serenidade e/ou irritação, são possibilidades diversas de olhares escolhidos, olhares julgados e olhares apreciados.

O filme *Janela da Alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho, nos coloca de frente a questão da simbologia do *olhar/ver* tanto no sentido metafórico (o que olhamos é

produto do que somos), como de percepção (o que vemos é aquilo que produzimos com nossos olhos). Os olhares capturados pelas figuras de Kbça nos permitem associá-los a expressões e contextos que achamos convenientes colocá-los em uso, para garantir uma análise da imagem. Quando, o diretor de cinema alemão Wim Wenders alerta, “creio que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente” (Janela da Alma, 2002), talvez se refira ao papel do espectador na leitura da imagem, de modo que, ele traz toda sua experiência e sensibilidade para o julgamento da figura.

Talvez o artista Kbça, se sinta à vontade em proporcionar ao observador uma responsabilidade para o julgamento do *olhar* dos seus grafites. Quem faz a leitura da imagem contribui com suas interpretações e coloca sentidos de mais uma experiência de observação. Esse não é o único exemplo da simbologia dos olhos usada pelo artista. No caso da figura 07, os olhos podem representar várias possibilidades de sentidos, talvez indique os olhares da tela (do muro) sobre o observador, ou então, insinue diferentes modos de ver.

Figura 7 - Desenho realizado no mutirão de grafite de Poções, em 2013.

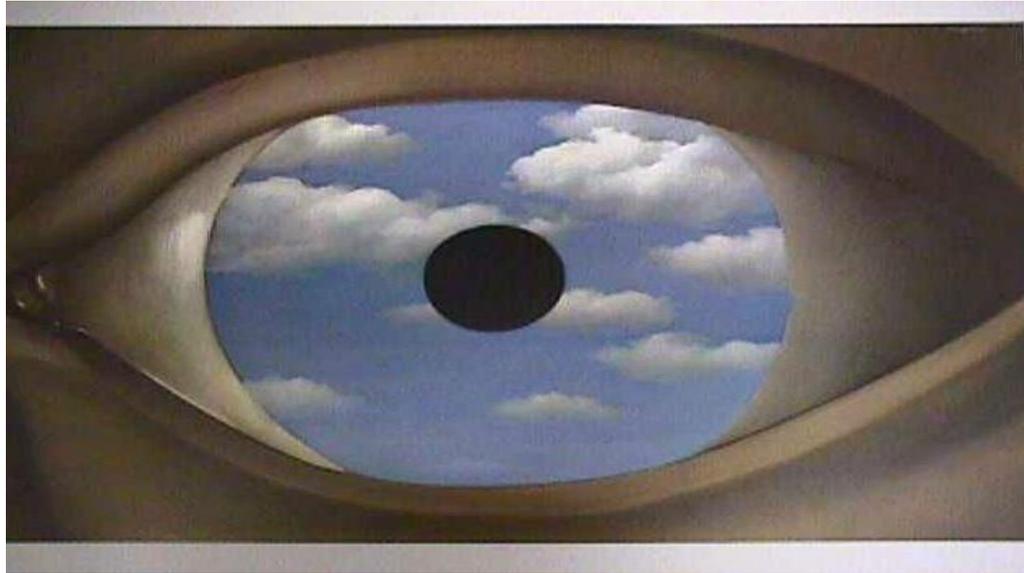


Fotografia: Kbça, 2013

“O olho” assiste o espectador da imagem e a imagem é o próprio objeto de observação de quem vê. René Magritte pintou, em 1928, “The false mirror” (figura 08), a reflexão para a sua obra sugere uma ilusão que o olho é o *espelho da alma*, permitindo o observador entrar no interior da mente. Olhamos para a figura e nos perguntamos: O olho é a parte do céu? É o céu

refletido pelo olho? É o olho que é composto pela imagem do céu? A imagem carrega muitas indagações, observamos que a representação do olho evoca uma sensação de está sendo observado ao tempo em que se observa.

Figura 08 - The false mirror, René Magritte, 1928



Fonte: <http://zachbart.wordpress.com/2008/10/15/rene-magritte-the-false-mirror-1928/>

Os olhos desenhados por Kbça levam a uma reflexão parecida a proposta por René Magritte. O grafite intitulado “O que os olhos não vê” (sic) talvez faça sentido ao indagar ao observador, o que seus olhos não conseguem ver? A capacidade de fazer refletir sobre a própria noção do que é observado e quem está sendo observado, garante que a imagem não negue uma filosofia do olhar:

*Eu fiz uma coração e no meio coloquei um olho, mas ai a tinta foi e caiu no chão. Porra véi, vai rolar umas paradas aqui, ai eu comecei a criar vários outros olhos, alguns abertos e outros fechados, ai eu fiquei naquela onda né?! Ai uma colega minha chegou e falou bem assim: O que os olhos não vê o coração não sente. Ai bateu aquela parada, foi ai que eu escrevi (KBÇA, entrevista, 2014).*

Percebemos que Kbça pratica o grafite *street*, com influências dos desenhos baseados nos quadrinhos, *pop art* e *free hand*. Na criação das suas imagens, observamos uma marca predominante da *cultura de rua* ligada à estética do grafite vinculado ao *hip-hop*, apresenta também extensões da *street art*.

A *street art*, que significa arte de rua, é um movimento artístico que se fortalece no final do século XX, absorvendo a cultura do grafite e da intervenção urbana. Stahl (2009, p.7) fala da essência criativa da *street art*, que mantém “a estreita relação com o dia-a-dia da rua, o que a faz transcender para lá suas origens”.

O fundador da *street art*, Blek Le Rat, faz uma releitura das performances do grafite Nova Iorquino desenvolvido durante a década de 1970 e utilizam o caráter político como estratégias de comunicação (STAHL, 2009, p.193). Kbça parece empregar uma tática semelhante à de Rat, tensionando a forma que o grafite se coloca enquanto prática contestadora e arte (essencialmente) de rua e dialogando com outros espaços de visibilidade artística clássicos, como museus e galerias.

O grafiteiro também utiliza da técnica do *bomb* para fazer desenhos rápidos em locais proibidos. Kbça conta como faz para construir as imagens e qual o sentido atribuído a essa técnica:

*A série dos corações é um trampo que eu faço mais de rapidez, tá ligado?! É chamado bomb, por exemplo, quando a galera sai pra fazer bomb faz letra, assina seu tag na rua, mas, ai eu já não sou muito de fazer letras, não sou muito chegado a letras. Eu pesava de fazer um lance que fosse representativo, que demonstrasse o trampo e fosse rápido (KBÇA, entrevista, 2014).*

Os *bombs*, que são caracterizados como um grafite “ilegal” partem do principio da não identificação do artista ou produtor. Assemelham-se às técnicas aplicadas nas pichações, sendo produzidos de modo sintético. Normalmente são feitos em locais de difícil acesso e em espaços que não são cedidos pelo proprietário ou pelo poder público. Para efeito, o *bomb* é a busca por espaços de visibilidade. Segundo Furtado o *bomb*:

[...] é um estilo de pintura que se assemelha muito à pichação porque é elaborado de forma rápida, sem muito refinamento de desenho e utilizando no máximo três cores de spray e um rolinho para contornos (FURTADO, 2007, p.18).

Na figura 09 abaixo, temos o grafite no estilo *bomb* localizado no centro de Feira de Santana, encontramos o mesmo desenho em vários locais da cidade. O artista faz uma representação de um coração e escreve: “onde está seu coração também está sua riqueza”.

Essa reflexão parte de uma proposta de uma série de desenhos criado no ano de 2014 que faz uma reflexão sobre as experiências com os sentimentos humanos e os valores.

Figura 09 - Série “Coração”, produção de *bomb* do grafiteiro Kbça. A imagem foi encontrada no centro de Feira de Santana



Fotografia: Renata Carvalho da Silva, 2014.

No centro da cidade, encontramos alguns desenhos pintados por Kbça, que usa sua série de coração para “registrar” sua passagem pelas ruas. O grafite apresentado na figura 09 foi encontrado numa viela ente as Ruas Dez de Junho e São José, próximas a Avenida Senhor dos Passos. Esse grafite se enquadra numa estética do modelo *bomb*, mas onde são utilizadas mais de uma coloração e apresenta características de um desenho que, provavelmente, teve uma duração considerável para sua produção.

A série produzida pelo grafiteiro Kbça se diferencia dos *bombs* produzidos nas ruas principais, como é o caso da figura 10. Percebemos um desenho menos elaborado, o artista usa de uma única coloração e faz o registro de seu nome na parede, já que para fazer o grafite se disporia de menos tempo, pois haveria a possibilidade de acontecer a repressão da polícia ou do proprietário. Essa forma mais “primitiva” do *bomb*, que é feito com a utilização da *tag* do grafiteiro, mostra a “transgressão” característica desse modelo estético. Esses espaços são vislumbrados pelos produtores, pois garante a visibilidade da obra.

Figura 10 - *Bomb* registrado no dia 04 de Julho de 2014, na Avenida Senhor dos Passos, em Feira de Santana.



**Fotografia:** Renata Carvalho da Silva, 2014.

Outra série muito significativa na carreira de Kbça são os desenhos de mulheres. O grafiteiro cria uma composição de cabeças gigantes com rostos femininos. A figura 11 mostra um desenho produzido no mutirão de grafite que aconteceu no muro da escola Yara Portugal, no bairro da Fraternidade, em 2013. O artista utiliza a hipercoloração e traços curvilíneos para montar uma personagem de duas cabeças ou duas faces de uma cabeça. As faces são ovais e

com expressões finas, mas traz a característica marcante dos olhos grandes e desproporcionais ao restante das partes.

Figura 11 - Série Mulheres - Grafite realizado no mutirão de grafite em Feira de Santana.



Fotografia: Kbça, 2013

Na figura 11 as cabeças femininas se encontram entrelaçadas, unidas a um feixe de luz vermelha. As representações de mulheres não são raras no mundo artístico, muito menos no universo do grafite. Observamos uma abertura nos últimos anos, para composições que abordam temáticas sobre as mulheres, produzidas principalmente por grafiteiras, como é o caso de Panmela Castro, mais conhecida por Anarkia Boladona, que utiliza o grafite para discutir violência doméstica e igualdade de gênero nas comunidades cariocas (LOURENÇO, 2012). No caso de Kbça, a abordagem gira em torno da estética feminina, representando os rostos de mulheres, mostrando, quase sempre, uma expressão de seriedade. Kbça conta como foi o processo de construção das personagens femininas:

*Quando eu comecei a desenhar, acho que a segunda ou a terceira mulher, eu tava pintando e ai chegou dois brother e falou: Ô véi, faz uma mulher gostosa com o corpão assim, assim, assado. Ai eu peguei e fiquei naquela onda tipo, será que a beleza da mulher esta só no corpo? Tá ligado?! Ai eu comecei a procurar a beleza dela em outras coisa... Eu posso colocar a boca, eu posso colocar sem o olho ou eu posso colocar sem o olho dela e mesmo assim ela vai continuar ser bela e misteriosa ao mesmo tempo. Se você perceber... Agora que tá aparecendo umas carinhas feliz, mas elas nunca tinham expressão que tava feliz. Os desenhos mais antigos elas*

*sempre ficam nessa um que de mistério e o olhar dela sempre vidrado (KBÇA, entrevista, 2014).*

Como se vê na referência da figura 12, os rostos desenhados pelo grafiteiro são feitos a partir de uma estrutura simétrica composta de traços e círculos. Essa estrutura sustenta a composição e enquadramento do desenho. O método empregado se assemelha aos desenhos de mangá com rostos ovais, olhos grandes e ondulares, nariz afilado e boca traçada. Para a criação do desenho o artista segue seis etapas apresentadas na figura 12:

Figura 12 - Grafite realizado na Feirinha da Estação Nova, Av. João Durval em Feira de Santana



**Fotografia:** Renata Carvalho da Silva

A face do desenho é feito a partir de um grande círculo central cortado por dois traços, um horizontal e outro vertical. Esses traços servirão como régua para o enquadramento e posição do rosto. O ponto central é o nariz, onde se cruzam as duas linhas, dividindo o grande círculo em quatro metades. Nas metades superiores fica concentrada a estrutura dos olhos, sobrancelhas e cabelos. Nas metades inferiores fica a finalização do nariz, a boca e o prolongamento do cabelo.

Ao completar os elementos que constitui a face da personagem, o artista, coloca o sombreamento, respeitando os pontos de luzes. Nessa fase, ele utiliza cores como o preto e o branco para demarcar as partes correspondentes à presença e ausência de luz. Na próxima

etapa do processo ocorre o preenchimento do rosto com cores que compõe a tonalidade da pele. Depois o grafiteiro utiliza de uma base colorida para fazer os efeitos do cabelo. Por fim, ele define os fios do cabelo, utilizando de linhas que ultrapassam o fundo colorido.

Vejam agora o caso de outro artista de rua de Feira de Santana. O grafiteiro Charles, 24 anos, mais conhecido entre os colegas do grafite por Bal. Faz parte da *crew NDF* e é representante da associação *H2F*. Bal, como prefere ser identificado, começou a se interessar pela arte do desenho desde criança. Suas primeiras lembranças com o contato artístico surgem na escola em que estudou, no Centro de Educação Básica, em Feira de Santana.

Figura 13 - Desenhos elaborados por Bal nos tempos de escola.



Fotografia: Renata Carvalho da Silva, 2014

Alguns desenhos formaram suas primeiras referências artísticas, como os animes do Dragon Ball Z e Cavaleiros do Zodíaco (figura 13). O grafiteiro conta que no período de escola ele vendia os desenhos reproduzidos para os colegas de classe e foi assim que aflorou o interesse pelas produções artísticas. No começo de 2001, Bal conheceu a cultura *hip-hop* através das músicas de *rap* que escutava com os amigos, conforme o relato abaixo:

*Mais ou menos em 2006 eu comecei a pintar muro, fachadas e letreiros ajudando um colega meu, ai depois eu comecei a fazer isso só em 2007 fazia uma aqui, outro ali. Ai eu falei, poxa! Eu já sei o que eu vou fazer, comecei a comprar spray. Junto com as tintas eu também levava um spray, ai eu sempre mesclava com as tintas normais, tipo sintética, acrílica. Fazia com spray só que eu não tinha técnica (BAL, entrevista, 2014).*

O grafiteiro Bal admite que no começo de sua produção não tinha técnica para o grafite, ele construía seus desenhos com materiais diversos, como tinta óleo, tinta sintética, tinta de papel, tinta para tecido e aquilo que tinha disponível para pintar. Foi, numa intervenção feita pelos garotos do grafite participantes da H2F, que Bal aprimorou sua técnica e se envolveu com a associação. Esse encontro consta no texto do seguinte relato:

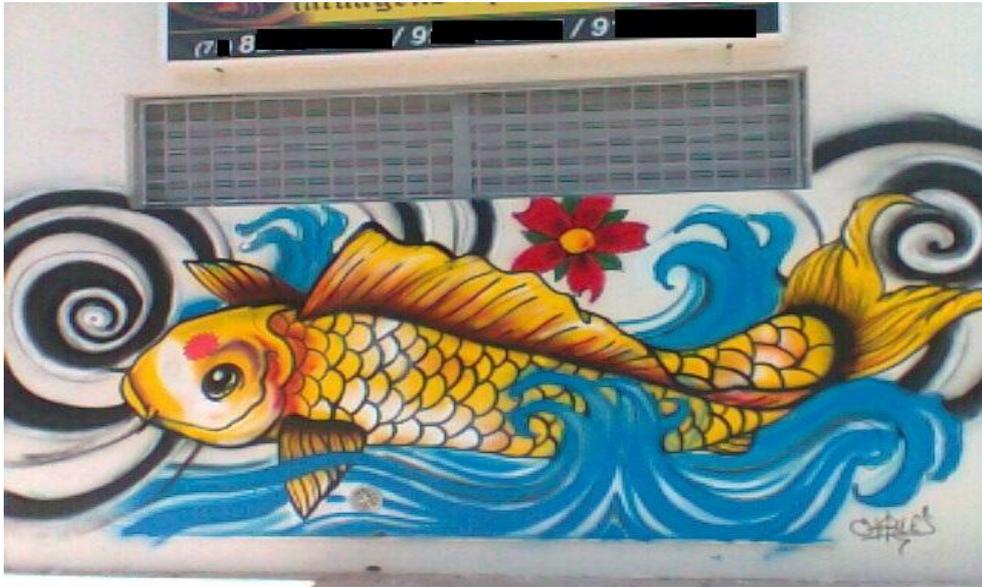
*Depois com os colegas daqui, que foram lá no George Américo e fizeram uma intervenção que nem essas que a gente faz. Ai eu fui na praça, quando cheguei na praça tinha uns caras pintando. Ai eu falei porra véi! Ai eu conheci, foi até Kbça e Zureta. Ai eu perguntei, vocês pintam? Os caras falaram: é véi. Eu falei: Eu pinto, ai eu mostrei umas fotos que eu tinha no celular e os caras perguntaram; Você mora longe? Eu falei: não pow. Vai lá pegar as tintas então. Ai eu falei: pêra ai que eu vou lá e volto (BAL, entrevista, 2014).*

Apesar de ter aprendido muitas formas de fazer grafite com os colegas que já pintavam, Bal criou um método próprio de pintura, baseado nos seus aprendizados antes da produção de grafite. A sua arte é baseada no grafite *street*, porém, além de construir desenhos próprios da categoria do “grafite de rua”, o grafiteiro dispõe de vários utensílios de pinturas como: pincel, brocha, rolinho de lã, tinta látex, que permitem com que caminhe por diversas técnicas artísticas. No relato abaixo, Bal fala de suas influências, dentre as quais a tatuagem:

*O desenho abstrato antes eu fazia meio que aleatório. Hoje eu tenho uma linha, é uma série que são mais ou menos umas nuvens, são um pouco simétrica, com traços retilíneos e curvilíneos, é bem simétrica. Cabe até em decoração de espaço e combina até com móveis mais quadrados, essas coisas. Tem outra coisa, teve uma época também que eu fui muito ligado a estúdio de tatuagem, que eu trabalhei num, ai os desenhos orientais, estilo de tatuagem mesmo, eu gosto também, tipo New School, Catrina, que são as caveiras mexicanas (BAL, entrevista, 2014).*

O grafiteiro Bal também comercializa seus desenhos, ele entende que é uma das poucas formas de manter sua arte com o trabalho. Mas, também produz independente das relações comerciais. Possui como formação, o curso de design gráfico que fez no ano de 2012, no SENAI. Atualmente participa como membro representativo da H2F, onde exerce a função de design gráfico, construindo o material de divulgação da associação. Além de fazer parte do grupo de grafiteiros NDF.

Figura 14 - Carpa, grafite comercial para estúdio de tatuagem no bairro Campo Limpo.



Fotografia: Bal, 2013.

A figura 14 mostra o desenho feito por Bal como *layout* de um estúdio de tatuagem em Feira de Santana. Os trabalhos comercializados ou utilizados para decoração de ambientes são praticados com frequência pelos grafiteiros da cidade. Através das negociações em torno das obras, os grafiteiros adquirem recursos para comprar seus instrumentos de trabalho que também serão usados em outros grafites, comercializados ou não.

Percebemos algumas variações de letras estilo *WildStyle*, *Tag* e *Bomb* nas produções de Bal. O trabalho com *WildStyle* nasceu no contato com a pintura de letreiros em paredes, a comercialização dos trabalhos permitiu que Bal desenvolvesse mais sua técnica na criação das letras e criasse novos procedimentos para o grafite. Já o *bomb* e o *tag* são incorporados na rotina do grafiteiro como registro de sua passagem pelas ruas da cidade, ele escreve sua *tag*, ou muitas vezes desenvolve um desenho rápido que se assemelha a pichação como forma de subversão e uma explosão de sensações.

Figura 15 - Bomb noturno feito por Bal realizado na UEFS



Fotografia: Renata Carvalho da Silva

Bal não distingue sua identidade de grafiteiro e pichador, para ele as duas práticas são válidas no processo criativo. Observamos singularidades nos desenhos apresentados pelas práticas de grafite e pichação, assim como, os materiais utilizados entre os dois estilos. No caso do grafite, os artistas utilizam várias cores de spray e desenvolvem um trabalho mais elaborado, muitas vezes usam tintas, pincéis e outros materiais de pintura. No caso da pichação, os traços e letras são feitos com uma cor, normalmente o preto ou o vermelho. Os desenhos não possuem muitos detalhes, pois são feitos rapidamente. Segundo o grafiteiro o próprio ato de fazer *bomb* pode ser considerado uma pichação:

*Aqui em Feira de Santana não é tão dividido [grafite e pichação] que nem as grandes cidades. Porque nessas cidades existe o pichador e o grafiteiro. Se um grafiteiro ele fazer um grafite em um local que não é permitido é considerado pichação também. Mas, no mundo assim das ruas é diferente, no caso, tem as crews tanto no mundo dos pichadores e dos grafiteiros eu são pra juntar, pra trocar ideia, pra fazer um desenho junto. Só que existe uma diferença, nas letras que cada um faz, uns com cinza, ou só com preto, uns traços que parece uma coisa abstrata que não dá pra lê, tem essas diferenças (KBÇA, entrevista, 2014).*

O grafiteiro Jonatas, conhecido como Zureta, também membro da crew NDF e morador do bairro Fraternidade, utiliza o estilo de grafite *WildStyle* e *bomb*. O artista prioriza

fazer seus desenhos no local em que habita. Para Zureta “o grafiteiro tem que mostrar seu trabalho para os moradores do seu bairro, para depois mostrar em outros lugares”. Diante disso, encontramos muitos de seus desenhos no conjunto habitacional Fraternidade. Zureta faz parte da *crew* NDF desde sua formação em 2008. Participa também de ações ligadas à associação H2F, como também produz individualmente seus trabalhos.

O estilo mais observado nos grafites de Zureta se assemelha ao *WildStyle*, com letras gigantes e distorcida. Os desenhos fazem referência aos grupos que o grafiteiro participa, como H2F, NDF ou o próprio nome do grafiteiro.

Figura 16 - Grafite realizado no conjunto Fraternidade em Feira de Santana



Fotografia: Zureta, 2013.

A imagem observada na figura 16 é uma composição de letras com o nome do grafiteiro (Zureta). Para alguns leigos, o desenho pode ser interpretado como um conjunto de formas e traços coloridos sem função comunicativa, mas para os participantes do grupo que compartilham as experiências do grafite, o desenho representa uma demarcação do espaço simbólico e uma afirmação de identidade.

Para o estilo *bomb*, o grafiteiro usa de uma letra estilizada com formas arredondadas, composta por poucas cores e traços ágeis. A proposta é fazer um desenho que seja sintético e simples. Os *bombs* feitos por Zureta carregam sua *tag*, porém de forma sutil ele resume a palavra em duas letras representativas (*Z* e *U*) do seu nome. Acompanhando sua produção no muro, observamos que um grafite de sua autoria de cerca de dois metros, leva aproximadamente trinta minutos:

Figura 17 - Bomb realizado no conjunto Fraternidade em Feira de Santana



Fotografia: Zureta, 2013.

Os grafites de Zureta parecem questionar um lugar de *sobrevivência artística*. Mesmo sabendo do curto tempo de permanência da sua obra na parede, que sofre influência do desgaste físico e interferências externas (como, por exemplo, o proprietário do muro que pode apagar o desenho), há para o grafiteiro, a “necessidade” do registro, de modo que, a obra seja pintada e suas marcas colocadas na parede. Quando Bauman (2007) questiona o curto tempo de vida das formas e das coisas na sociedade moderna, representado num modelo de *liquidez* dos objetos e dos laços sociais, ele não está pensando no grafite. Mas dadas as circunstâncias, onde nada permanece sólido, em que o “livra-se das coisas se sobrepõe a adquiri-las”, (IDEM, p.8) o grafite parece ser uma solução justa sem deixar de significar resistência.

Os grafites não são objetos capturados pela banalidade da modernidade-líquida que tanto critica Bauman (2007). Na sua fluidez e temporalidade, os desenhos e pinturas têm uma “vida” curta, porém não se contentam com a indústria cultural nem com o cotidiano manipulado. Os grafiteiros também se adéquam a esse movimento de fluidez, mas estabelecem suas relações e aproximações com outros sujeitos negando o contexto aplicado na sociedade-líquida.

Numa sociedade-líquida, a indústria de remoção do lixo assume posições de destaque na economia da vida líquida. A sobrevivência dessa sociedade, nada pode ter permissão de se tornar indesejável. A constância, a aderência e

a viscosidade das coisas, tanto animadas quanto inanimadas, são perigos e alvo dos ataques mais violentos (IDEM, p.9).

A questão da identidade também é abordada por Bauman (2005), para entender como se estruturam as identidades na pós-modernidade, não podendo nos distanciar do contexto da sociedade-líquida, ainda podemos tecer relações afetivas e vínculos de pertencimento, esperando ter essas produções descartadas, os grafiteiros se reconhecem pelo uso de códigos culturais, que abarcam os discursos, os comportamentos, as roupas e o estilo. Esse autor identifica que as identidades não são sólidas, elas se modificam e são renováveis:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e renováveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto a “identidade” (IDEM, p.17).

Os grafiteiros colaboram com os trabalhos de outros parceiros. Muitas vezes os desenhos são construídos em conjunto. Os espaços de socialização e articulação, também são divididos entre eles. Percebemos uma rede de inter-relações que acaba auxiliando para a propagação e permanência do grafite na cidade.

Percebemos que há uma aproximação afetiva entre esses jovens, eles acabam compartilhando não só as experiências artísticas, como também, amizades e sentimentos de luta. A participação nos grupos de fomento à cultura do grafite permitiu que os artistas construíssem uma rede de comunicações entre várias linhagens de jovens da cidade, colaborando para o processo de socialização e difusão de uma cultura de resistência.

#### 2.4 GRAFITEIROS, RAPPERS E OUTROS PRODUTORES CULTURAIS EM FEIRA DE SANTANA

A associação H2F e a *crew* de grafiteiros Nós De Feira (NDF) dialogam na disseminação da cultura *hip-hop* na cidade e na construção de intervenções artísticas como também, nas produções individuais. Essa associação começou no ano de 2010, quando Mc Léo e outros colegas se organizaram no intuito de criar uma comissão de organização para disseminar eventos de *hip-hop* na cidade. Durante os anos de 2011 a 2014 o grupo foi

acolhendo novos participantes, que compartilhavam de interesses culturais diversos. O grupo foi abarcando integrantes de movimento sociais e estudantis, grafiteiros, b boys e outros agentes educativos e comunicacionais. Alguns integrantes que já conheciam o processo burocrático para solicitar apoio financeiro de prefeituras ou de órgãos estaduais influenciaram na decisão de criação da associação. Para consolidar o projeto da associação, o grupo percorreu um caminho longo, passando cerca de dois anos para efetivar o processo, entre os anos de 2010 e 2012.

Na metade do ano de 2012, o grupo conseguiu representação na câmara de vereadores e o apoio de políticos para firmar a H2F. O objetivo da associação é garantir que as práticas culturais produzidas pelos grupos sejam efetivadas e contribuir de alguma forma em ações sociais nos bairros da periferia.

*O lance da H2F é espalhar a cultura hip-hop, a gente levar arte e cultura para a população, tipo, aquela galera que esta nos bairros ociosos ta ligado?! Que não tem nada pra fazer, que muitas vezes esse lance deles ficarem na ociosidade dentro do bairro pode encaminhar os meninos pro crime. Então o que é que a gente faz, a gente começa a juntar essa galera pra levar os trabalhos dos b boys, dos Mc's e dos grafiteiros. É até um meio ta demonstrando nosso trabalho na cidade (KBÇA, entrevista, 2014).*

Para a elaboração das ações, o grupo H2F se reúne e mantém contatos frequentes, realizando junto a diversos parceiros os eventos que promove e utilizando o diálogo com outros subgrupos no intuito de fortalecer o cenário do *hip-hop* na cidade. Esse é o caso da *crew* de grafite NDF, que surgiu em meados de 2008, com o nome de “NoZ”, tomando como referência uma palavra similar a “nós” (enquanto coletivo). Os grafiteiros se reuniam para pintar coletivamente e divulgar seus trabalhos nos mutirões de grafite pela região.

*A NDF como qualquer outro grupo de grafite, surgiu de uma necessidade de tipo, várias pessoas assinarem uma só tag e ai a gente ficou naquela onda. A primeira crew que surgiu foi a NoZ, só que ai ao passar do tempo a galera foi se desfazendo e só ficou eu, eu ficava pintando, pintando e escrevendo NoZ. Ai quando a gente chegou no evento de Salvador, perguntaram: Vocês são de onde? E ai Zureta falou Nós é de Feira. Ai os caras falaram é NDF, Nós De Feira. Ai ficou essa parada (KBÇA, entrevista, 2014).*

Durante a nossa participação em alguns eventos de *hip-hop* em Feira de Santana, enquanto pesquisadores, constatamos a ativa presença da *crew* NDF. O grupo vem nos últimos anos, produzindo vários projetos de intervenções artísticas pela cidade. Inicialmente,

a *crew* era composta por seis grafiteiros e denominavam NoZ *crew*. Logo depois, outros interessados foram se aproximando e assinando o nome da nova *crew* NDF.

Os grafiteiros entrevistados têm atuado em práticas, tanto ligadas às intervenções artísticas “consentidas”, quanto às “transgressões”. Na construção dos projetos e mutirões de grafiteagem, os participantes pedem autorizações, o que caracteriza, segundo Ramos (1994), uma intervenção artística planejada. Essas ações são preparadas antecipadamente, por meio de projetos e são aplicadas com o aval da prefeitura ou do proprietário. Nessas práticas o grupo se apresenta com um grande número de participantes, que observam os trabalhos artísticos sendo criados. Entretanto, em alguns casos os grafiteiros também fazem trabalhos sem autorização, sendo o desenvolvimento desses entendidos como uma transgressão.

As práticas de *bomb* são as mais corriqueiras entre os membros da *crew*. As produções “ilegais” são realizadas pelo grupo, as temáticas abordadas pelos grafiteiros giram em torno das *tags* (assinaturas individuais) dos grafiteiros ou do nome da *crew*. O grupo prefere pintar coletivamente, porque a possibilidade de sofrer algum tipo de repressão violenta tende a ser menor. Porém, os grafiteiros continuam desenvolvendo seus trabalhos individualmente, pois esse impulso é constitutivo do grafite. Segundo os participantes, a prática do *bomb* causa emoção e motiva a produção, pois a sensação de perigo e instabilidade são dispositivos motivadores para o processo criativo.

A *crew* de grafite NDF mantém vínculos como a associação H2F. Os grafiteiros compartilham os espaços de exposição, participando muitas vezes das ações produzidas pelos grupos de *rap*. A congregação entre os produtores culturais: *raps*, *grafiteiros*, *skaters* e dançarinos de *break*, permite que os jovens de Feira de Santana se reapropriem dos espaços da cidade, como é o caso da praça de alimentação, localizada na Avenida Getúlio Vargas, no centro de Feira de Santana, onde acontece toda sexta feira o encontro dos produtores de *hip-hop* feirense.

O *hip-hop* de Feira de Santana vem ganhando força nos últimos anos. Com apoio dos coletivos culturais, como a Associação H2F, Feira Coletivo Cultural, entidades filantrópicas e religiosas como a igreja Aprisco, Bola de Neve, políticos e particulares.

*Temos o apoio de vereador que eu não vou dizer o nome, ele nos deu um apoio nessa questão de CNPJ. Em relação à prefeitura a gente tem mais contato com as secretarias, no caso quando a gente vai fazer alguma coisa, algum evento, nos mesmos nos mobilizamos para que aquilo realmente aconteça, mas junto com a secretaria de cultura a gente pede o som, o palco, às vezes a gente consegue (BAL, entrevista, 2014).*

A NDF e a H2F surgiram em lugares diferentes e com fins específicos, mas se articulam e circulam pela cidade intercambiando práticas diversas. Algumas ações produzidas pelos grupos já fazem parte da rotina da cidade, interferindo não só na vida dos grupos inseridos como também, dos moradores que transitam pelas ruas e bairros de Feira de Santana.

*A gente cria a Sexta Forte que é na Praça de Alimentação, onde os b boys dançam, a gente cria os lances das intervenções nos bairros e ao mesmo tempo a gente começa a fazer contatos pela circunvizinhança, como já aconteceu de Amélia Rodrigues e de Coração de Maria, Serrinha. E aí, agora a gente começa a se organizar em termo de associação pra começar a captar recursos (KBÇA, entrevista, 2014).*

Os grupos de *hip-hop* se caracterizam como agrupamentos semiestruturados (Maffesoli, 2006 apud Furtado 2012). Esse agrupamento é construído, predominantemente, de pessoas que se aproximam por identificação cultural e mantêm rituais comuns, valores, estilos de vida, moda, música e convivência.

Os jovens ligados à cultura *hip-hop* e atividades afins se reúnem em função de motivações semelhantes, como preparar uma grafiteagem e participar de uma manifestação política na cidade. Em 24 de setembro de 2013, por exemplo, um grupo de cerca de vinte pessoas, sendo a maioria rapazes e três meninas, se reuniu no Centro de Cultura e Arte por ocasião da preparação de um Ato no dia das crianças a ser realizado no bairro Viveiros.

Esses encontros podem servir para percebermos a dinâmica dos interesses e discussões do grupo. O líder, MC Léo, sem seguir um padrão convencional de organização, dialoga e encaminha algumas das principais ações do grupo. Ele pede para a “galera” divulgar e informar os trabalhos para os outros colegas.

Figura 18 - Reunião da associação H2F, no CUCA, em Feira de Santana. À esquerda Mc Léo à direita um admirador da cultura *hip-hop*



Fotografia: Renata Carvalho da Silva

O evento que foi realizado no dia 12 de outubro de 2013, no bairro Viveiros, encabeçado por Giga Side, MC e representante da H2F, além de morador do bairro. A associação H2F foi convidada para realizar a intervenção artística, junto à proposta de distribuição de brinquedos pensada pelo representante. O evento em comemoração ao dia das crianças faz parte do calendário da associação, que há três anos participa da distribuição de brinquedos nas periferias de Feira de Santana.

Figura 19 - Intervenção realizada no bairro Viveiros. Ao fundo, crianças esperando receber seus brinquedos, e à frente, uma moradora do bairro que participou da organização do evento.



Fotografia: MC Léo, 2013

O evento do dia das crianças contou com a presença de grafiteiros, *b boys*, *rappers* e representantes da comunidade, que organizaram a distribuição dos brinquedos e montaram oficinas e apresentações. A comunidade foi muito receptiva ao evento, marcando presença com um grande número de pessoas, cerca de cinquenta crianças foram contempladas com brinquedos.

Figura 20 - Intervenção realizada no bairro Viveiros, à esquerda MC Giga Side e outros companheiros do grupo



Fotografia: MC Léo, 2013

A construção desses espaços de diálogo permite que os jovens reflitam sobre seu papel social enquanto agentes transformadores. A arte, portanto, passa a ser o instrumento de diálogo e reflexão. O grupo, ao construir as atividades para o dia das crianças no bairro Viveiros compreende o papel político e social da arte. Mesmo que cada sujeito esteja representando as vontades e seus anseios individuais, num espaço de visibilidade, todos estão em volta de uma mobilidade afetiva que dava significado ao evento. Essa é a natureza da participação criativa, uma atração de sensibilidades que podem gerar novas formas de solidariedade. Geram laços de pertencimento que se fortalecem com a convivência e aproximação entre os sujeitos neste novo contexto das cidades (MAFFESOLI, 2005).

Outro exemplo: uma reunião que aconteceu no dia 19 de novembro de 2013 se pautou na construção das atividades em comemoração ao dia da consciência negra. Além da organização do projeto cultural em comemoração ao dia 20 de novembro, os participantes discutiram a importância desse dia, trazendo como tema o sistema de cotas para negros, os programas de auxílio financeiro a famílias de baixa renda, o sistema capitalista, entre outros.

**Figura 21** - Reunião realizada no dia 19 de novembro de 2013, no CUCA em Feira de Santana para definir a intervenção do dia 20 de Novembro, à esquerda de camisa rosa MC Léo e outros integrantes da H2F



Fotografia: Renata Carvalho da Silva, 2013.

O evento aconteceu em conjunto com a equipe pedagógica da Escola Yara Portugal, no Fraternidade. A proposta da Escola era fazer um ciclo de atividades que trouxesse como tema a negritude. Alguns membros da associação H2F estudaram naquela escola, muitos deles se conheceram no espaço escolar. Portanto, foram convidados a apresentarem uma atividade cultural para os alunos. Como o grupo sempre desenvolve ações para a comemoração do dia 20 de novembro, resolveu participar do projeto da escola.

A proposta era fazer uma intervenção com os grupos de *rap*, de *break* e os grafiteiros. O evento foi marcado para as dez horas da manhã, mas os representantes da H2F foram chegando com o passar da tarde. Pela manhã houve a construção de alguns grafites por Kbça, que também ofereceu oficina de desenho. A noite aconteceu a apresentação dos grupos de *rap*.

A construção de um ato que discuta questões sobre a identidade negra, lembrando a importância do dia 20 de novembro, é resultado de uma tomada de consciência do grupo. Essas reflexões sobre as condições sociais vividas pela população negra foram se fortalecendo através da participação no *hip-hop* e por meio de discussões levantadas nas reuniões da H2F, como é possível perceber na fala de um representante na reunião do dia 19 de outubro:

*A gente sabe que para um negro chegar e fazer sucesso é diferente. As pessoas falam das questões das cotas, eu mesmo era contra as cotas, quando me falava isso, eu respondia, todo mundo é igual, mas a gente vê que não é. Um professor meu que me abriu a cabeça, nem todo mundo é igual, tem gente que leva vantagem. Por isso eu agora sou a favor das cotas, e tem que ter isso mesmo, todo tipo de cotas para um dia todo mundo ser igual (representante da H2F, entrevista, 2013).*

As reuniões da H2F acontecem periodicamente às quartas e/ou quintas feiras no Centro Universitário de Cultura e Arte da UEFS. Apesar de não apresentar uma organização sistemática de suas propostas, o grupo consegue construir várias atividades culturais e fomentar o diálogo sobre diversas questões que envolvem as experiências pessoais de cada membro como: preconceitos, desigualdade social, qualidade da educação, possibilidades de empregos, lazer, cultura, entre outros temas.

A socialização das experiências nos espaços de diálogos construídos e as produções artísticas proporcionam novas movimentações na cidade. A produção cultural e a inserção dos jovens ligados à cultura *hip-hop* nas dinâmicas sociais através da arte possibilitam que se construam modelos não convencionais de participação e engajamento, ligados à intervenção urbana e produção criativa.

A vida nas grandes cidades permite uma construção social e psicológica do sujeito urbano. Os problemas estruturais das grandes cidades, o ir e vir dos transeuntes e a passagem do tempo nas metrópoles são dimensões que sugerem novos modos de se colocar e se constituir sujeito na contemporaneidade. Há uma presença constante de grupos que se apropriam das cidades, explorando e significando os espaços a seu modo, como se pode observar as tribos urbanas, os grupos musicais (*rap*, *rock*, *funk*) e outras formações grupais, como no grafite e no *rap*.

Os praticantes ordinários das cidades atualizam os projetos urbanos e o próprio urbanismo, através da prática, vivência ou experiência dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que experimentam no cotidiano que os atualizam (JACQUES, 2012, p.2).

As identidades presentes nos grandes centros urbanos permitem novos estudos sobre as práticas de socialização e participação dos grupos sociais. Nesse sentido, encontramos nas tribos urbanas uma forma de pensar a organização desses grupos que se “agrupam”, pelas

identificações, mas também pelos confrontos e choques culturais, que são colocados *à prova* com as vivências entre parceiros.

Não é certamente por acaso que muitos grupos de jovens levam com apodo de *tribo*. É que suas condutas são vistas como desalinhadas, confrontativas, exóticas. De facto, a designação de tribo juvenil é usada para traduzir sociabilidades juvenis que pautam vivências consideradas desestruturadas, contratarias, subversivas (PAIS, 2004, p. 13).

O *hip-hop* é um bom exemplo para identificar as interações marcadas “pelo intenso grau de trocas sociais que propiciam a construção de identidades comuns, de sentimentos de pertencimento e de canais de expressividade” (SPÓSITO, 2000, p.13). As experiências observadas na cidade de Feira de Santana permitiram identificar no *hip-hop* formas de participação ligadas às questões artísticas e seu enlace com as reflexões/demandas de ordem social.

Ações desenvolvidas pelos grupos participantes da pesquisa têm permitido refletir sobre essas identidades construídas através do *hip-hop*, que são ressignificadas e redimensionadas, na medida em que se fortalece a participação e engajamento. Os jovens, negros, moradores dos bairros periféricos da cidade, vêm tensionando “os papéis e lugares sociais a eles atribuídos por uma sociedade marcada por desigualdade social e racial” (SOUZA, 2011, p. 157).

Podemos observar, por exemplo, nas letras das músicas de *rap* do Efeito Zumbi e Os rurá ou nos grafites de Bal, Kbça e Zureta que há um lugar de resistência do *hip-hop*, marcada pela permanência e visibilidade de uma cultura da periferia (historicamente silenciada) e pela dimensão crítica/reflexiva presente tanto nas letras de músicas, quanto nos grafites/pichações disseminados pela cidade. Notamos também, que essas produções são construídas/organizadas coletivamente entre vários grupos de jovens produtores da cultura *hip-hop*, demonstrando o intenso grau de articulação e organização desses grupos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa buscou compreender os modos de produção do *hip-hop* e descrever os processos criativos dos novos coletivos culturais da cidade de Feira de Santana. Na trajetória artística dos sujeitos, as produções são construídas a partir de um esforço individual aliado a uma articulação grupal. Os grupos utilizam o “fazer coletivo” para se inserirem no cenário cultural e artístico emergente.

As culturas performativas apontam para um novo modo de participação social e política. As ações e práticas promovidas na relação com *hip-hop* e o grafite se transformaram em veículo de integração e movimentação uma parcela da juventude feirense. Os sujeitos se articulam, organizam as manifestações e produzem coletivamente, criando novas estratégias de ação, recompondo a paisagem visual da cidade.

Os coletivos de *hip-hop* também se reúnem com outros grupos, formando teias de relações e experiências que fortalecem os processos criativos e as produções musicais, gráficas e performáticas. A proximidade entre os membros dos coletivos favorece o crescimento artístico dos próprios sujeitos criadores. Eles experimentam através dos diálogos cotidianos a troca de conhecimentos, como também, formas de dar visibilidade e divulgação às produções.

A visibilidade das produções do grafite e do *rap* em Feira de Santana vem aglomerando cada vez mais admiradores, o que pode ser observado nas intervenções construídas pelos grupos, destacando-se o envolvimento de muitos moradores dos bairros nas movimentações. Mesmo considerando-se a dificuldade de financiamento e organização dos eventos, os coletivos estudados têm manifestado uma efetiva frequência nas ações. Não é fácil, pois eles se sobrecarregam com os trabalhos de organização e pelo fato de não conseguirem esquematizar as produções e uma melhor distribuição das atribuições a outros participantes.

A união com outros grupos e movimentos voluntários auxilia a permanência das ações do *hip-hop* e grafite em Feira de Santana. Nesse caso, a associação H2F é responsável pela repartição das funções entre os produtores, mesmo que muitas vezes, alguns líderes encabecem os trabalhos individualmente. O financiamento, quando obtido, ocorre por meio de patrocínio de particulares e entidades do campo político.

A periferia de Feira de Santana é o local onde as ações são mais disseminadas. A maioria dos produtores é morador de bairros periféricos na cidade, por isso eles disseminam

diversas produções nesses locais. Alguns artistas expõem a necessidade de proporcionar espaços de cultura e sociabilidade na periferia feirense. Os bairros agregam dinâmicas sociais bem específicas e os artistas de rua captam sua singularidade. Por conta dessa essência reivindicativa e transgressora, as atitudes dos difusores culturais influenciam na construção de cada ato, por consequência, o *hip-hop* e o grafite têm alcançado destaque no cenário cultural da periferia.

O processo criativo é resultado do cruzamento das demandas do contexto social e da inquietação subjetiva de cada artista. A inserção dos sujeitos na cultura *hip-hop* se dá por várias vias de representação e identificação. Desse modo, a cultura *hip-hop* fortaleceu os laços de pertencimento e autoafirmação dos sujeitos. Vale enfatizar, que a experiência de embate no mundo social possibilitou que os participantes construíssem um imaginário em torno do discurso contra hegemônico.

Percebemos no percurso do trabalho, uma receptividade dos moradores dos bairros periféricos para com as inovações culturais do *hip-hop* e do grafite. Nos últimos eventos do ano de 2013, se reuniram um número elevado de crianças e adolescentes. Nas intervenções feitas pelos grupos, conforme depoimentos coletados neste estudo, os artistas conseguiram conquistar com a consolidação da associação H2F a admiração entre os moradores.

No caso da *crew* de grafiteiros NDF, as performances ocorrem de modo coletivo e organizado, mas sem deixar de experimentar a liberdade de ação. Observamos muitos grafites construídos junto às intervenções da H2F. Em várias ocasiões os grafiteiros disponibilizam seus materiais para compor oficinas e mostrar suas performances para a população local. Por outro lado, vale lembrar, que os grafites podem ser construídos em ações individuais, sem necessariamente, participar de intervenções coletivas. Nessa perspectiva, o grafiteiro utiliza de seu trabalho para modificar o cenário visual dos bairros e/ou dirigir a mensagem para o seu público alvo.

Encontramos, também, uma significativa quantidade de pinturas murais nos bairros centrais de Feira de Santana. Os grafites encontrados no centro seguem, em muitos casos, o estilo *bomb*, mas há também aqueles que são praticados de forma planejada, como é o caso dos grafites encontrados no Centro de Cultura Amélio Amorim e CUCA. Mas em geral, os grafites produzidos no centro da cidade enfrentam a severa vigilância e repressão dessa arte pelo poder público e por proprietários moradores. Os artistas subvertem as regras, cunhando nas paredes centrais desenhos que expressam a subversão. Já nos bairros periféricos, os

desenhos grafitados alcançam maior complexidade local. Nesse espaço de produção, as relações que os artistas estabeleceram com a comunidade auxiliam na recepção dos grafites.

A pesquisa proporcionou um momento de compreensão das novas formas de participação da juventude e de socialização urbana através da arte. Assim, é possível identificar a relação estreita entre alguns movimentos culturais da periferia e as ações promovidas pelos *Hoppers* e grafiteiros da cidade. Dessa forma, foi observado o papel construtivo do grafite enquanto prática socializadora e comunicativa.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, Ricardo Paes de; HENRIQUES, Ricardo; MENDONÇA, Rosane. **Desigualdade e pobreza no Brasil**: Retrato de uma estabilidade inaceitável. RBCS Vol. 15 n° 42, fevereiro/2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Tradução Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2007.

BOGHOSSIAN Cynthia Ozon; MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Revisão Sistemática Sobre Juventude e Participação nos Últimos 10 anos**. Saúde Soc. São Paulo, v.18, n.3, p. 411-423, 2009.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo**. Novos Estudos 94. Novembro, 2012.

CAMPOS, Ricardo. **A imagem é uma arma**: a propósito dos riscos e rabiscos no Bairro Alto. Antropologia, arte e imagem. Centro de estudos de etnologia portuguesa. N° s 5-6 (nova série), 2009.

\_\_\_\_\_. **Juventude e visualidade no mundo contemporâneo**: uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. sociologia, problemas e práticas, n.º 63, pp. 113-137, 2010.

CANCLINI, Nestor G. **A Socialização da Arte**: Teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

DAYRELL, Juarez. **O jovem como sujeito social**. Revista Brasileira de Educação. N° 24, Set /Out /Nov /Dez 2003.

\_\_\_\_\_. **O rap e o funk na socialização da juventude**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2002.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GODIM, Sônia Maria Guedes. **Da fala do outro ao texto negociado**: Discussões sobre a entrevista na perspectiva qualitativa. Paidéia, 2004, 14 (28), 139 -152.

FREITAS, Nacelice Barbosa. **Modernização industrial em Feira de Santana**: Uma análise da implantação do centro industrial do SUBAÉ-CIS. Sitientibus, Feira de Santana, n. 41, p.139-160, jul./dez. 2009.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. **Graffiti e cidade:** sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. Dez/2009.

GAUTHIER, Jacques. **O oco do vento:** metodologia da pesquisa sociopoética e estudos culturais. 1 ed. Curitiba, PR: CRV, 2012.

GEREMIAS, Luiz. **A Fúria Negra Ressuscita:** as raízes subjetivas do hip-hop brasileiro, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o Hip-Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2010.** Rio de Janeiro, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas:** A memória da cidade no corpo. In: VELLOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Joëlle; OLIVEIRA, Cláudia (Orgs.). **Corpo: identidades, memórias e subjetividades.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. P. 129 – 139.

LIMA, Jacilma Alves. **“Hera: Decifreadores do mito esquecido”:** Um grupo de poetas e uma revista de poesia no cenário da literatura baiana. Feira de Santana, 2007. (Dissertação Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana – Programa de Pós-Graduação em literatura e diversidade cultural.

LINDOLFO FILHO, João. Hip Hopper: Tribus urbanas, metrópoles e controle social, in: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. (org), **Tribus urbanas: produção artística e identidade.** São Paulo: Annablume, 2004.

LOURENÇO, AMANDA. **Muros feministas Panmela Castro, ou Anarkia Boladona, usa o grafite para discutir os direitos das mulheres.** Revista Carta Capital, p. 14 e 15, São Paulo, 2012.

MACA, Nelson. **Algumas reflexões sobre Hip Hop e baianidade.** Revista Palmares. Cultura Afro-Brasileira. Ano I – N. 2 –ISSN 1808 – 728, dez 2005.

MAFFESOLI, M. **O mistério da conjunção:** ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor (Org.); MANTESE, Bruna (Org.). **Jovens na Metrópole:** etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. 1. Ed. São Paulo: Terceiro Nome. v. 1. 280 p., 2007.

\_\_\_\_\_. **Etnografia como prática e experiência.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

\_\_\_\_\_. **Tribos Urbanas: Metáfora ou Categoria?** Cadernos de Campo - Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia. Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, São Paulo, ano 2, nº 2, 1992.

MESSIAS, Ivan. **O hip hop em quatro elementos:** Rap como instrumento de educação não-formal. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia – UFBA. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

MONTEIRO, Jhonatas Lima. **Interesses hegemônicos na margem da periferia:** Ação política de dirigentes industriais em Feira de Santana (1963-1983) FEIRA. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Mestrado em História.

MOTA, Fabricio. **Guerreir@s do terceiro mundo:** identidades negras na música reggae / Fabricio Mota. - Salvador: Pinaúna, 2012.

NEGRÓN-MUNTANER, Frances; RIVERA, Raquel Z. **Nación Reggaetón.** revista Nueva Sociedad N° 223, septiembre-octubre de 2009.

OLIVEIRA, Maria Leny Souza. **Espaço urbano e o modo de vida na favela:** As vozes dos moradores da rocinha em Feira de Santana-BA. Salvador, 2010 176 f.: il. Tese (doutorado) – Universidade Salvador – UNIFACS. Doutorado em Desenvolvimento Regional e Urbano.

OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. **“Canções da cidade amanhecete”:** urbanização, memórias e silenciamentos em Feira de Santana, 1920-1960. Tese (doutorado), UNB, Brasília, 2011.

\_\_\_\_\_. **“Entre currais e modelos:** Eurico Alves leitor de Feira de Santana, 1940-1960”, in: Légua e meia: revista de literatura e diversidade cultural. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, ano 7, nº5, 2009.

PAIS, José Machado. **Culturas de Grupo.** In: Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos (Coordenação), Portugal. Recursos de Interculturalidade. Contextos e Dinâmicas, Lisboa, Alto-Comissário para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2008, p. 207-255.

PAIS, José Machado. **Ganchos, tachos e biscates:** Jovens, trabalho e futuro. Porto: Ambar, 2001.

\_\_\_\_\_. Jovens, bandas musicais e revivalismo tribais, in: PAIS, José Machado; Blass, Leila Maria da Silva, (orgs). **Tribos Urbanas:** Produções artísticas e identidade. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Maria Antonacci. **Graffiti, pichação & Cia** - São Paulo: Annablume, 1994.

RIOS, Dinameire Oliveira Carneiro; NOVAES, Claudio Cledson. **Olney São Paulo e a produção nacional-popular em 1950/1960.** Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas – MG – Brasil – N° 02 – Ano I – 10/2012.

SILVA, Andréa Santos Teixeira. **Entre a casa de farinha e a estrada BAHIA-FEIRA:** Experiências camponesas de conflito e sociabilidade na garantia da sobrevivência, Feira de Santana (1948 – 1960). UFBA, 2008.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramento de reexistência:** poesia, grafite, música, dança. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SPOSITO, Marília Pontes. **A sociabilidade juvenil e a rua:** novos conflitos e ação coletiva na cidade. Tempo Social; Rev. Social. USP, S. Paulo, 5(1-2): 161-178, 1993 (editado em nov. 1994).

\_\_\_\_\_. **Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação.** Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr 2000.

\_\_\_\_\_. **Indagações sobre as relações entre juventude e a escola no Brasil:** Institucionalização, tradicional e novos significados. Jovenes Revista de Estudios sobre juventud, México, v. 22, p. 246-297, 2005.

STAHL, Johannes. **Street Art.** 1. Ed. Colônia: H.F. Ullmann, 2009.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com.** Rio de Janeiro: FGV, 2005.

VIANNA, Hermano. **Filosofia do Dub.** Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 09/11/2003.

WELLER, Wivian. **Hip Hop em São Paulo e Berlim:** expressão cultural do atlântico negro? In: III Seminário As múltiplas faces da memória - território e cenário das lembranças, 2003, Campinas. Anais do III Seminário As múltiplas faces da memória - território e cenário das lembranças, 2003. p. 69-69.

\_\_\_\_\_. **O Hip Hop como possibilidade de inclusão e de enfrentamento da discriminação e da segregação na periferia de São Paulo.** Caderno CRH, Salvador, v. 17, n. 40, p. 103-115, 2004.

ZORZO, F. **A Modernização dos Transportes, Fluxos Mercantis e Crescimento de Feira de Santana (Séculos XIX e XX).** Artigo publicado no ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

## **DIGITAIS:**

BLOG SPRAY CABULOSO Disponível em: <http://spraycabuloso.blogspot.com.br/> Acesso: Abr.2014.

CARVALHO, W.;JARDIM.J. **Janela da Alma.** Documentário, Brasil.2001.

EFEITO ZUMBI. Disponível em:

<https://myspace.com/efeitozumbi>; <https://www.facebook.com/efeitozumbi?fref=ts> Acesso: Mar.2014.

GRAMÁTICA DA IRA Disponível em: <http://gramaticadaira.blogspot.com.br/> Acesso:

Abr.2014.

HERA (documentário). Direção: Fabricio Ramos e Camele Lyra Queiroz, (edição, montagem e finalização: Fabrício Ramos e Camele Lyra Queiroz). Bahiadoc, 1h23min. 2012. Mar.2014

H2F Disponível: <https://www.facebook.com/groups/356217407775568/?fref=ts> Acesso:

Mar.2014

PIXO (documentário). Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. Sindicato Paralelo Filmes, 61min. 2010. Jun.2014

REVISTA BEQUADRO. Disponível em: <http://www.revistabequadro.com/> Acesso em:

Mai.2014.

MACA, Nelson. **A construção do afro hip hop.** Disponível em:

<http://www.revistabequadro.com/materias/a-construcao-do-afro-hip-hop/> Acesso: Jan.2014.

ROÇA SOUND Disponível em: <https://www.facebook.com/RoCaSoUnD?fref=ts> Acesso: fev.2014.

SIMPLES REPORTAGEM Disponível em: <http://www.simplesrap.com/> Acesso: mar.2014.