

Tainá Wandelli Braga

**O QUE PODE A MÚSICA DO ARMA-ZEN?
RELAÇÕES ENTRE O RAP, O BAIRRO E A CIDADE**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Psicologia. Área de Concentração: Práticas Sociais e Constituição do Sujeito. Linha de Pesquisa: Relações Estéticas e Processos de Criação. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kátia Maheirie

FLORIANÓPOLIS
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Braga, Tainá Wandelli
O QUE PODE A MÚSICA DO ARMA-ZEN? RELAÇÕES
ENTRE O RAP, O BAIRRO E A CIDADE. / Tainá Wandelli
Braga; orientadora, Kátia Maheirie - Florianópolis, SC, 2014.
175 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Psicologia. 3. Política em Rancière. 4. Estética e Música. 5. Rap em Florianópolis. I. Maheirie, Katia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

Dedico a quem aprecia aventuras
atravessadas por músicas, discussões
políticas e pelas possibilidades de ambos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiríssimo lugar, a toda a família Arma-Zen, Negro Rudhy, Mc Khlaff, Maicon Maloka, Karhyn, Ca-zlu, Pako, João Pk, Mukasha, Mc Komay, Preto Dimi e a todos os Rappers, Mc`s, DJ`s e parceiros do grupo que me acolheram durante a realização desta pesquisa, por terem sido generosos com as conversas, com os convites para participar de ensaios, shows, festas e debates, com as caronas e pela apresentação do grupo na ABRAPSO. Espero que esta pesquisa possa de alguma forma contribuir com a visibilidade do Arma-Zen e do Rap de Florianópolis, bem como inspirar músicos, pesquisadores e admiradores do Rap. A vocês meu respeito.

À Kátia Maheirie, minha orientadora, pela orientação neste trabalho, pelos ensinamentos em sala de aula e pela incrível oportunidade de amadurecimento pessoal e profissional.

A(o)s coordenadora(e)s, funcionária(o)s e professora(e)s do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFSC. Em especial à(o)s professora(e)s: Adréa Zanella, Kleber Prado Filho, Maria Juracy Toneli, Adriano Nuernberg, Marivete Gresser, Maria Chalfin, Meriti de Souza e às professoras colaboras Luana Wedekin e Alice Casanova.

À CAPES pela bolsa de mestrado que propiciou os subsídios necessários para a produção desta pesquisa.

Agradeço também às amigas e amigos Apoliana Groff, Josielle Lahorgue, André Strappazon, Ana Russi, Camila Gastelumendi, Rodrigo Benza, Raquel Alves, Patrícia Mendes, Tielly Rosado e Felipe Tonial pelos maravilhosos encontros e valiosas trocas de apoio!

Ao NUPRA (Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais: relações éticas, estéticas e processos de criação), pelas ricas reuniões. Ao grupo de pesquisa Leandro Aragon, Emília Franzosi pelas discussões teóricas, parceria e colaborações, em especial à Fernanda Scalabrin e Karla Castillo companheiras de inúmeras idas até a comunidade Chico Mendes a bordo do ônibus Chiquinho;

Agradeço a Casa Chico Mendes, especialmente o Dodô, Rafael, Felipe, Douglas e Valter que nos acolheram enquanto esperávamos os ensaios do Arma-Zen começar.

E um agradecimento muito especial à mãe Elisa, pai Braga e aos meus irmãos Iúna, Iago, Cláudia e Richardson por suportarem a saudade e não me deixar faltar amor, carinho e apoio amazônicos. À vô Onda e vô Wando um forte agradecimento pela acolhida e por toda a força que me deram em Floripa. Ao André Baldissera, parceiro

fundamental que meu deu tanta força. E a toda a minha família e amigos de Florianópolis e de Manaus pelo suporte, carinho, compreensão e amizades tão especiais.

RESUMO

Esta pesquisa buscou investigar o potencial estético-político da música a partir do grupo de Rap Arma-Zen, da periferia de Florianópolis, e sua relação de visibilidade e invisibilidade com outros coletivos, comunidades, bairros e a cidade. Partimos do referencial pós-estruturalista de Jacques Rancière para construir a discussão estético-política que questiona/desorganiza a configuração social vigente, e pressupõe fazer ouvir a voz, que até então se fazia ruído, a voz dos excluídos na busca pela igualdade de direitos. A partir de Rancière debatemos a história do Arma-Zen, o lugar no *in between* entre contado e não contado, suas performances, shows e debates. E nos encontramos com a perspectiva histórico-dialética de Vigotski, Bakhtin e Vázquez, que nos deram subsídios para entender estética como uma relação de estranhamento com a realidade. Por este viés trabalhamos a música, seus temas e a composição das letras e dos movimentos corporais. Compreendemos que existe uma divergência entre os pressupostos teóricos e epistemológicos entre os autores. Nesse sentido, a presença destes autores é um esforço de trazer uma reflexão do campo público da política para singular dos sujeitos e da música, no entanto, sem reduzi-los e respeitando suas divergências. O método desta pesquisa foi de cunho etnográfico, no qual transitamos por espaços, construímos relações, trocamos experiências, atentando-se aos discursos, ações, valores e visões de mundo. As ferramentas metodológicas foram: observação participante de ensaios, shows e debates do grupo; pesquisa documental em vídeos, sites, redes sociais, notícias e letras de músicas; e uma entrevista com o grupo. Para proceder a análise das informações, trabalhamos a construção de temas e, a partir destes, a construção de categorias. A cidade nos permitiu pensar sobre as visibilidades e invisibilidades do Arma-Zen que circula pelas periferias, teatros, universidades e casas noturnas, buscando espaços de visibilidade. Florianópolis, para o Arma-Zen, é música, o grupo canta sobre a cidade, denunciando desigualdades, miséria e violências, destoando das belas praias e da visão de um lugar exclusivamente turístico e bom de viver propagandeado pela mídia. O Arma-Zen quer mostrar a periferia (valorizada e criticada), a violência, a desigualdade, a poluição, as invisibilidades e ruídos, aquilo que se não quer ver, ouvir e pensar sobre. Em um mesmo território é possível não ter voz e, em seguida, ter voz quando as partilhas do sensível são reconfiguradas. A possibilidades da música de tensionar as partilhas dos espaços instaurados na cidade

dependem de como o Rap do Arma-Zen mobiliza modos de ser, pensar e agir que atravessam suas músicas, performances, apresentações, debates, festas, parcerias, gestos e outras linguagens. Possibilidades estas de redistribuir as vozes das periferias entre visíveis e invisíveis, levando-as a ocupar espaços historicamente negados, produzindo resistências no contexto urbano e provocando dissensos na partilha. Uma vez repartilhados, estes novos modos do sensível rapidamente são absorvidos pela ordem em normas, regras e lugares sociais.

Palavras-chave: Rap; estética; política; Rancière.

ABSTRACT

This research has tried to investigate the music's aesthetic-political potential from a Rap group called Arma-Zen from Florianopolis and its relation to visibility and invisibility with other collectives, communities, neighborhoods and city. We start from Jacques Rancière's post-structuralist framework to build a discussion between aesthetics and politics which questions/disrupts existing social setting, and presupposes to make the voice to be listening, a voice which until then was noise, the voice of minorities in the quest for equal rights. From Rancière we are discussing Arma-Zen history, the place in *in between*, between counted and not counted their performances, concerts and debates. And we met with the historical-dialectical perspective of Vygotsky, Bakhtin and Vazquez, who gave us subsidies for understanding aesthetics as a relationship of estrangement from reality. By this bias we worked with the music, with the themes of the songs and with songwriting and body movements. We understand that there is a discrepancy between theoretical and epistemological assumptions of the authors, so the presence of these authors is an effort to bring a reflection of the public realm of politics to natural subjects and music, however, without reducing the authors and without forcing the dialogue to different concepts. This research's method was close to an ethnographic study in which we transition by spaces, build relationships, exchange experiences, paying attention to those speeches, actions, values and worldviews. The methodological tools were participant observation of rehearsals, concerts, debates and group activities in general; documentary research in videos, websites, social networking, news and lyrics, and an interview with the group that emerged in the vicinity of Florianopolis. To carry out analysis of information, we worked on themes constructions and, from these, we build categories. The city allowed us to think about the visibility and invisibility of Arma-Zen that circulate through neighborhoods, theaters, universities and clubs, seeking spaces of visibility. Florianopolis to Arma-Zen, is music, the group sings about the city, denouncing inequalities, poverty and violence, diverging from the beautiful beaches and the vision of an exclusively touristic and good place to live touted by the media. Arma-Zen wants to show the periphery (valued and criticized), violence, inequality, pollution, noise and invisibility, what you do not want to see, hear and think about. In the same territory is not possible to have a voice

and then have a voice when sensitive share is reconfigured. The music possibilities to reconfigure the shares of opened spaces in the city depend on how the Arma-Zen Rap mobilizes ways of being, thinking and acting that cross their songs, performances, presentations, debates, parties, partnerships, gestures and other languages. These possibilities are to redistribute the voices of the peripheries between visible and invisible, leading them to occupy spaces historically denied, producing resistances in the urban context and causing dissension in sharing. Once shared, these new sensitive modes are rapidly absorbed in the order norms, rules and social places.

Key-words: Rap; aesthetics; politic; Rancière.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Entrevista com o Arma-Zen.....	45
Imagem 2: Mapa da Região Continental de Florianópolis.....	51
Imagem 3: Negro Rudhy no centro da cidade.....	59
Imagem 4: Mc Khloff durante show no teatro	61
Imagem 5: Karyhn e Preto Dimi em show no Morro X.....	62
Imagem 6: Pako em show na ABRAPSO na UFSC.	66
Imagem 7: Mukasha, Ca-zlu, Karhyn, Mc Khloff, Pako e Maicon Maloka no centro da cidade	71
Imagem 8: Postagem “o maior cachê”	88
Imagem 9: Postagem 15 anos de Rap	94
Imagem 10: Mc Komay à esquerda fazendo compostagem.....	97
Imagem 11: Negro Rudhy e Mc Komay durante apresentação na Assembleia Legislativa	101
Imagem 12: Debate no CREAS	105
Imagem 13: Pôster de lançamento do CD M.A.F.I.A.	112
Imagem 14: Show do Arma-Zen no teatro.....	113
Imagem 15: Público no show do teatro.....	113
Imagem 16: Maicon Maloka no palco do teatro vestido de homem-bomba ...	114
Imagem 17: Postagem convite para show no Largo da Alfândega	118
Imagem 18: O <i>Break</i> na Festa Julina Black.....	119
Imagem 19: Pulseirinhas identificadoras de relacionamento na Festa Julina Black.....	120
Imagem 20: Palco de todos na Festa Julina Black	121
Imagem 21: Festa Julina Black na quadra da Maloca.....	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A POLÍTICA A PARTIR DE RANCIÈRE	28
2 CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	35
2.1 As ferramentas metodológicas	41
2.2 Análise das informações.....	47
3 O BAIRRO MONTE CRISTO E A COMUNIDADE CHICO MENDES.....	51
4 O ARMA-ZEN E SUA HISTÓRIA	58
4.1 Do “tempo perdido” a “bandeira branca”.....	73
4.2 Quem são os Rappers nas visão do Arma-Zen?.....	86
4.3 Um não lugar de fala: o debate na Assembleia Legislativa	101
4.4 Um lugar de fala na ordem policial: o debate no CREAS.....	105
4.5 Performances e shows	110
5 O QUE PODE A MÚSICA?	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150
APÊNDICES	163

INTRODUÇÃO

Os temas juventude e música fazem parte da minha trajetória acadêmica em Psicologia desde a graduação quando participei durante dois anos do projeto de extensão chamado “En-canta a Vida”¹. Desenvolvido com jovens cumprindo medida socioeducativa de internação em Manaus - AM, a proposta do projeto é construir um espaço de produção coletiva de música, o canto-corral, integrado às práticas em psicologia como escuta, acolhimento, construção de vínculos-afetivos e de projetos de vida.

Foi esta experiência que colaborou com meu interesse pelo Rap, uma vez que grupos como Racionais Mc’s e Facção Central eram os mais ouvidos e cantados pelos jovens, seguidos pela música gospel, pagode, forró, dentre outros. Os jovens se reconhecem nas longas letras que tratam de uma realidade regada a preconceito, violência, pobreza, desigualdade social, que dizem tirar dessas músicas parte das forças para superar os meses ou anos de vida que se (es)vai atrás das grades. Este estilo de música, o Rap, que até então era alheio ao meu cotidiano, a partir dali foi resignificado.

No trabalho de conclusão de curso de Psicologia na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) pesquisei os sentidos que os jovens em cumprimento de medida socioeducativa de internação atribuíam aos vínculos construídos no projeto de canto coral ‘En-canta a Vida’ e a possível relação com a redução de vulnerabilidade. Esta experiência de pesquisar sobre vivências musicais e juventude na perspectiva da Psicologia Histórico-cultural me motivou a buscar o mestrado em Psicologia na linha Relações Éticas, Estéticas e Processos de Criação da UFSC.

No decorrer do primeiro ano do mestrado, somou-se ao interesse por juventude e música o tema política. Isso se deu a partir de encontros com a orientadora e das disciplinas “Relações estéticas e processos de criação” e “Subjetividade e Política”, quando comecei o desafio de estudar o filósofo francês Jacques Rancière.

A pesquisa que ora desenvolvo neste mestrado fez parte de um projeto maior da orientadora. Trata-se do projeto apoiado pelo CNPq

¹ Para mais informações sobre o projeto “En-canta a Vida” ver Costa et al. (2011).

intitulado “Criação musical e experiência estético-política”, cujo objetivo é “investigar os conceitos de imaginação, memória e experiência envolvidos no processo de criação musical e sua interface com a política, a partir de grupos que produzem música em contextos de periferia” (MAHEIRIE, 2012, p.8).

Desse projeto maior, nosso recorte foi a discussão sobre a interface da música com a política. O grupo que fez parte desta pesquisa foi o Arma-Zen² e a música que eles produzem é o Rap. Escolhemos o Arma-Zen por ser um coletivo de músicos que nos faz pensar sobre estética e política a partir de suas músicas e de suas experiências no bairro e na cidade, além de ser um dos grupos de Rap mais conhecidos e respeitados de Florianópolis.

As letras das músicas do Arma-Zen ao mesmo tempo em que falam sobre as dificuldades da comunidade, também procuram valorizá-la, ressaltando os avanços estruturais do bairro e desconstruindo o olhar sobre a “quebrada”³, que em geral é tomada como símbolo de violência e pobreza da capital catarinense. Temas como criação musical, prazeres da vida, fé, marginalização, pobreza, violência, desigualdade e preconceito são expressos nas letras elaboradas pelo grupo. O Arma-Zen atua na e com a comunidade organizando festas gratuitas nas “quebradas”, convidando outros grupos de Rap, inclusive de outras comunidades, e contribuindo para o fortalecimento desse gênero musical na cidade. O grupo também abre o espaço do galpão onde realizam os ensaios para atividades da e para comunidade, como exposição de fotos de projetos atuantes no bairro, reprodução de filmes e ensaio de grupos que dançam funk. O Arma-Zen já participou de debates em instituições como a Universidade Federal de Santa Catarina, em CREAS⁴ e na Assembleia Legislativa, discutindo temas como música, violência e maioridade penal.

Nos primeiros momentos de construção desta pesquisa, buscamos compreender as possibilidades da música enquanto objeto estético no

² Conhecemos o Arma-Zen por meio da Assistente Social da Casa Chico Mendes que se referiu ao grupo como um dos que mais se destacavam na comunidade Chico Mendes. Para saber mais sobre a Casa Chico Mendes ver Strappazzon (2011). O nome completo do grupo é Arma-Zen Puro Rap Nervoso (P.R.N.), mas é mais chamado apenas por Arma-Zen.

³ “Quebrada” é a maneira como os Rappers se referem aos locais onde moram, como chamam as favelas e periferias da cidade (SOUZA, 2009).

⁴ CREAS significa Centro de Referência Especializado de Assistência Social.

contexto social, dialogando, principalmente, com os aportes teóricos de Vigotski, Bakhtin, Sánchez Vázquez e Rancière. Em seguida passamos a nos interessar pela relação do Arma-Zen com o Bairro Monte Cristo (onde o grupo surgiu e onde alguns dos integrantes moram), com a comunidade da Maloca (onde mora um dos músicos), ambos localizados na região continental de Florianópolis (SC) e com a cidade. Alguns dos questionamentos que nortearam esta pesquisa giram em torno: de que modo o grupo de Rap Arma-Zen tem se relacionado com o Bairro Monte Cristo e com a cidade de Florianópolis; como este grupo de Rap é afetado por estes contextos; como a música deste grupo dialoga com as questões políticas e sociais do Bairro e da Cidade; que sentidos o grupo dá para sua atuação no Bairro e na Cidade; e quais as possibilidades de relação estética do grupo Arma-Zen com estes contextos.

A partir destas questões, chegamos ao objetivo geral deste estudo que foi investigar o potencial estético-político da música a partir de um grupo de Rap de Florianópolis e sua relação com o bairro e a cidade. As questões que fomos trabalhando durante a pesquisa abordaram: como o grupo é afetado pelo bairro e pela cidade e como sua produção estética afeta estes contextos; interessávamos saber quais sentidos o grupo produz na relação com o bairro e com a cidade; e qual o potencial estético do grupo Arma-Zen com estes contextos e possíveis relações com a política.

Concordamos com Hinkel (2007) ao afirmar que o nosso estudo não se propõe a qualificar se o Rap é mais ou menos engajado politicamente. O Rap é arte⁵ que, assim como outras artes, está o tempo todo na fronteira entre atos de “subversão” e atos de afirmação da ordem social.

Vinculado a uma história e cultura de canto, dança e batuques de origem negra africana, o Rap surge na Jamaica e nos Estados Unidos na década de 60 e 70 como um instrumento cultural de enfrentamento ao preconceito racial, violência e desigualdade social, chegando ao Brasil no final dos anos 1980 (RIGHI, 2011). O Rap faz parte do Movimento Hip Hop que, além desse gênero musical, é representado por um estilo de dança, o *break*, pelo graffiti e pelo DJ que realiza toda a parte de

⁵ Entendemos o Rap como objetivação artística e, quando o afirmamos como arte, estamos partindo das discussões de Vigotski e Bakhtin sobre obra-de-arte.

corte e remixagem das músicas (JAMES, 2011)⁶. De acordo com Jusamara Souza (2008), o Rap (que significa *rhythm and poetry* – ritmo e poesia) é um estilo musical cujas temáticas relacionam-se diretamente com a realidade social contemporânea, seja relatando, criticando e/ou propondo soluções. A autora afirma que ao Rap é atribuída a função social de ser o porta-voz da periferia e destaca que “o que o Mc busca é fazer um discurso dentro de um vocabulário acessível com o intuito de informar e ampliar a consciência da sociedade para a realidade em que vive” (SOUZA et al., 2008, p.21). Não podemos até o momento afirmar que a postura política é um pressuposto do Rap, mas entendemos que estão intimamente ligados.

Existe uma diversidade de literatura produzida sobre o Rap e um extenso estado da arte está disponível na tese de Ângela Souza (2009a). Por essa razão, realizamos a pesquisa no Banco de Teses da CAPES para trabalhos publicados posteriormente à pesquisa da autora. Utilizamos os descritores “Hip Hop”, “política”, “participação política”, “Rap” e “estética” e encontramos vinte e quatro resultados. No que diz respeito à área de conhecimento, uma ampla diversidade foi encontrada: Educação (três trabalhos), Letras (três trabalhos), Comunicação (três trabalhos), Ciências Sociais (três trabalhos), Sociologia e Antropologia (dois trabalhos), Psicologia (dois trabalhos) e um trabalho de cada uma das seguintes áreas: Cultura e Sociedade; Meio Ambiente e Desenvolvimento; Educação, Cultura e Educação; Linguística; Artes; Serviço Social; Ciências Políticas Ciências Humanas; e Ciência da

⁶ Esta obra de Robin James foi traduzida do inglês por Sandy Krambeck e revisada pela autora desta dissertação.

Informação⁷. Fica evidente o caráter interdisciplinar da temática do Hip Hop com as discussões sobre política.

As pesquisas vêm apontando o potencial político que atravessa o movimento Hip Hop, e mesmo que os autores não trabalhem com o conceito de política em Rancière, as aproximações são visíveis. Algumas dessas pesquisas que se aproximam das nossas discussões estão em outros momentos desta escrita e outras foram costuradas nos diálogos a seguir. Turenko (2009) afirma que o movimento Hip Hop é produtor de cultura e se desdobra em ações que podem interferir política e culturalmente na realidade das pessoas que são atores da sociedade civil, responsáveis por formular e implementar as políticas de cultura. O Hip Hop é visto, então, como um movimento de resistência que atravessa a (des)ordem vigente.

Galvão (2009) aproxima-se dessa compreensão ao entender que as formas contemporâneas de ativismo estão para além da atuação política tradicional. Essas novas formas estão no âmbito das manifestações culturais e é por meio delas que algumas minorias conseguem se expressar. Desse modo, o autor percebe o Hip Hop como um movimento de produção artística permeada por um discurso político.

Esse discurso político também está presente na pesquisa de Prosser (2009) que, ao pesquisar o graffiti nas ruas de Curitiba, descobre uma manifestação política, um fator identitário e uma expressão contemporânea do urbano. A autora percebe o artista de rua como completamente comprometido com a cidade e a sociedade, por meio de suas denúncias às injustiças, riscos e vulnerabilidades existentes nela, protestando contra uma sociedade acomodada, extrativista, consumista e capitalista.

⁷ Esses 24 trabalhos dedicam-se, ao todo, às seguintes temáticas: Hip Hop, Rap, Grafitti, Break, Dub, texto musical, discurso musical, música popular, arte, arte popular, arte de rua, antropologia da arte, juventude, juventude negra, juventude no ensino médio, subjetividades juvenis, identidade, identidade negra, trajetória de vida, literatura de periferia, pertença social, representação, mimesis, análise semiótica, educação, política cultural, política sociocultural, neoliberalismo, resistência, convenções de gênero; feminismo; corporeidade, discurso, linguagem, colagem, comunicação; informação; tecnologias da comunicação e da informação (TICs), mídia, consumo, cotidiano, cultura, indústria cultural, cultura urbana, meio ambiente urbano; carnaval, O Rappa, Carlinhos Brown, projetos sociais, Central Única das Favelas (CUFA), ONGs, Jamaica, Brasil.

Dias (2009) entende o Hip Hop mais como um embate às normas estabelecidas pelo sistema. O pesquisador investiga o Movimento Hip Hop no Maranhão e o percebe como um movimento que vai contrapor à cultura neoliberal ou imperialismo cultural que invade as periferias de São Luís num período em que aumenta o processo de penalização, criminalização e punição da juventude pobre no âmbito mundial.

A pesquisa de Gomes (2009) entra ainda mais no debate político ao entender o Hip Hop como uma dialética entre resistir e negociar numa sociedade de consumo, onde identidade e cultura têm lugares maleáveis, processuais e negociáveis. A autora mostra como jovens moradores de periferia, por meio de expressões artísticas, contestam, resistem e engajam-se frente às faltas das políticas públicas. Já Bezerra (2009), percebe que coletivos de jovens podem desencadear formas inovadoras de participação política por meio não só da arte, mas de atividades lazer, esporte e cultura.

Em sua tese, Hinkel (2013) investiga como as relações dialógicas entre apropriação musical do Rap, cidade e (re)invenção do sujeito podem engendrar novas formas de si e de agir no mundo a partir da perspectiva estética e da relação com a cidade. De sua pesquisa participaram jovens Rappers, grafiteiros, b.boys, DJs e ouvintes que moram na cidade de Blumenau. O pesquisador compreendeu que, mediados pelo Rap, os jovens pautam seus modos de viver em Blumenau desconstruindo o consenso de cidade germânica homogênea e abrindo para uma pluralidade cultural nos modos de ser.

No entanto, diferente dos trabalhos apresentados, mas nos aproximando da tese de Hinkel (2013), esta pesquisa é marcada pela discussão de dois conceitos principais: estética e política. Sendo que este exercício de articular o estudo da estética com outros campos já foi apontado como potente por alguns teóricos, como Bakhtin e Vázquez:

O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com outros domínios, na unidade da cultura humana (BAKHTIN, 1993, p.16).

Bakhtin (1993) nos convidou a estudar a estética para além da experiência e pensá-la junto a outros domínios. Nessa mesma linha, Vázquez (1999) afirma que a estética é um conceito que está para além

do campo das artes. Vigotski, Bakhtin e Vázquez têm sido alguns dos principais teóricos nas discussões sobre estética no núcleo de pesquisa⁸ ao qual esta investigação está vinculada.

De acordo com Vázquez (1999), a relação estética⁹ acontece quando a função original dos objetos, gestos, músicas, paisagens e assim por diante, é modificada, superando sua função prático-utilitária, religiosa ou mágica e passa a exercer uma função estética. De acordo com Maheirie (et al., 2012), outro aspecto que marca a relação estética em comparação com a não estética é a sua intensidade, há envolvimento emocional, a memória é marcada e a experiência é apropriada pelo sujeito que lhe atribui sentido.

Maheirie et al. (2012) acreditam que as relações estéticas marcam a atuação política de alguns coletivos, os quais compartilham um ideal de compromisso, permanência e reflexão sobre seus projetos, organização, ação e relação.

Ele (o coletivo) é ação e reflexão ao mesmo tempo, sendo capaz de pensar suas estratégias na direção de uma práxis, atuando sobre o ELES, na mesma medida em que atua sobre o NÓS. A orientação é o porvir, o que ainda não se é, o que ainda não se chegou a ser. Tal forma de coletivo caracteriza os movimentos sociais em geral, como por exemplo, o Movimento Passe Livre (MPL), assim como alguns grupos de Rap e outras organizações comunitárias (MAHEIRIE et al., 2012, p.153).

As autoras entendem que os coletivos podem ser compreendidos em suas processualidades subjetivas, culturais, históricas e políticas. Esses coletivos muitas vezes compõem movimentos sociais múltiplos que fazem uso de linguagens artísticas para fazer política (expressar e reivindicar) construindo novos modos de subjetivação e objetivação, (des)construindo as formas de agir, sentir e pensar. Mas, como esses coletivos são concebidos? O que os caracteriza? Como os coletivos

⁸ NUPRA - Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais: relações éticas, estéticas e processos de criação, do Departamento e Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC.

⁹ Utilizamos as expressões relação estética, percepção estética, experiência estética, vivência estética respeitando o que os próprios autores trazem.

entrelaçam sujeitos, lutas políticas e relações estéticas? Essas e outras perguntas são trazidas por Maheirie et al. (2012) e as reforço aqui na tentativa de aproximar com as questões desta pesquisa. Com isso, podemos nos perguntar sobre o enlace da música nesta relação: o que pode a música do grupo¹⁰ Arma-Zen enquanto objetivação artística?

O que se apresenta é que na relação entre o grupo, o bairro e a cidade, entre os músicos e os espectadores, podem ocorrer apropriações sensíveis da realidade que acontecem junto a desconstrução de sentidos e (re)significação de acontecimentos. Tais processo podem desconstruir significados cristalizados e possibilitar novos sentidos (MAHEIRIE et al., 2012), engendrando novas configurações no campo da política.

Além da estética, outro conceito chave para este debate é o da política, desse modo, escolhemos o campo da política em Rancière para discutirmos sobre as manifestações estéticas do Arma-Zen. Isso se deu pelo fato de que as reflexões que o filósofo traz sobre estética e política podem dialogar, em alguns momentos, com os conceitos de estética desenvolvidos por Vigotski, Vázquez e Bakhtin¹¹.

Para Rancière, o sentido do termo estética não é designado pela teoria das artes em geral, mas por “um regime específico de identificação e de pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de afetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 1999, p.13). O autor, quando fala em afetividade do pensamento, modos de fazer, de ver e de pensar nos faz lembrar a definição de relação estética trabalhada no NUPRA:

Podemos pensar, então, que as experiências estéticas ocorrem a partir de uma forma específica de apropriação, ou seja, uma forma estética (portanto, permeada pela sensibilidade) de desconstrução de sentidos, capaz de (re)significar

¹⁰ Neste trabalho de dissertação entendemos que o grupo é um coletivo, mas nem todo coletivo é um grupo. Uma vez que, a partir da teoria de Sartre, um grupo se apresenta como tal quando sustenta um projeto em comum, quando apresenta um caráter de permanência, organização interna, divisão flexível de tarefas, relações horizontais e de reciprocidade. (MAHEIRIE et al., 2012).

¹¹ Estes autores não têm compreensões idênticas de estética, a qual, dependendo do autor, pode ser compreendida como relação, percepção, experiência ou vivência.

os acontecimentos. Uma apropriação estética estaria fundamentada na afetividade, no rompimento de formas cristalizadas de significação e na criação de novas possibilidades de sentidos frente a um acontecimento (MAHEIRIE et al., 2012).

Para Rancière (1999), a estética não só está próxima da política, mas é o indispensável para que aconteçam os atos raros de política. Estética é um “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (Rancière, 1999, p.16). A estética está no núcleo da política que é a reconfiguração do sensível, que tem por princípio um horizonte de igualdade, política é um ato raro de dano à ordem social, à hierarquia, à distribuição dos corpos, é fazer contar os que não são contados como falantes (RANCIÈRE, 1996a, 1996b).

Por isso, o conceito de estética para Rancière como modos de olhar, perceber, pensar e agir sobre o mundo distancia-se do conceito de relação estética de Vázquez, por exemplo. Rancière não trabalha com a ideia de relação estética do sujeito singular, mas das coletividades, pois, para ele, a estética se configura como modos de viver as sensibilidades que podem ser transformadas ou não. Ela está na partilha, como percepção sensível marcada por processos de normalidade da gestão que são desconstruídos na ação política e rapidamente reconfigurados e incorporados pela ordem vigente.

Portanto, não queremos forçar o diálogo entre os conceitos de estética, pois a aproximação entre os autores não é tarefa simples devido às divergências teórico-epistemológicas entre eles. Nesse sentido e, apesar disso, a afirmação de Spink (2003, p.38) é encorajadora:

Se o processo de pesquisa não é um processo de achar o real ou uma investigação para descobrir a verdade, mas, ao contrário, é uma tentativa de confrontar, entrecruzar e ampliar os saberes, precisamos também buscar meios e formas de narrar e veicular nossos estudos que incluem e não excluem; que apoiam os debates e não afastam e excluem os debatedores. (SPINK, 2003, p. 38).

As propostas dos teóricos russos Vigotski (na Psicologia Histórico-cultural) e Bakhtin (na Linguagem) foram inspiradas na perspectiva do materialismo histórico-dialético a partir do marxismo¹². De acordo com Freitas (1997, p. 3), estes teóricos:

Embora identificados com o pensamento de Marx, opunham-se ao monologismo da imposição oficial e canônica do marxismo na Rússia. Comprometidos com a transformação da realidade tinham, no entanto, do marxismo uma visão crítica própria valorizando a subjetividade e a singularidade, o que os distanciava da forma mecanicista e burocrática com que este imperava em seu país.

A dialética é um método de abordar o problema utilizado por ambos que consiste em fazer ouvir as múltiplas vozes discordantes, apresentar uma contraproposta e chegar a uma nova formulação que supera as outras, processo que para Bakhtin, é sempre inacabado, o que chama de dialogia ou dialógica (FREITAS, 1997).

Jacques Rancière rompeu com o materialismo histórico em maio de 1968, dialogando com o pós-estruturalismo¹³ e com a psicanálise. As ideias de Rancière aproximam-se das discussões de Chantal Mouffe e Laclau¹⁴, autores que criticam o consenso político a o liberalismo.

¹² Para a teoria marxista, o sujeito produz a si mesmo e ao mundo por meio do trabalho e a atividade do trabalho media toda a ação humana (PIRES, 1997). E “o método materialista histórico-dialético caracteriza-se pelo movimento do pensamento através da materialidade histórica da vida dos homens em sociedade, isto é, trata-se de descobrir (pelo movimento do pensamento) as leis fundamentais que definem a forma organizativa dos homens durante a história da humanidade.” (PIRES, 1997, p. 86).

¹³ O pós-estruturalismo questiona a ideia de um sujeito universal, composto por uma essência ou substância que poderia caracterizar o humano como um ser de permanência e independente. O pós-estruturalismo é uma “crítica ao sujeito masculino como universal, revelando as operações hierárquicas das diferenças sexuais; depois a crítica à essencialização do sujeito (sexo ou classe social), postulando um descentramento da constituição dos sujeitos e das identidades. Nos dois casos, a rejeição à oposição binária masculino/feminino faz-se presente.” (MARIANO, 2005, p. 484).

¹⁴ “Este três autores desenvolvem críticas ao marxismo ortodoxo argumentando acerca da importância do reconhecimento das diversas formas de opressão para

Segundo eles, a política pressupõe uma precariedade, uma contingência, um paradoxo, um dano sobre a ordem social. Para Rancière, nem toda estética é política, mas toda política é estética, pois a subjetivação política pressupõe mudanças nos modos de ver, pensar, sentir e agir sobre o mundo.

Prado (2013) nos mostra que, para Rancière, não existe uma interdependência entre “tese”, “antítese” e “síntese”, uma vez que são elementos antagônicos, pois cada um existe independente do outro, cuja articulação se dá por meio de uma relação de conflito que não guarda dentro de si um projeto de síntese, tese e antítese. Portanto, a política não traz um projeto de sociedade embutido para substituir as determinações da ordem vigente, porque a política é desorganização, e o que acontece a partir dela é imprevisível (PRADO, 2013).

Além disso, não queremos aqui pender para um reducionismo, mas o “atrevimento” epistemológico desta pesquisa pode ser potente para pensar a aproximação de duas frentes de compreensão da estética, uma no âmbito do sujeito e das relações e outra no campo coletivo e político. Vigotski, Bakhtin e Vázquez nos ajudam a entender o que acontece para que passemos a ver coisas que antes não víamos, ou seja, com se dá especificamente a relação e a reação estética, ao trabalharem conceitos como sentido, significado, objetivação, subjetivação, processos psicológicos complexos. Já Rancière discute o corpo público, apresentando um conceito de estética imerso na discussão política em um âmbito mais coletivo e comunitário.

Rancière utiliza o termo “poética” quando quer se referir as questões epistemológicas e metodológicas, pois ambos os termos não condizem com o modo com que o conhecimento é realmente constituído. “Epistemologia e metodologia insistem em procedimentos destinados a verificar os fatos, colocando números em série. Eles dão a certeza do conhecimento antes de serem exibidos em sua escrita e em sua solidão” (RANCIÈRE, 2010, p. 34). Essa crítica nos mostra o quanto a questão da solução da divergência epistemológica entre Rancière e outros autores pode ser uma barreira, uma tentativa de silenciar pesquisas que fujam dos padrões positivistas, lineares e

a compreensão dos processos políticos modernos, o que nos impede de reduzir os conflitos contemporâneos à díade capital/trabalho sem, contudo, ignorá-los. A releitura do marxismo feita por Laclau (1993) também é uma tentativa de desnaturalizar o conflito capital/trabalho para uma compreensão não essencialista e economicista do político.” (MACHADO, 2013, p. 219).

causalistas, pois, para a ciência mais tradicional (esta que representa a ordem, a polícia) só esse tipo de conhecimento merece ser lido na academia.

Diante disto, tomamos a reflexão epistemológica, metodológica ou poética, de Vigotski, Bakhtin e Vázquez como importantíssima por, dentre outros fatores, nos convidarem a ocupar um lugar sensível diante das crises metodológicas, para pensar nas nossas (in)capacidades de dialogar. Portanto, não podemos desconsiderar que os princípios teóricos dos autores são distintos e que estamos nos arriscando ao articular diferentes concepções, mas a pesquisa é uma oportunidade para experimentar visões de mundo, então vamos aproveitá-la.

Refletir epistemologicamente é duvidar da existência de uma verdade científica e desconstruí-la, é pensar criticamente, questionar os moldes, o estabelecido, as regras e a produção do saber. De acordo com o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2005), defensor de uma epistemologia antipositivista, as explicações causais e a teoria representacional da verdade devem ser questionadas. O autor defende que “todo o conhecimento científico é socialmente construído, que o seu rigor tem limites inultrapassáveis e que a sua objetividade não implica a sua neutralidade” (Santos, 2005, p. 9).

Feito tais ressalvas, nos debruçaremos sobre a discussão da política a partir de Rancière no capítulo 1, trabalhando os conceitos de ação política, polícia, consenso, democracia, partilha do sensível, dissenso e política da arte. Uma vez apresentada as estratégias de análise e ferramentas metodológicas utilizadas para buscar compreender as possibilidades da música do Arma-Zen na sua relação com o bairro e a cidade (capítulo 2), partiremos para a apresentação do campo investigado. Desse modo, no capítulo 3 apresentaremos o bairro Monte Cristo e a comunidade Chico Mendes, lugar de onde veio o Arma-Zen e um dos focos das atividades do grupo.

No capítulo 4 discutiremos a história do Arma-Zen e a sua relação de visibilidade e invisibilidade com o bairro, as comunidades, a cidade e com outros coletivos. No capítulo 4 também apresentaremos quem são os Rappers na visão do Arma-Zen e em seguida falaremos sobre as performances e shows do grupo: o show no teatro, show na ocupação do Contestado, apresentação no largo da Alfândega, a Festa Julina Black, o debate no CREAS e o debate na Assembleia Legislativa.

No capítulo 5 discutiremos as possibilidades da música. Iniciamos esta discussão falando sobre obra de arte, para em seguida apresentar os sentidos do Arma-Zen sobre música, composição, batidas

musicais, corpo, movimento e temas das músicas. Não se trata de um capítulo de análise e interpretação das músicas, as mesmas estão distribuídas pelo texto do mesmo modo como surgiam durante a entrevista com o grupo, para sustentar uma ideia. Por fim, temos as considerações finais que mais apresentam apontamentos, inquietações e dúvidas do que afirmações conclusivas.

1 A POLÍTICA A PARTIR DE RANCIÈRE

É difícil dizer o que é ou não política, ou ação/prática política, justamente porque a política pode assumir formas múltiplas, manifestar-se em lugares diversos, e por qualquer pessoa, independente de estar ou não vinculada a um partido político ou movimento de luta reconhecido pela sociedade.

Resumidamente, de acordo com Rancière, a ação política passa a existir quando, como forma de verificação do princípio da igualdade, se questiona/desorganiza a configuração social vigente. Quando essa desorganização se reorganiza, faz com que a política deixe de existir e se reconfigure em “polícia”. A ação política pressupõe fazer ouvir a voz, que até então se fazia ruído das minorias na busca pela igualdade de direitos (RANCIÈRE, 1996b).

O autor utiliza a palavra “polícia” para definir a ordem vigente, o sistema, a hierarquia, as formas de governo, as regras, as leis, a divisão entre aqueles que podem falar, serem ouvidos, pensar e agir e aqueles que só podem ser passivos, ruídos, invisíveis e sem parte. Polícia é “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996b, p. 372).

Da mesma forma, a palavra “política” não tem, para Rancière, o sentido que comumente lhe é atribuído, que nos leva a pensar em partidos políticos e em políticas públicas. Política refere-se ao “conjunto de atividades que vêm perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea” (RANCIÈRE, 1996b, p.372). A atividade política desloca os corpos do lugar que lhes cabe ou muda esse lugar (JAMES, 2011). A política reconfigura a partilha do sensível que pode ser compreendida como formas de sensibilidade determinadas pela ordem vigente, como a branquidade, a heterossexualidade e a masculinidade que regem práticas, instituições e normas que excluem aqueles que não estão em conformidade com estas regras (JAMES, 2011).

Política é ato raro, fugaz, precário, efêmero, volátil, ele se dissipa e reaparece, ele denuncia e desorganiza a ordem, o poder, bem como o mundo do sensível distribuído entre nós que estão sob os processos de hierarquização da ordem vigente que produzem identidade social e a

contingencialidade da polícia (PRADO, 2013). Rancière (1996b, p. 378) aponta uma tensão importante:

Se a política é um desvio singular do curso "normal" da dominação, isso quer dizer que está sempre ameaçada de dissipar. Ora a forma mais radical dessa dissipação não é o simples desaparecimento, é a confusão com o seu contrário, a polícia. O risco dos sujeitos políticos é confundir-se de novo com partes orgânicas do corpo social ou com esse próprio corpo (RANCIÈRE, 1996b, p. 378).

Essa questão de a política estar em raríssimos momentos não desqualifica o que está fora deles, não se pode pensar que a política é boa e a polícia é má. A política de Rancière perturba a ordem policial numa tentativa de romper a configuração do sistema que determina quem são os audíveis e os inaudíveis, para que se chegue numa nova ordem (JAMES, 2011).

Para Rancière (1996a; 1996b), a polícia olha para a democracia como um consenso, tomando como consenso o esquecimento do modo de racionalidade próprio à política, é o fim do embate entre os partidos, é o regime da necessidade econômica, a imposição da filosofia da necessidade: "sob o termo *consenso* a democracia é concebida como o regime puro da necessidade econômica" (RANCIÈRE, 1996b, p.367). Para o autor, a democracia está no conflito entre a lógica da polícia e a da política, é a partilha do sensível entre os dois âmbitos, é a verificação da igualdade, é a verificação simbólica dos critérios de legitimidade de fala, audibilidade e visibilidade do povo (PRADO, 2013). Pallamim (2010) nos ajuda a compreender o conceito de democracia e de consenso para Rancière:

Rancière pensa a democracia não como o lugar da ilusão política, mas como o lugar mesmo da política, dos litígios políticos. Para tanto, o filósofo faz uma distinção entre democracia consensual e democracia. O nome de democracia consensual é por ele empregado para referir-se aos usos do termo que se associam não à política, mas simplesmente à polícia e às formas de validar suas legitimações. A rigor, a expressão democracia consensual para o filósofo é uma conjunção de termos contraditórios: democracia tornou-se o sinônimo moderno, atual, de

consenso. E o consenso refere-se, em seus termos, a um regime do sensível que pressupõe a harmonia entre lugares, competências e pessoas, uma comunidade em que todas as partes estão já constituídas, calculadas ou pressupostas, o que, em outras palavras, equivale à pretensa supressão do dano e ao apagamento das marcas da aparência. O consenso diz respeito a um “mundo em que tudo se vê, em que as partes se contam sem resto e em que tudo se pode regular por meio da objetivação de problemas” (1996:105). Em síntese, o consenso é a redução do político ao policial; nele objetiva-se desapossar todo empenho político (PALLAMIM, 2010, p.12).

De acordo com Rancière (1996a; 1996b), a política não é uma reunião de indivíduos ligados entre si por sociabilidade natural para assegurar sua conservação. Política também não é o modo como indivíduos e grupos combinam seus interesses e sentimentos. Política “é antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996b, p. 368).

A política acontece quando o fundamento da dominação está ausente e a sua razão é a de que ninguém possui título para governar. O único princípio da política é a igualdade, “só que esse princípio só tem efeito por um desvio ou uma torção específica: o dissenso, ou seja, a ruptura nas formas sensíveis da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 370).

Rancière (1996b, p. 368) introduz o conceito de dissenso como o paradoxo entre racionalidade, irracionalidade, pois dissenso “é a divisão do mundo sensível que institui a política sua racionalidade própria”. Dissenso é a “perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (RANCIÈRE, 1996b, p.372). Dissenso é:

um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situação de conflito ordenadas, a situações de discussão e de argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Não

podem ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra geral a um caso particular. (...) É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse (RANCIÈRE, 1996b, p. 374).

Nesse sentido, o dissenso é fundado na política e seu objeto é o recorte do sensível, "a distribuição dos espaços privados e públicos, dos assuntos de que nele se trata ou não, e dos atores que tem ou não motivos de estar aí para deles se ocupar" (RANCIÈRE, 1996b, p. 374).

Segundo Rancière (1996), o universal da igualdade, da lei ou dos Direitos Humanos não está presente enquanto regra, mas sim enquanto potência desse universal ser singularizado posto em contradição. "O universal em política está ligado à potência expansiva de sua singularização. Ele é colocado em funcionamento por obra de sujeitos específicos." (RANCIÈRE, 1996b, p. 377). Para Rancière, atualmente o universal é muito comumente desprovido dessa potência.

Os sujeitos políticos são os que tomam o horizonte de igualdade como um princípio a ser verificado e não como um valor axiológico, "são potências de enunciação e de manifestação do litígio que se inscrevem como algo a mais, algo sobreposto, em relação a qualquer composição do corpo social" (RANCIÈRE, 1996b, p. 377). Porém, referindo-se a sujeitos políticos, Rancière (1996b, p. 376) afirma que "seu movimento, portanto, só é audível como um ruído de corpos sofrendores irritados, ruído que a intervenção da autoridade pública deve fazer cessar".

A preocupação com as posições dos corpos e seus movimentos está não só na política e no dissenso, mas na arte.

a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este

espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2010, p.46).

Entendemos, assim, que a política da arte não é política quando é arte engajada ou quando passa uma mensagem, mas o é quando cria um novo tecido dissensual, novas formas de visibilidade, de pensabilidade, novas conexões, ritmos e visibilidades (RANCIÈRE, 2012). A música, como exemplo disso, é uma experiência de identidade coletiva, ela cria aos sujeitos um lugar específico na sociedade, num processo de exclusão e inclusão (FRITH, 1987, p. 6). James (2011) contribui ao afirmar que:

“Arte”, “política”, e “dissenso” só ocorrem quando as distribuições estabelecidas de sensibilidade são contestadas e retrabalhadas. “A especificidade da arte”, explica Rancière, “consiste em realizar a reformulação do material e espaço simbólico. E é desta forma que a arte comporta a política.” Objetos artísticos e práticas tornam-se “arte” quando eles realizam o trabalho de política no sentido estrito de Rancière: “A arte” interrompe, transtorna e retrabalha distribuições dominantes de sensibilidade. Como a política e o dissenso, a prática da arte está preocupada com “posições corporais e movimentos” (Rancière, *Política da Estética* 19), e os efeitos de uma

“mudança do relacionamento entre o que os braços sabem como fazer e o que os olhos são capazes de ver” (Rancière, “Pensando entre disciplinas”) (JAMES, 2011, p. 4).¹⁵

Acreditamos que o Rap é um exemplo musical performático atravessado pela política, pela objetivação artística e pela relação estética, (re)configurando experiências que criam novos modos de percepção que pode nos levar a pensar a subjetivação política. Desse modo, a música (não a obra estática, mas em transformação, recriação e reconfiguração) é percebida como um canal de investigação da dimensão estética não só da arte, mas da ação política.

¹⁵ “Art,” “politics,” and “disagreement” only occur when established distributions of sensibility are contested and reworked. “The specificity of art,” Rancière explains, “consists in bringing about a reframing of material and symbolic space. And it is in this way that art bears on politics”. Artistic objects and practices become “art” when they perform the work of politics in Rancière’s narrow sense: “art” interrupts, upsets, and reworks dominant distributions of sensibility. Like politics and disagreement, the practice of art is concerned with “bodily positions and movements” (Rancière, *Politics of Aesthetics* 19), and effects a “change of the rapport between what the arms know how to do and what the eye is capable of seeing” (Rancière, “Thinking Between Disciplines”) (JAMES, 2011, p. 4).

2 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Para investigar o potencial estético-político da música a partir de um grupo de Rap de Florianópolis e sua relação com o bairro e a cidade, escolhemos um método de cunho etnográfico, no qual transitamos por espaços, construímos relações, trocamos experiências, atentando-se aos discursos, ações, valores e visões de mundo. Como inspiração para este método, apontamos a experiência de Gabriel Almeida (2013) em sua pesquisa de mestrado sobre o graffiti em Florianópolis. Segundo o pesquisador:

A etnografia se realiza na confrontação de paradigmas culturais distintos colocados em confronto, para dessa dissonância algo ser acrescido no universo dos saberes. É necessário o descompasso entre agente estrangeiro e comunidade pesquisada para se criar, nas fissuras entre ambas, o espaço de criação – tanto estética quanto científica. (ALMEIDA, 2013, p. 36).

Almeida (2013) chama a atenção para a importância do estreitamento do vínculo entre o pesquisador interlocutor e os sujeitos pesquisados que, a partir de uma relação de confiança, sentem-se inspirados a contar sobre si, suas histórias e vivências cotidianas. Na nossa experiência, os vínculos foram sendo construídos e estreitados a cada encontro, a cada ida aos ensaios, a cada participação nos eventos em que o grupo ia ou organizava e a cada participação em debates. Nessas oportunidades nós conversávamos sobre os mais diversos assuntos, sobre as nossas vidas, sobre a música em Florianópolis, sobre experiências de vida. Além de conversas tiveram caronas, “caronas” a pé até o ponto de ônibus e a arrumação conjunta do galpão de ensaio. Tudo isso foi contribuindo para que as informações fossem construídas, se montassem e desmontassem.

Além disso, outros caminhos que nos aproximaram da construção das informações foram as seguintes ferramentas metodológicas: uma entrevista aberta e em grupo (roteiro orientador em apêndice), a observação participante e a pesquisa em documentos (letras de músicas, publicações em rede de notícias e em redes sociais). Acreditamos que a escolha desses caminhos foi crucial no processo de aproximação com as questões da pesquisa, para investigar as tensões que se estabelecem entre o Arma-Zen, a música, o bairro e a cidade.

Desse modo, o Arma-Zen foi abordado como o nosso objeto empírico, a partir da sua história, de seus discursos e da nossa experiência em campo. Procuramos discutir sobre música, estética, política, relação do grupo com os pares, com a comunidade, com a cidade, com os ouvintes, sua história, passado, presente e futuro.

Nesse âmbito, é importante compreender que o objeto de pesquisa social é histórico e cultural, desse modo, é preciso sempre contextualizá-lo, pois este não está neutro ou fora do contexto do pesquisador (GONZÁLEZ REY, 2005). Isso se aproxima da afirmação de Spink (2003, p. 37) de que:

Lugares, eventos, pessoas, rostos, artefatos, documentos, impressões, recortes, anotações, lembranças, fotos e sons em partes e em pedaços (muitos pedaços); um confronto de saberes uma negociação de sentidos numa busca de ampliar possibilidades de transformar práticas. Só o mal avisado pode pensar que isso é uma atividade neutra.

González Rey (2005) mostra a importância das relações sócio-histórico-culturais na formação do discurso e para a construção de uma psicologia desnaturalizante. Nesse sentido, toda atividade psicológica existe em movimento dialético com a atividade social.

Além disso, fez-se importante não encapsular separadamente sujeitos, discursos e contextos, e nessa direção concordamos com Zanella e Sais (2008, p. 681) que problematizam a oposição entre o caráter quali ou quantitativo do pesquisador:

Embora se reconheça o caráter histórico da separação quantitativo e qualitativo, que demarca possibilidades de pesquisa a reivindicar/lutar por espaço em contextos acadêmicos e verbas junto às instâncias de fomento, entende-se que necessário se faz superar falsas oposições e reconhecer as contribuições de diferentes modos de produção de conhecimentos. Afinal, a realidade não fala por si só e todo número – apresentado como ícone das pesquisas quantitativas – é sempre e necessariamente expressão de uma qualidade que precisa ser explicitada. A oposição quantitativo/qualitativo é, nesse sentido, falaciosa

e mantê-la significa reproduzir dicotomias que marcam o pensamento ocidental e pouco revela sobre a diversidade que caracteriza a própria ciência.

Ainda conforme Zanella e Sais (2008), entendemos o conceito histórico-cultural de realidade e de sujeito enquanto constantemente constituídos, polissêmicos, plurais e complexos que implicam em tensões que marcam a produção de conhecimento. Partindo desse pressuposto, esta pesquisa não adotou um discurso de método enquanto normatizador ou um manual que, se seguido passo a passo, levará os pesquisadores aos mesmos achados e muito menos visará resultados generalizantes e universais.

Em decorrência disso, o debate sobre o pesquisar não deixa de ser um debate político, isso porque se remete a necessidade de conflito, embate e crítica ao instituído e à desestabilização da ordem. A relação do pesquisador deverá ser atravessada pela busca dessas tensões, por problematizar o que está posto como o olhar cientificista do pesquisador e as nossas (im)possibilidades de construir diálogos devido o lugar de acadêmicos.

Portanto, Rancière é importante para a Psicologia Social e para a pesquisa, pois trabalha a visão de sujeito e subjetividade no campo da teoria política, uma vez que a Psicologia tem sido “muito mais parte do sistema de legitimação da ordem policial do que propriamente uma compreensão do ato político” (PRADO, 2013, p.27). Prado (2013) nos convida a pensar e a criar formas de eleger objetos de pesquisa tensionando a questão da visibilidade e invisibilidade dos contados e não contados, pois, de acordo com Rancière, dependendo do lugar da onde se olha, das escolhas metodológicas, podemos ver a polícia e a política, corpos contados e não contados.

Se tomarmos como base as indicações de Rancière, cabe a nós também estudar experiências invisíveis, inaudíveis e que não tem legitimidade no campo científico. O esforço de construir um conhecimento que possa desnudar o invisível produz um exercício de passagem para um processo de subjetivação política (GOMES, 2014).

Prado (2013) nos alerta para o fato de que eleger um objeto de pesquisa é de uma responsabilidade ética crucial, pois estas escolhas condizem com a postura ética de uma Psicologia que busca desconstruir a postura científica de manutenção dos contados, visíveis e audíveis como tais e dos invisíveis como ruído não contado. Definir um objeto de pesquisa é defender aquilo que precisa ser contado pela ordem social,

que precisa ser discutido nas universidades, que precisa de um lugar nas políticas públicas, nas bancadas de representações do governo, na lógica de consumo, ou seja, de um lugar de não exclusão na sociedade.

É por isso que Rancière (2012) compara pesquisadores com artistas, pois ambos aventuram-se na construção de cenas que podem trazer um idioma novo. A partir disso, o filósofo salienta a importância do espectador nesse processo de instituir o novo:

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores (RANCIERE, 2012, p. 25).

A leitura de uma dissertação ou de uma tese, bem como ouvir uma música não possui um efeito previsto sobre o leitor ou sobre o ouvinte, eles precisam ser intérpretes ativos. Portanto esse novo idioma requer espectadores emancipados, emancipação esta que é social e estética, é romper com as maneiras de sentir, ver e dizer determinadas pela ordem social (RANCIÈRE, 2012).

Por tudo isso, acreditamos que ter optado pelo método de cunho etnográfico foi uma busca por esse idioma que busca as tensões entre os visíveis e os não visíveis e, a partir disso, poder nos aproximar da questão sobre o potencial estético da música do Arma-Zen e da vida do Arma-Zen na relação com o bairro e a cidade. Em que momentos o Arma-Zen se faz visível e/ou invisível? Audível e/ou ruído? O Arma-Zen pode contribuir com o processo de fazer os não contados serem contados a partir da sua música e das suas atitudes?

O método de cunho etnográfico está muito próximo da etnografia propriamente dita, a diferença é que não demos conta de realizar “uma descrição densa por englobar uma multiplicidade de estruturas complexas que o antropólogo deve apreender e apresentar” (LAGE, 2009, p.6). Este compromisso com a etnografia é descrito pela autora da seguinte forma:

A tarefa do pesquisador é dupla, pois envolve tanto a descoberta das estruturas conceituais que informam os atos e os discursos sociais dos sujeitos como engloba a elaboração de um sistema de análise capaz de interpretar as informações obtidas. A interpretação dos sistemas simbólicos dos nativos é um elemento central para a produção etnográfica, dada a complexidade que os sujeitos apresentam, na medida em que inventam e renegociam os papéis que desempenham em sua cultura. Assim, a descrição etnográfica apresenta como princípio a interpretação dos discursos sociais e a análise dos mesmos. (LAGE, 2009, p.6).

Outro autor que nos ajuda a falar sobre a etnografia é o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira. O autor nos ajuda a estranhar, a questionar e a problematizar o “passo a passo” dos atos cognitivos de olhar, ouvir e escrever por meio dos quais os saberes da teoria social são construídos.

Evidentemente tanto o ouvir como o olhar não podem ser tomados como faculdades totalmente independentes no exercício da investigação. Ambas complementam-se e servem para o pesquisador como duas muletas - que não nos percamos com essa metáfora tão negativa - que lhe permitem caminhar, ainda que tropeçadamente, na estrada do conhecimento. A metáfora, propositalmente utilizada, permite lembrar que a caminhada da pesquisa é sempre difícil, sujeita a muitas quedas. É nesse ímpeto de conhecer que o ouvir, complementando o olhar, participa das mesmas pré-condições desse último, na medida em que está preparado para eliminar todos os ruídos que lhe pareçam insignificantes, isto é, que não façam nenhum sentido no *corpus* teórico de sua disciplina ou para o paradigma no interior do qual o pesquisador foi treinado. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p. 21-22).

Em contrapartida, Lage (2009) nos informa que a etnografia é uma forma, dentre outras, de construir uma narrativa sobre um fenômeno social pesquisado, narrativa esta que não passa de uma leitura, uma interpretação de informações construídas pelo pesquisador, o que inclusive, a autora chama de ficção.

Spink (2003), teórico da psicologia, é outro autor que nos ajuda a narrar o método de um trabalho que não seguiu um caminho ortodoxo:

Dado que o dia-a-dia e a investigação psicossocial compartilham a mesma fronteira da curiosidade (KELLY, 1955; GARFINKEL, 1967), devemos esperar e estar preparados para responder como psicólogos sociais: o que é que nós estamos fazendo, como e aonde? O que temos a ver com o campo-tema; O que estamos fazendo ali? Qual é a nossa contribuição, a nossa parte neste processo? Precisamos aprender que ser parte do campo-tema não é um fim de semana de pesquisa participante e muito menos uma relação de levantamento de dados conduzido num lugar exótico, mas é, antes de mais nada, a convicção moral que, como psicólogos sociais, estamos nesta questão, no campo-tema, porque pensamos que podemos ser úteis. (SPINK, 2003, p. 27).

Campo-tema, para o autor, não é um lugar, mas um método que busca lançar um foco sobre a rede construção de sentidos de um sujeito, coletivo, instituição ou comunidade, a partir de vozes, lugares e momentos que conflitam entre si. Além disso, “investigar é uma forma de relatar o mundo e a pesquisa social é tanto um produto social para relatar quanto um produtor de relatos; uma maneira de contar – e produzir - o mundo” (SPINK, 2003, p. 26).

2.1 As ferramentas metodológicas

A observação participante foi acompanhada pela construção de um diário de campo (cujos trechos foram expostos neste trabalho). Fui a ensaios, reuniões, shows e atividades organizadas pelo grupo, dentro e fora do bairro Monte Cristo. Minha presença nessas ocasiões dependeu, obviamente, do consentimento do grupo. A maior parte das observações contou com o uso de câmeras fotográficas e filmadoras, devidamente autorizadas por eles¹⁶. Quantitativamente, minhas trajetórias em campo resumiram-se da seguinte forma:

- Um show no Teatro Álvaro de Carvalho em setembro de 2012;
- Quatro ensaios do grupo em outubro e novembro 2012;
- Um debate em abril de 2013;
- Um entrevista em maio de 2013;
- Um festa na comunidade (Festa Julina Black) em julho de 2013;
- Um debate na Assembleia Legislativa em agosto de 2013;
- Um show no centro da cidade (Largo da Alfândega) em agosto de 2013;
- Uma palestra no CREAS-Palhoça em setembro de 2013;
- Um show na ABRAPSO em outubro de 2013.

Entendemos que cada evento desses instigou este trabalho de modo singular, inclusive a maioria deles ganhou tópicos de discussão nessa dissertação¹⁷. Como não realizamos entrevistas com a comunidade, ouvintes, público, foi a partir das vivências em campo, da pesquisa documental e do discurso dos músicos que procuramos estabelecer a discussão que diz respeito à relação do Arma-Zen com a comunidade e a cidade.

É importante destacar que a participação da autora em campo foi acontecendo ao mesmo tempo em que o projeto desta pesquisa ia sendo construído. Duas outras auxiliares de pesquisa, Fernanda Scalabrin e

¹⁶ Acreditamos na importância da câmera fotográfica como ferramenta de pesquisa uma vez que fotografar é um exercício de apropriação, para Sontag (2004, p. 14): “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada”. Coadunando com essa perspectiva, Maurente e Tittoni (2007) afirmam que ao fotografar nos reencontramos com o objeto e nos apropriamos do que foi fotografado.

¹⁷ É importante lembrar que as atividades que o Arma-Zen participa e/ou organiza estão para além do que a pesquisadora não pôde acompanhar. Para uma visão mais ampla sobre a teia de ações do Arma-Zen pela cidade e afora, confira os álbuns de fotos da página do grupo no *Facebook*. São mais de 20 álbuns disponíveis, cada um repleto de fotografias de eventos diferentes.

Karla Castillo, bolsistas de iniciação científica vinculadas à grande pesquisa, foram a campo comigo na maioria das vezes. Em setembro de 2012 conhecemos o Arma-Zen durante um show do grupo¹⁸. Depois do show, passamos a acompanhar a página do grupo em uma rede social e iniciamos um contato *online*. Apresentamo-nos como estudantes da UFSC e participantes de um grupo da psicologia que se interessa por música e suas relações com a política. Dissemos que gostaríamos de conhecer o grupo e marcamos um encontro que aconteceria no seu local de ensaio.

O encontro aconteceu em outubro de 2012, em um galpão na comunidade Chico Mendes, onde eles realizam os ensaios e reuniões. Pensávamos que iríamos conhecer o grupo em um dia normal de ensaio, mas para a nossa surpresa eles também foram especialmente para nos conhecer, saber das nossas propostas e para falar sobre a história do Arma-Zen. Nesse dia sentamos em roda e conversamos por uma hora aproximadamente, sem gravar e nem anotar nada naquele momento, apenas conversamos e nos conhecemos.

A partir daí, nesse mesmo mês de outubro, já estava frequentando os ensaios e escrevendo o diário de campo. Os ensaios aconteciam, geralmente, às quintas-feiras à noite, mas esse horário não era rígido, assim como, em alguns dias, o ensaio era cancelado. Eu ia, observava, dançava balançando a cabeça e batendo os pés no chão, ou conversava com quem não estava cantando ou trabalhando nas músicas. Presenciei o trabalho minucioso de ensaiar uma nova música, como praticar o momento certo de entrar na batida e editar a base da canção. Participamos de uma reunião na qual foi discutida a capa do novo CD. Teve dia em que a aparelhagem não funcionou, então passamos a noite conversando e limpando juntos o galpão. Conversamos várias vezes sobre a cena Rap de Florianópolis, shows, experiências de viagens para participação em eventos em outros municípios de Santa Catarina, experiências de família e experiência profissional.

Mas o grupo perguntava quando seria a entrevista, a resposta era de que a gente precisava de mais tempo para nos conhecer e que estar ali já fazia parte da nossa pesquisa. Entendemos que nosso lugar ali nos ensaios pode ter ganhado novo sentido quando falamos que conhecíamos um pouco o trabalho da antropóloga Ângela Souza, que desenvolveu a pesquisa de mestrado e doutorado e promoveu um grande

¹⁸ Ver item 4.5 onde falamos sobre o primeiro encontro com o Arma-Zen: o show no Teatro.

debate crítico a respeito do Hip Hop em Florianópolis e em Portugal, atravessado pela discussão sobre cidades. Segundo os integrantes do grupo, Ângela Souza participou de ensaios do grupo e os entrevistou, chegando inclusive a acompanhá-los em uma viagem para o interior do estado, quando foram convidados para participar de um festival de música.

Negro Rudhy, um dos fundadores do Arma-Zen, disse que eles estavam abertos a quem se interessasse em conhecer a banda, como a antropóloga Ângela Souza, e que estava disposto a dar entrevista se preciso, assim como os demais membros do grupo. Eu disse que faríamos não só entrevistas, mas também fotos, gravações em áudio e vídeo. Nesta oportunidade firmei um contrato verbal de sigilo e de que só divulgaríamos o que eles permitissem, reiterando que eles teriam todo acesso ao material produzido.

Foram muitas conversas ricas de conteúdo, mas nada foi gravado nos primeiros meses, apenas registrado em diário de campo, pois não havia, até então, Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (em apêndice). Termo este que foi apresentado e assinado pelos músicos posteriormente, depois de aprovado pelo Comitê de Ética na Pesquisa com Humanos da UFSC.

Todo esse processo de vivência “precoce” com o Arma-Zen, antes mesmo de construir o projeto de pesquisa, contribuiu imensamente para a elaboração da investigação em sintonia com o campo, além de ter sido uma experiência que nos mostrou que pesquisar é uma atividade que tem começo e fim incertos, principalmente no que diz respeito ao contato com o campo de pesquisa e em como ele nos mobiliza. “O campo para a Psicologia Social (...) começa quando nós nos vinculamos à temática... o resto é a trajetória que segue esta opção inicial; os argumentos que a tornam disciplinarmente válida e os acontecimentos que podem alterar a trajetória e reposicionar o campo-tema.” (SPINK, 2003, p. 30). O autor nos aponta que ir a campo não resume a pesquisa de campo, ela já acontece quando entramos no tema, o campo é uma forma de nos localizarmos psicossocialmente e territorialmente mais perto do campo-tema e tensionar as discussões a partir disso.

Essa pesquisa também se dedicou às informações produzidas em documentos que são objetivações relacionadas à produção sonora, imagética e discursiva do Arma-Zen, foram eles:

- CDs do Arma-Zen: Az Formigaz Venenezaz (2004); A Caminhada é Longa e o Chão Tá Liso (2007); M.A.F.I.A. - Muitas Atitudes Formam Ideias em Armas (2012).

- Letras de músicas do grupo (letras transcritas por mim¹⁹).
- Vídeos (clipes e shows do Arma-Zen divulgados no site www.youtube.com);
- Imagens e textos publicados pelos músicos em redes sociais (perfil da rede social);
- Notícias sobre o Arma-Zen (principalmente do site Rap Nacional);

Esses materiais todos foram importantes para compreender o Arma-Zen. Cada CD lançado fala de uma fase do grupo e da cidade, mas principalmente da realidade do bairro à época. As letras de músicas são formas de discurso que o grupo usa como referencial, pois se numa conversa vem um tema discutido sem suas músicas, é possível que citem em um verso da mesma. Os vídeos, as postagens nas redes sociais e as notícias foram meios ricos para ver a relação do Arma-Zen com o público, seja por meio dos comentários, das curtidas e da maneira como os acontecimentos são narrados. Sobre a pesquisa em documentos, Spink (3003, p. 33-34) salienta que:

(...) a internet, documentos, artefatos de todos os tipos podem também ser partes do campo, maneiras de aumentar a nossa capacidade de diálogo. Jornais, por exemplo, são somente uma parte do processo social complexo da “publicidade”, no seu sentido de tornar público (HABERMAS, 1984). O documento público não é um mero registro, ele é parte do processo; ele é materialidade e não matéria, parte de um diálogo lento, tal como também são as estradas e caminhos (SPINK, 2003, p.33-34).

¹⁹ As letras de músicas que estão nesta dissertação foram transcritas por mim. Isso se deve ao fato de que não é possível encontrar as letras nem na internet e nem nos encartes dos CDs. Certa vez participei de uma reunião em que o Arma-Zen estava decidindo sobre o tipo de capa do novo álbum, se seria em acrílico em um tipo de papel duro, quando perguntei se haveria letras nos encartes. A resposta foi negativa, com a justificativa de que as letras eram enormes e isso acarretaria mais custo no orçamento do CD. E uma vez que o CD é acessível e as músicas estão todas gratuitas na internet, o público aprende a cantá-las mesmo sem as letras.

O autor nos mostra que os documentos não devem ser tomados apenas como uma parte do processo de pesquisar, eles constituem as informações tanto quanto as entrevistas e as observações. Desse modo, no que diz respeito à pesquisa em documentos, queremos destacar a dimensão virtual desta investigação. Navegar na internet, seja nos sites de notícias, nos canais de vídeos do *youtube* ou na página do *Facebook* do Arma-Zen, foi fundamental para esta pesquisa. Foi por meio da rede social que iniciamos e mantivemos o contato com o grupo, marcamos compromissos e ficávamos cientes da agenda de apresentações do Arma-Zen. Também atravessaram esta pesquisa as postagens nas redes sociais de fotos dos eventos, de textos escritos pelos músicos convidando os internautas para os shows, opiniões sobre os acontecimentos do cotidiano e depoimentos de experiência de vida.

Além da observação e da construção de informação a partir de documentos, realizamos uma entrevista com o grupo em maio de 2013. Este evento aconteceu no galpão onde o grupo realiza os ensaios. Todos os integrantes do Arma-Zen participaram e a duração foi de uma hora e dezoito minutos. Como esta pesquisa faz parte de um projeto maior (conforme já explicamos na introdução), participaram da entrevista toda a equipe de pesquisadores envolvidos no grande projeto, inclusive a coordenadora, além de parceiros do Arma-Zen como o João Pk (responsável pela logística e pelo contato do grupo), Preto Dimi e um jovem admirador do Arma-Zen que estava acompanhando o grupo nos shows e ensaios.

Imagem 1: Entrevista com o Arma-Zen



Fonte: arquivo da autora.

A entrevista foi gravada em vídeo, o áudio da filmagem foi transcrito e a filmagem foi decupada (o vídeo foi dividido em cenas e cada uma delas foi descrita), atividade esta que auxiliou no processo de análise das informações, pois funcionou como uma espécie de fichamento audiovisual (em apêndice). A ideia inicial foi trabalhar com o material dessa entrevista e explorar os pontos de interesse em aberto posteriormente em outros encontros. Mas, essa entrevista nos trouxe uma gama de conteúdos, despertando tantas ideias e discussões que decidimos não realizar outras entrevistas. Acreditamos que, também por isso, esse trabalho pode ficar devendo detalhes, histórias e sensibilidades que só se captam esmiuçando cada ideia e sentimento com o próprio participante da pesquisa e seu contexto.

2.2 Análise das informações

A análise de conteúdo é uma metodologia que se aproximou dos procedimentos realizados para trabalhar as informações construídas nesta pesquisa. Esta metodologia consiste em um instrumento “marcado por uma grande variedade de formas adaptável a um campo de aplicação muito vasto, qual seja a comunicação” (MORAES, 1999, p.2). Além disso, a análise de conteúdo abraça conteúdos dos mais variados: “qualquer material oriundo de comunicação verbal ou não verbal, como cartas, cartazes, jornais, revistas, informes, livros, relatos autobiográficos, discos, gravações, entrevistas, diários pessoais, filmes, fotografias, vídeos, etc.” (MORAES, 1999, p.2).

De acordo com Moraes (1999) não existem coincidências previsíveis entre os sentidos pretendidos pelo autor no texto e percebidos pelos leitores, não existe uma leitura neutra e nem escrita neutra, por isso o contexto dentro do qual as informações são trabalhadas precisa ser problematizado pelo autor. A análise de conteúdos começa com a preparação das informações a partir de várias leituras para identificar os conteúdos importantes para a pesquisa. Em seguida, são criados os temas que se fundamentam também nos objetivos da pesquisa e podem estar orientados por aspectos como: a história do objeto de pesquisa, que mensagens ele quer passar, a quem ele se dirige, como se comunica, com que intuito e quais os efeitos da sua mensagem. Porém, isso não significa que precisamos recorrer a um ou mais desses aspectos, cada pesquisador cria as temáticas que achar mais condizente com os objetivos de sua pesquisa e com o conteúdo das informações disponíveis (MORAES, 1999, p.2).

A análise deve considerar a complexidade do que está sendo estudado, das práticas sociais e suas significações. Nesse sentido, Gomes (2012, p. 109) colabora ao compreender o processo da análise de informações como “marcado pelas elaborações, significações e associações em que o pesquisador vai se apropriando e imprimindo sua marca no fenômeno estudado, tornando-se a(u)tor de sua pesquisa”. A autora ressalta os aspectos conflituais que devem estar presentes na análise de informações, como o:

jogo conflitual de palavra e contrapalavra entre pesquisador-pesquisado/documentos/cenas, levando a crer que os resultados elaborados neste estudo condizem com aquilo que o pesquisador conseguiu escutar, analisar, descrever e

compreender a partir de seu lugar discursivo, histórico e subjetivo. Desta forma, não se pretende construir resultados universais e generalizantes, mas sim, possíveis articulações e compreensões (...), a partir do olhar de determinados sujeitos, cenas e documentos, em determinado momento histórico, revelando o caráter singular de toda e qualquer pesquisa. (GOMES, 2012, p. 110).

A construção da análise das informações começou com a entrevista, a partir dela foram estabelecidos os temas de análise. Uma vez definidas os temas, começamos a “alimentá-los” com os conteúdos do diário de campo e da pesquisa documental.

Desse modo ficamos com dois grandes temas: política e música²⁰. Cada tema teve suas categorias e subcategorias. Dentro do tema política as categorias que apareceram foram: o Arma-Zen e sua histórias; Rappers na visão do Arma-Zen; a relação de visibilidade e invisibilidade com outros coletivos, comunidades e com a cidade; Performances e shows. As subcategorias foram: do “tempo perdido” a “bandeira branca”; música x trabalho; lugar de fala x não lugar. Já no tema das possibilidades da música, as categorias criadas foram: o que é música para o Arma-Zen; composição musical; remixagem; e os temas musicais. Cada categoria foi trabalhada na análise da pesquisa e, algumas vezes, acompanhada de trechos de músicas, fotografias dos eventos e imagens das postagens do grupo nas redes sociais.

Nesse momento, reconhecemos um vício de que geralmente padecem a pesquisa que é de priorizar o discurso, principalmente o da entrevista, sobre outras linguagens possíveis, como a imagem. Mas há exceções, como a pesquisa de Muller (2013) que não realizou entrevistas, apenas fotografias e conversar informais para investigar a relação dos moradores de um bairro de periferia com a cidade de Florianópolis.

Nas palavras de Sontag (2004, p. 41) “fotografar é atribuir importância”, palavras que vão ao encontro de Kossoy (2007), que afirma não existir inocência na fotografia, no sentido de não existir fotos neutras e isentas de manipulação, ao passo que também não é isso que dá valor a imagem. O autor faz importante observação de que existe certa ambiguidade na fotografia, pois ao mesmo tempo em que ela é um

²⁰ O quadro dos temas, categorias e subcategorias está nos apêndices.

registro e também uma criação; ao mesmo tempo em que é documento, é representação. Essa ambiguidade pode ser trabalhada em um exercício de sensibilidade, por isso que Maurente e Tittoni (2007) afirmam a importância de se buscar a tensão presente na imagem.

Nesta pesquisa, não estabelecemos como foco analisar as imagens, ainda assim, as semeamos ao longo do texto não como mera ilustração, mas, como elemento que pode compor o diálogo entre nós, o texto, o contexto e os interlocutores. Desse modo, podemos pensar nas palavras de Kossoy (2007), para quem a fotografia tem um papel cultural que precisa ser compreendido como o de informar e desinformar, emocionar e promover transformações, fazer denúncia e manipulação. Para o autor o registro fotográfico tem alimentado os usos ideológicos de toda a natureza, ao mesmo tempo em que também fixa memórias.

Do mesmo modo, além das imagens, não nos propomos a fazer análise das letras e das melodias das músicas do Arma-Zen, pois esta tarefa já daria conta de outra pesquisa. Portanto, pensamos sobre política e estética com foco no contexto performático do Arma-Zen, sobre o lugar onde ele está, com quem dialoga, o que o grupo produz, como produz, com que intenção e para quem.

Para tentar contemplar a complexidade e dinâmica do estudo sobre as relações entre política, ordem social e música, o ponto de articulação da análise foi a discussão sobre estética e política em Rancière. Não obstante, trabalhamos com os conceitos de estética em Vigotski e Vázquez, aproveitando parte da produção de Bakhtin sobre este tema.

Machado (2013, p. 109) alerta que “integrar teorias tão diferentes demandaria um esforço analítico que compreenderia não apenas uma, mas uma série de teses”. Assim como o pesquisador, nos limitamos a apresentar as teorias, aproximando-as de modo operacional, isolando elementos úteis de cada uma, evitando contradições e inconsistências de argumentos.

Os conceitos de Rancière sobre “política”, “política da arte”, “estética”, “polícia”, “dissenso”, “partilha do sensível”, “demonstração argumentativa”, “*in between*” e “emancipação”, orientaram nossa análise sobre a história do Arma-Zen e sua relação de visibilidade e invisibilidade com as comunidades, a cidade e com outros coletivos. Já os teóricos Vigotski, Bakhtin e Sanchez Vázquez nos ajudaram a analisar as possibilidades da música do Arma-Zen, seus temas, composição musical e remixagem, a partir dos conceitos de “arte”,

“estética”, “catarse”, “exotopia” e “responsividade”. Outros autores e conceitos também enriqueceram o debate. Vale ressaltar que os autores não trabalham esses conceitos de forma estática, mas para trabalhar com eles é preciso, de certa forma, aprisioná-los para em seguida, quando possível, desconstruí-los.

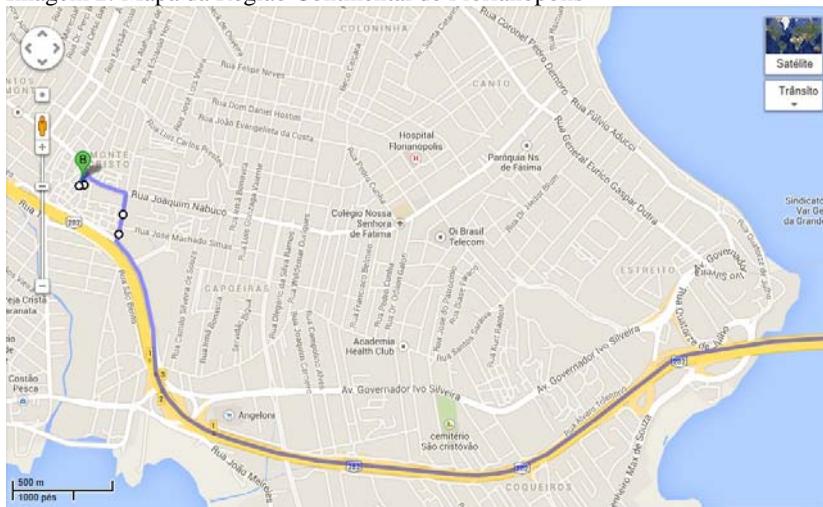
No capítulo seguinte iniciaremos a discussão sobre a análise das informações. Começaremos contextualizando o lugar onde surgiu o Arma-Zen, que é palco de muitas de suas atividades: o bairro Monte Cristo e a comunidade Chico Mendes.

3 O BAIRRO MONTE CRISTO E A COMUNIDADE CHICO MENDES

A comunidade Chico Mendes faz parte do campo no qual essa metodologia incidu por ser um lugar que faz parte da história do Arma-Zen e do Rap de Florianópolis e também por ser o lugar onde são realizados os ensaios do grupo. Essa comunidade amparou experiências de pesquisas anteriores do núcleo ao qual estamos vinculados (STRAPPAZZON, 2011; MULLER, 2013). Estes pesquisadores estabeleceram diálogos diversos com a comunidade que não estão presentes diretamente neste trabalho, mas orientaram esta pesquisa em alguma medida.

Situada à margem da via expressa (BR – 282) de acesso a Florianópolis, a comunidade Chico Mendes pertence ao Bairro Monte Cristo, localizada no limite entre a capital e o município de São José, como mostra o mapa a seguir:

Imagem 2: Mapa da Região Continental de Florianópolis



Fonte: Google Maps.

O mapa mostra parte da região continental de Florianópolis, sendo que a parte insular fica à esquerda do mapa. A via expressa está em amarelo, a linha azul mostra o trajeto da ponte até o local onde o Arma-Zen realiza os ensaios, representado pela letra B, mas o trajeto feito de ônibus fica mais longo, pois dá mais voltas pelo bairro Monte

Cristo. A comunidade Chico Mendes é uma pequena região ao redor deste ponto da letra B.

De acordo com Alarcon Lima (2012), o Bairro Monte Cristo, com um grande contingente populacional, enfrenta dificuldades de infraestrutura, saneamento básico, planejamento do espaço urbano, falta de postos de saúde, creches, escolas, áreas de lazer, e ausência de políticas públicas em geral. Dados estatísticos sobre o bairro apontam que o “Monte Cristo tem uma população de 26.000 habitantes, segundo o Censo de 2000 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e é o bairro de Florianópolis que apresenta o pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)” (ROSA, 2007, p. 26).

Lima (2003) reconhece o Bairro Monte Cristo como contextualizado por movimentos de lutas por moradia e melhores condições de vida, surgindo como uma ocupação urbana.

A comunidade do Monte Cristo originou o que hoje se conhece como o Bairro Monte Cristo, composto predominantemente por ocupações urbanas, a partir de várias formas de organização, com predominância de moradores migrantes do interior do Estado, além de outros vindos de outros Estados ou mesmo pessoas que, moradoras da Grande Florianópolis, venderam suas propriedades e acabaram morando nas periferias da cidade (LIMA, 2003, p.24).

Segundo informações do Plano Municipal de Assistência (2002/2005), a distribuição da população em situação de pobreza coincide com os lugares de concentração de migrantes, como nos bairros Cachoeira do Bom Jesus, João Paulo, Costeira do Pirajubaé, Praia do Forte e Monte Cristo. Outro dado apontado pelo Plano é que no ano 2000 o rendimento em média do chefe de família em Florianópolis é de R\$ 850,00, mas no Bairro Monte Cristo esse valor diminui para R\$ 380,00. E num exercício de autocrítica do próprio Governo, o Plano Municipal apresenta a seguinte reflexão: “As políticas sociais e econômicas adotadas pelo “Governo”, aliadas aos avanços tecnológicos, têm dificultado, sobremaneira, o acesso ao trabalho e a obtenção dos recursos mínimos básicos à vida (alimentação, moradia, saúde e educação)” (Plano Municipal de Assistência — 2002/2005, p. 9).

Quando contei para alguns familiares sobre o local que eu passaria a frequentar, a preocupação foi imediata, “lá é a Faixa de Gaza

de Florianópolis”, comentou um parente. “Lá você não vai poder ir arrumada”, falou outra pessoa, “nada a ver, todas as meninas andam bem arrumadas lá”, retrucou a empregada doméstica que mora em Forquilha (bairro do município de São José, 15 km de Florianópolis). Fiquei ansiosa com a preocupação dos parentes, mas mais segura com o comentário da trabalhadora. Comecei a imaginar uma região muito pobre e violenta, fiquei ainda mais preocupada ao saber que os ensaios do grupo Arma-Zen são sempre à noite, entre às 19h e 22h, não sabia se nessa hora ainda passariam ônibus, não sabia se havia ponto de ônibus perto do local do ensaio.

Ao chegar à comunidade Chico Mendes utilizando o transporte público, um Micro-ônibus da cor verde apelidado de “Chiquinho”, me deparei com uma imagem bem diferente da que havia imaginado. Ali não existia um conjunto de casebres de madeira e ruas de barro; as casas eram de alvenaria, pintadas, as ruas asfaltadas, um semáforo na rua da escola. Ainda assim, as calçadas são precárias, é possível ver água poluída escorrendo na frente de alguns lugares, pouco se vê quadras de esportes e praças. Em comparação com o restante dos bairros de Florianópolis, é um bairro com menos investimento público, mas se comparado a outros lugares de concentração de pobreza que conheci, como nas cidades de Manaus, Alagoas e Salvador, não consideraria a Chico Mendes uma “favela”.

Rosa (2007) esclarece que a comunidade Chico Mendes, juntamente com as comunidades de Nossa Senhora da Glória e Novo Horizonte, compõem a Região Chico Mendes ou o Complexo Chico Mendes. A autora afirma que essa região surgiu entre as décadas de 1970, 1980 e 1990, em um processo de ocupação irregular de terra pública por pessoas vindas principalmente da região serrana e do oeste catarinense. A Chico Mendes também é a comunidade com maior população, com cerca de 1.383 famílias, totalizando mais de 5 mil pessoas²¹.

Sobre os moradores da Chico Mendes, Hortal et al. (2008, p. 4) descrevem:

Os moradores da comunidade Chico Mendes têm uma história muito parecida com a de outras

²¹ Números da Secretaria de Habitação, Trabalho e Desenvolvimento Social da Prefeitura Municipal de Florianópolis coletados durante cadastramento de 2000 (ROSA, 2007).

pessoas que se dirigem à Capital em busca de melhores condições de vida. Ao deixar o campo, migram em busca de condições para o sustento da família. Muitas vezes, esse processo resulta na queda da qualidade de vida das famílias, o que, dentro de um contexto mais amplo das relações sociais implicadas na vida urbana, aumenta os índices de desigualdade social.

Na opinião de Negro Rudhy, durante debate realizado na Semana de Arte na UFSC (2013), no que se refere a história da cultura musical do bairro, foi no Bairro Monte Cristo que se iniciou a história do Hip Hop em Santa Catarina, tendo início por volta de 1988 com o grupo de Rap “Gang dos Carecas”, na quadra de esportes do Conjunto Panorama²².

Em conversas com o grupo Arma-Zen durante os ensaios, o grupo contou que dentro do bairro Monte Cristo existem várias comunidades, e, muitos conflitos existiram entre elas, influenciando os representantes do movimento Hip Hop desses locais. Aos poucos essas rixas foram sendo desconstruídas e o Arma-Zen, ao se propor fazer apresentações em diversas “quebradas”, ao convidar Mc’s de outros grupos para fazer parte de seus álbuns e eventos, participa desta construção e fortalecimento não só do movimento Hip Hop, mas da própria comunidade.

Shows eram realizados pelo grupo em vários becos, ruas e comunidades diferentes, mesmo que existissem rixas entre elas. Conseguir fazer isso sem cair em confusão é uma proeza que o grupo atribui à persistência de 12 anos de estrada e shows realizados às vezes para 12 pessoas (diário de campo 10 de outubro de 2012).

Lima (2003) reforça um fator marcante da comunidade Chico Mendes que é a organização dos moradores, como em associações articuladas em prol de conquistas para a região. Na visão de Rosa (2007,

²²Situado na comunidade Chico Mendes, é um dos condomínios que surgiu do programa de habitação do governo, “local em que o Rap ensaiou seus primeiros passos na cidade de Florianópolis e de onde vem os grupos Conexão \$C e Arma-Zen” (SOUZA, 2009).

p. 30), uma das preocupações das lideranças da comunidade é mostrar que “lá não existe somente pobreza, violência e preconceito, mas também respeito pelas pessoas que moram no bairro e que estão exigindo uma forma digna de viver”. Sobre a organização das ações coletivas da comunidade, Rosa (2007, p. 30/31) aponta:

Em 2003, lideranças da comunidade organizaram uma rede de articulação do bairro com a participação de diversas instituições, (...) com o objetivo de unir propósitos e diminuir as ações fragmentadas, evitando que os grupos e instituições trabalhem de forma isolada. Os membros da rede se encontram quinzenalmente na Escola Básica Estadual América Dutra Machado. Seus integrantes entendem que o trabalho é lento, pois é um novo modo de ver as coisas na comunidade, mas percebem que é uma atividade necessária para somar os esforços e manter o bairro mais atuante na conquista de direitos e de cidadania. Além das instituições e grupos que citamos também participam da rede instituições que ficam no entorno da Região Chico Mendes, mas pertencentes ao Bairro Monte Cristo, como o Lar Fabiano de Cristo, o Posto de Saúde Monte Cristo, Centro Comunitário do Conjunto Habitacional Panorama, Creche Municipal Joel Rogério de Freitas e a Ação Social Arquidiocesana (ASA), que acompanha a liberdade assistida.

A Chico Mendes conta com uma organização popular marcada pela luta e conquistas de melhorias na infraestrutura, como afirma Rosa (2007, p. 28):

A visível localização da Região Chico Mendes, a péssima situação das habitações e o contínuo processo reivindicatório da comunidade pela melhoria de suas condições de vida foram fundamentais para que a região fosse a primeira do Estado a receber recursos advindos do Programa HBB. Segundo Pereira (2005), este programa possui características de ação integrada com a proposta de uma reestruturação urbana

oferecendo serviços habitacionais, sociais, infraestrutura e regularização fundiária.

A execução do Programa Habitar Brasil (HBB) teve início em 1999 e deu-se através de parceria da União com Caixa Econômica Federal e Prefeitura Municipal de Florianópolis. Para a efetivação do projeto a prefeitura realizou assembleia com os moradores, levantamento socioeconômico da região e cadastro das famílias (ROSA, 2007). Lima contribui, afirmando que a comunidade Chico Mendes:

é descrita pela Prefeitura municipal de Florianópolis, como a área que detém a maior concentração de famílias em situação de pobreza, precariedade de infraestrutura urbana, incremento de problemas sociais e também com áreas de risco. Isso significa que a comunidade possui casas em barrancos, não tem saneamento adequado, as casas são na maioria construídas com precariedade, não existem áreas adequadas disponíveis para a prática de esportes ou atividades de lazer, entre outras demandas não atendidas (LIMA, 2003, p. 21).

Foram contempladas pelo Programa Habitar Brasil²³ famílias reconhecidas pela Prefeitura Municipal de Florianópolis como sendo de baixa renda, que enfrentavam uma situação de risco “ocupando áreas públicas e de preservação ambiental (tais como os desabrigados das chuvas de dezembro de 1995, ocupantes das encostas do Morro da Cruz, da via Expressa – BR 282 - e comunidade do Chico Mendes)” (PLANO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA SOCIAL 2002-2005, p.14).

Além das unidades habitacionais, o Programa previa a complementação de infraestrutura de abastecimento de água, sistema de esgoto, coleta de lixo, pavimentação, regularização fundiária, projeto de desenvolvimento social com ações de organização comunitária, geração de renda e educação sanitária e ambiental. Quanto a essas previsões, não sabemos se foram cumpridas, uma vez que a maioria delas permanecem como pauta de luta da comunidade. A coleta de lixo, por exemplo, foi em parte uma conquista planejada e executada pela própria comunidade

²³ Programa de habitação do governo que existe desde 1998 e é financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) (ROSA, 2007).

por meio da Revolução dos Baldinhos, sobre a qual discutiremos no capítulo seguinte. O próximo capítulo também vai tratar, a partir da leitura do Arma-Zen, em que medida a história do grupo, suas performances e shows musicais, sua ideia de Rapper, seus lugares de visibilidade podem compor modos de subjetivação política.

4 O ARMA-ZEN E SUA HISTÓRIA

As fontes de informações sobre o grupo consultadas para a construção da História do Arma-Zen Puro Rap Nervoso foram: entrevista concedida pelo grupo; um site de Rap²⁴; na fala²⁵ de Negro Rudhy (imagem 3) que participou da SAPO (I Semana de Arte Popular) na UFSC em abril de 2013 no debate intitulado “Florianópolis: experiências e desafios da arte popular”. Outra fonte de informação são os registros de campo feitos em outubro de 2012, a partir da nossa participação nos ensaios do grupo.

Imagem 3: Negro Rudhy no centro da cidade



Fonte: página do Arma-Zen no Facebook

Negro Rudhy, morador do Bairro Monte Cristo, é filho de sambista (puxador de escola de samba e compositor de samba) e desde criança desfilava nas escolas de samba. Outros integrantes e parceiros no grupo, como Karyhn, DJ Mon-Rah (hoje não está mais no grupo) e

²⁴Disponível em www.rapnacional.com.br/portal/arma-zen-prepara-lancamento-do-disco-m-a-f-i-a.

²⁵ A fala do Rapper Negro Rudhy foi transcrita por mim a partir de filmagem feita por Fernanda Scalabrin, bolsista de IC no grande projeto de pesquisa coordenado pela Profa. Kátia Maheirie. A partir deste momento as citações desta fala serão referenciadas da seguinte forma: NEGRO RUDHY, 2013.

Preto Dimi, também vêm de família de tradição do Samba. A música “Minha Herança”²⁶ do álbum M.A.F.I.A. (Muitas Atitudes Formam Ideias em Armas) lançado em 2012 fala sobre a influência do samba e da música negra, com seu ritmo, força e história, na constituição do grupo:

Não foi em vão nadar por todo o oceano pra dizer
que somos livres, mas não nos libertamos
Eu vejo todo o sofrimento na pele igual os daqui,
quantos que foram de Angola, Congo, Kuwait e
Haiti
Nos dê força, mãe África
Vamos seguir fazendo história, tirar os livros da
estante e guardar na memória
Festejar no salão na palma da mão com os
Quilombolas
Poder viver do som que sai das cordas da viola
Mudar os ares dos pomares, uma nova lição
Mudar o rumo do percurso na percussão
Deixar a essência na cadencia dos que virão
Porque não atravessamos todo o oceano em vão

Durante a juventude, em meados dos anos noventa, Negro Rudhy percebeu-se assumindo uma postura crítica em relação à música. Nessa época iniciou seus estudos sobre o movimento Hip Hop, antes mesmo de começar a cantar Rap. Em 1997 conheceu Mc Khloff (imagem 4) e com ele vivenciou o Rap em suas várias facetas tecnológicas (andavam pelas ruas com gravador de fita cassete para registrar as composições musicais). Lançaram o álbum “Suspeito” e se separaram temporariamente alguns meses depois. Em seguida, Negro Rudhy participou do grupo Sobreviventes Mc`s.

²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yr8LCoR0T6c>.

Imagem 4: Mc Khlaff durante show no teatro



Fonte: página do Arma-Zen no Facebook

O grupo de Rap Arma-Zen nasceu com Negro Rudhy e Mc Khlaff em 1999 no bairro Monte Cristo, motivados por Karyhn e Preto Dimi (imagem 5), que logo se juntaram ao grupo. O intuito dos músicos era construir letras musicais voltadas para críticas sociais, bem como agir de modo a agregar o movimento Hip Hop em Florianópolis e fortalecer as comunidades e, dessa forma, “fazer parte da história”. RZO, Wu Tang Clan e Racionais Mc’s são algumas das influências musicais do grupo.

Imagem 5: Karyhn e Preto Dimi em show no Morro X



Fonte: página do Arma-Zen no Facebook

O nome Arma-Zen é uma analogia entre as palavras “arma” e “zen”. “Arma” é instrumento, utensílio, material de ataque ou de defesa. Mc Khloff²⁷ explica que a palavra “zen” vem da tradição budista, trabalho manual, contato com a natureza e espírito em busca da paz:

Assim, o intuito do Arma-Zen no início, ele nasceu com a ideia de unir, de unificar dois lados, né, o lado arma e o lado zen, no sentido de imaginação, do espírito, da natureza, de trabalho manual e tal. E com isso, vendo que, no lugar onde a gente vivia, a posição que a gente via, hoje, o que a gente fazia, tinha muito isso, que tinha que buscar aquele lado, o lado zen, e do lado zen fazer o lado da arma, vamos dizer assim, o lado escuro. E foi o nome, a gente criou, justo pela incisividade e pela suavidade das palavras: Arma-Zen. E até de fazer o duplo sentido com armazém e supermercado. Assim foi posto o hífen que é pra separar os dois, né (Mc Khloff).

²⁷ Fala de Mc Khloff no vídeo “Arma-Zen no quadro receita de família - Jornal do almoço 11/07/2009”.

O grupo joga com os múltiplos sentidos das palavras de forma que pode levar o interlocutor a se perguntar se é uma alusão ao crime ou não. Isso porque o grupo cria palavras compostas (Arma-Zen) ou siglas (M.A.F.I.A.) que carregam significados que mais comumente remetem ao crime: arma e máfia. Mas, ao tensionar “arma” e “zen” e atribuir à sigla M.A.F.I.A. o significado “Muitas Atitudes Formam Ideias em Armas”, o grupo joga com a dimensão estética das palavras que são resignificadas por meio da arte e da música.

O “sobrenome” do Arma-Zen, que é “Puro Rap Nervoso”, também brinca com as palavras. Entendemos que há de “puro” do Rap pode se aproximar do sentido de que suas letras e atitudes estão implicadas no movimento Hip Hop, que é, dentre outras coisas, de luta em defesa das minorias, das periferias e da denúncia das desigualdades da cidade. Causas estas historicamente ligadas, em certa medida, a movimentos beneficentes possivelmente percebidos pelo senso comum como “de caridade” ou “puros”. Esse Rap “puro” está em tensão com o “nervoso”, pois é inquieto e implicado nessas lutas, é um movimento de crítica e embate.

James (2011) nos conta que o Mc²⁸ reconfigura o sentido das palavras, emprestando palavras de outros contextos para conseguir dizer que está falando de algo completamente diferente. Para a autora, novos arranjos surgem a partir do corte daquilo que está estabelecido, novos nomes a partir de nomes conhecidos e, no caso da música, o DJ constrói novas faixas a partir de *samples*²⁹ de canções já existentes.

Algo a se considerar é que, nos grupos de Rap, “o nome dirige as ações do grupo ao mesmo tempo em que essas ações são guiadas pelo nome” (SOUZA et al., 2008, p. 90). Assim, podemos pensar no Arma-Zen como um grupo cujas ideias e atitudes podem ser potentes à medida que busca romper com as invisibilidades que lhe são impostas pela ordem vigente.

Sobre essa questão do nome Arma-Zen fazer alusão à palavra supermercado, Negro Rudhy (2013) acredita que isso abriu oportunidade para que recebessem críticas e gozação de pessoas que diziam que o nome significava supermercado devido à grande quantidade de músicos no grupo:

²⁸ Mc é uma sigla em inglês de *Master of Cerimonies*, que significa Mestre de Cerimônias.

²⁹ *Sample* é uma palavra em inglês que significa amostra ou trechos de uma música que podem ser usados na construção de novas produções musicais.

Rudhy: aliás, muitos grupos de Rap na época, que a gente não guarda rancor, muito pelo contrário, cansaram de chamar a gente de supermercado, né? Quando a gente chegava: “ah, chegou o supermercado” e tal...

Mc Khlaff: pelo fato de que não era comum... ia tocar grupo de no máximo três pessoas, entendeu. Então o Arma-zen chegou com quase dez, assim...

Rudhy: chegamo com dez.

Mc Khlaff: chegamo com dez, então era... era diferente, pros outros grupos também aceitarem isso. Até pra nós era difícil porque, imagina a gente tinha pouca coordenação com o (...) microfone e tal, com o palco.

Mc Khlaff diz que não era comum um grupo de Rap ter aproximadamente 10 integrantes e que, por conta disso, levou um tempo para que o próprio grupo conseguisse se organizar para as apresentações e composições das músicas. Atualmente, nem sempre os dez músicos apresentam-se juntos, todos eles se apresentam de forma individual, dupla ou trio em eventos de música ou em debates pelos mais diversos lugares da cidade representando o Arma-Zen. Isso é valorizado pelo grupo, pois é visto como uma estratégia para expandir o alcance da arte do próprio Rapper, do Arma-Zen e do Rap, bem como para dar visibilidade para as “quebradas”.

Por outro lado, a grande quantidade de integrantes representa uma dificuldade para negociar o cachê³⁰. Além disso, de acordo com o grupo, não é todo estabelecimento ou evento pela cidade que consegue dar conta de abrigar dez pessoas cantando, pois espaço no palco e equipamentos de som (como microfones para todos) são algumas dificuldades. O grupo insiste com o grande número de integrantes, buscando fazer desse modo de participação um novo modo possível de apresentações em grupo.

Até 2002 o grupo não fazia shows, mas criava músicas e realizava estudos³¹: estudavam as ruas e os “dinossauros da primeira

³⁰ Essa questão do cachê foi discutida no item 4.2 “Quem são os Rappers na visão do Arma-Zen”.

³¹ Optamos por desenvolver essa questão dos estudos realizados pelo Arma-Zen mais adiante, no tópico sobre quem é o Rapper para o grupo.

leva”, modo como Rudhy se refere aos grupos de Rap da primeira geração. Em 2003, o Arma-Zen se uniu ao grupo Puro Rap Nervoso (PRN) e passou a se chamar Arma-Zen Puro Rap Nervoso. Nessa ocasião, entraram os Mc`s Maicon Maloka, Elton, Ca-zLu e Mukasha. O grupo fez seu primeiro show um dia depois de assistirem a apresentação dos Racionais Mc`s. De lá para cá fizeram inúmeros shows nas comunidades, boates, no Planeta Atlântida³² de Florianópolis em 2004, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul. Ainda, um show de abertura para os Racionais Mc`s.

Em 2004, o DJ Carioca passou a fazer parte da equipe e lançaram o CD de produção independente “AZ FORMIGAZ VENENOSAZ”. Na época, o Arma-Zen foi ganhando reconhecimento e passou a abrir shows de grupos de peso nacional, como Sistema Negro e Fação Central. Com a música “\$C Floripa” participaram de um quadro no jornal local de Florianópolis. A música fala sobre chacinas, dívidas, tráfico de drogas, armas, favelas em guerra, crueldade, violência, sistema, crianças no tráfico. Para Negro Rudhy (2013), essas revelações se fazem importantes numa cidade onde o que importa é a visibilidade turística e não a morte das pessoas que moram nos morros, denunciadas pela “música de criminoso” que não agrada a mídia. Dessa forma, o Rapper expressa o modo como as pessoas percebem o Rap e afirma que a cidade não se interessa pela música do morro, pelo movimento Hip Hop.

Em 2006, veio o primeiro álbum profissional com o nome “A caminhada é longa... e o chão tá liso”, expressão que carrega uma mensagem, um recado de que é preciso ter cuidado com os escorregões que a vida pode dar. O grupo vai somando experiências, passa a tocar em casas noturnas, ruas da comunidade e afirma estar envolvido em trabalho social nas ruas da comunidade desde 2004³³. O grupo promove festas como a Favela Agradece³⁴ e a Festa Junina Black da Maloca³⁵ (sexta edição em 2013).

³² Planeta Atlântida é um festival de música realizado pela rádio Atlântida que acontece anualmente em Florianópolis e em Porto Alegre durante o verão desde 1996.

³³ Maiores detalhes sobre os trabalhos sociais realizados pelo grupo serão apresentados durante a dissertação.

³⁴ Evento gratuito realizado no Bairro Monte Cristo que em 2009 estava em sua terceira edição. Não discutimos este evento nesta pesquisa, pois não apareceu nas entrevistas e nem tivemos a oportunidade de participar do mesmo. Ainda assim, podemos apresentar o que a pesquisadora Ângela Souza (2009, p. 122) descreveu sobre o Favela Agradece II realizado em 2007, ela o traz como “o

O site “Rap Nacional”³⁶ conta que o Arma-Zen vem superando os obstáculos da falta de investimento no Rap e já tocou na Maratona Cultural de Florianópolis em 2011; organizou o lançamento do livro “Poucas Palavras” do grupo de Rap Inquérito de São Paulo no Bairro Monte Cristo; fez parte do DVD “Além do Samba” de Florianópolis; e representou o estado de Santa Catarina no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, como mencionado anteriormente. Em 2008, foi a vez de Pako somar com o Arma-zen no *backing vocal*.³⁷

Imagem 6: Pako em show na ABRAPSO na UFSC.



Fonte: arquivo de pesquisa.

espaço de atualização de um discurso sobre eles próprios (Arma-Zen) num estreitamento da relação entre quem canta e quem escuta, aplaude, repete, enfim, se junta num coro que aumenta o volume de um discurso. O evento proporciona uma ampliação das ideias que defendem e das lutas que travam no sentido de construir mudanças na maneira como são visibilizados determinados espaços urbanos e as populações que os habitam na cidade.”.

³⁵ Adiante falaremos sobre a Festa Julina Black.

³⁶ Matéria “É HOJE: lançamento do disco M.A.F.I.A do ARMA-ZEN”, postada por Mandrake em 11 de setembro de 2012.

³⁷ *Backing vocal* pode ser traduzido do inglês por “voz de apoio”, pessoa responsável por interpretar os refrãos das músicas e/ou ajudar a dar sustentação às vozes principais.

Em 2009 o Arma-Zen já tinha conquistado três prêmios: Lança de Ouro em Porto Alegre; melhor grupo de Rap da capital do Jornal da Hora de SC; e premio RPB - Rap Popular Brasileiro da CUFA (Central Única de Favelas) em 2009. Nesse mesmo ano o grupo abriu o Show do Mv Bill no dia da Consciência Negra em frente a Alfândega no centro de Florianópolis. Sobre esta experiência, Negro Rudhy nos conta:

O Mv Bill quando chegou, ele chegou forte cantando “o sociólogo me ouve e fica puto, diz que esse bagulho de Rap é coisa de maluco”³⁸. E hoje o sociólogo escuta o Rap e sabe que não é coisa de maluco e sabe que sim é um gênero musical onde a construção daquela música é tão importante quanto a de um samba, quanto a de um rock, funk, qualquer gênero musical é tão importante quanto esta música. E quando a gente chegou na Alfândega que caiu a luz, eu lembro que o público começou a cantar em coral uma música nossa. Ali a gente teve noção de quem era o Arma-zen que tava fazendo de 9 pra 10 anos de caminhada. Então a gente tava com uma raiz firmada no chão, não era nem uma nem duas pessoas, eram 400 pessoas cantando num só coral uma música do Arma-Zen.

Na fala de Negro Rudhy aparecem dois temas que chamaram atenção. Primeiro, ele traz a importância do Rap, a sociedade e, inclusive, a ciência (que faz parte da gestão dos corpos, da polícia, assim como as leis do Estado e as leis do mercado) foi/está sendo obrigada a perceber que Rap é gênero musical assim como o rock ou o funk.

Rap é uma objetivação artística que surgiu e permanece trabalhando a partir das tensões entre os invisíveis e os visíveis, invisíveis estes que denunciam a ordem do sistema social que na divisão da partilha os deixam sem parte. Acontece que, como nos aponta Rancière, essa luta pela visibilidade é sem fim, é a lógica da sociedade, sempre vai existir na história os que sobram, os sem parte, os não contados. Os atos políticos, que tem por princípio articulador o horizonte a igualdade, acontecem para justamente perturbar essa

³⁸ Música de Mv Bill chamada “Camisa de Força” do álbum “Declaração de Guerra”, lançado no ano de 2002.

organização, criando fissuras e curtos-circuitos nessa ordem ao buscar ouvir a voz dos ruídos e dar visibilidade aos invisíveis.

Desse modo, a partilha do sensível pode ser redistribuída, alguns não contados passam a ser contados, a fazer parte das estatísticas, ter direitos resguardados, a ter políticas públicas que o amparam e a ter lugar na lógica do consumo. Ou seja, um número maior de pessoas entram para a racionalidade da polícia (ressaltamos aqui que isso não tem de forma alguma um caráter negativo, não queremos dar a entender que existe uma polaridade boa e ruim entre política e polícia). Um gênero musical que trabalha essas tensões se faz arte que partilha uma questão universal, não uma obra vencida de temas pontuais e passageiros.

A necessidade dessa discussão sobre o quanto ou até aonde o Rap é a arte nos chama a atenção para esse lugar que o Rap é convidado a ocupar, é como se o Rap disputasse a visibilidade tanto quanto os heróis³⁹ de suas músicas. Qual é o lugar do Rap nas rádios, nas lojas de CDs, nas livrarias, nas universidades? Daí a importância de pesquisas que não legitimem a ordem, ou pelo menos que ponham isso em debate. Prado (2013) nos questiona se o que a Psicologia tem feito é sustentar o sistema de legitimação da ordem policial, deixando de lado os atos políticos. A organização dos corpos reluta em legitimar o Rap, por isso “Rancière fala que o cientista é aquele que deveria transformar barulho e ruído em discurso, é esse que pode fazer isso, o intelectual orgânico do Rancière é esse, é aquele que transforma, permite essa passagem” (PRADO, 2013, p. 27).

O segundo momento da fala de Negro Rudhy ele afirma que ouvir um grande público cantar em coro a música do Arma-Zen foi experiência significativa. O impacto da participação do público no modo como o grupo se percebe fica claro na fala a seguir:

lá na Alfândega a gente tava desacreditado do Rap, de uma hora pra outra o som parar e a capela começar na palma da mão e a música sair assim do coração deles... aquilo lá pra gente foi a maior energia do público assim que é importantíssimo entende (MALOKA).

³⁹ Herói, autor e coro são elementos da obra de arte, herói é o tema, quem ou o que se fala, autor é o artista e coro não é a plateia, mas as vozes em tensão (BAKHTIN, 2011).

A narrativa nos faz pensar sobre a ideia de catarse, que, para Vigotski (1999) é a transformação qualitativa do sentimento, é curto-circuito, contradição emocional. Na visão de Sawaia (2010, p. 90), a catarse a que Vigotski se refere é uma:

palavra tomada da poética de Aristóteles para designar a expressão sensível e afetiva produzida pela recepção da obra, e que não se limita à expressão das emoções ou à resolução de tensões afetivas, pois contribuem também para transformar as formas e os processos de sensibilidade. O efeito da catarse é o da reorganização dos nexos entre funções psicológicas superiores, mediada pelo sentimento e pela fantasia, impacto cognitivo e afetivo que se produz no sujeito. A catarse permite ao homem superar os seus limites particulares, levando-o à identificação com o gênero humano.

A partir desse momento, o grupo foi modificando o conteúdo de suas composições musicais, segundo ele, de mais agressivas para contextualizadas numa crítica social e política. Ele cita como exemplo a música “Florianóia”, que fala sobre Florianópolis e suas praias, turismo de alto padrão, prostituição disfarçada, corrupção, drogas, esgoto, muros visíveis ou invisíveis que separam os morros das praias e da cidade como um todo.

As palavras “Florianóia” e “\$C Floripa” tensionam com o nome da cidade por causa da mistura com a palavra “nóia” (paranoia) e do cifrão na sigla de Santa Catarina. Essas palavras, que reconfiguram o nome da capital, são elementos emprestados de outros contextos que transformam não apenas a sonoridade ou o impacto estético, mas constroem outro sentido para a cidade. Como aponta Mc Khloff:

a nóia que a gente quis dizer não é a nóia de depressão ou nóia de droga, (...) é a nóia de quem vive aqui, a diferença que tem, porque é complicado pra nós que vivemos aqui. Todo mundo que vive aqui sabe a diferença que tem no verão e fora do verão, da estação, quem tem e quem não tem. E nós não estamos falando de Florianópolis-Ilha, nós tamo falando de

Florianópolis Ilha-Continente e a Grande Florianópolis, entendeu? E o que a gente fala realmente é esse contraste do ter e não ter, do poder e não poder, do estar e não estar, da condição e da não condição, entendeu? A gente fala do transporte, da locomoção, não o transporte público, mas do transporte viário assim entendeu? (...) A gente fala das praias, do poder aquisitivo. Na primeira parte da música a gente fala da visão de uma pessoa que só ouve falar de Florianópolis:

Percebemos, então, que estas palavras cravam no próprio nome da cidade contradições e “nóias” de uma capital que, como outras cidades, é repleta de belas praias propagandeadas e de inúmeros morros e periferias povoados pelos invisíveis. Florianópolis também carrega o cifrão no nome, “\$C”, pois “a cidade está a venda”, conforme pichação em viaduto no centro da cidade. E, assim, Florianópolis é reconfigurada esteticamente nas músicas do Arma-Zen.

Na ocasião do lançamento do terceiro CD, o grupo era formado por Negro Rudhy, Mc Khlaff, Maicon Maloka, Ca-zlú, Karyhn, Pako, Mukasha e DJ Mon-Há⁴⁰ (imagem 7). O álbum, lançado em 2012, se chama M.A.F.I.A. (Muitas Atitudes Formam Ideias em Armas), sigla que acompanha o grupo desde o início da formação.

⁴⁰ Em 2013 quem passou a acompanhar o grupo foi o Dj K-pilé.

Imagem 7: Mukasha, Ca-zlu, Karhyn, Mc Khloff, Pako e Maicon Maloka no centro da cidade



Fonte: página do Arma-Zen no Facebook

Em um vídeo postado na internet, um dos integrantes do Arma-Zen, Maicon Maloka, expressa a intenção do grupo com o novo álbum:

Espero que vocês entendam a nossa ideia, a nossa ideologia, o nosso pensamento, a nossa alma, esse som, esse cd, esse álbum significa muito pra gente, espero que vocês possam entender e assimilar as nossas ideias pra assim vocês correrem junto com a gente, com o Rap, com a cultura de rua que muitos cabeças dura não entendem que isso é arte, é arte de rua. A nossa arma é a favela, vamos lutar.⁴¹

Se existe uma dimensão estética na resistência ela está presente na arte de rua, no Hip Hop, no Rap e o potencial estético da frase “a nossa arma é a favela, vamos lutar” denota isso. A afirmativa nos aponta justamente para a existência de um nós formado pela arte de rua e pela periferia que são munidos de uma arma que é a manifestação estética

⁴¹ Vídeo “Chamada cd Arma-Zen M.A.F.I.A”, publicado em 25/03/2012.

expressa na batalha por um lugar de visibilidade, um lugar na partilha do sensível, nas políticas públicas, nos hospitais, escolas, universidades, vagas de emprego, casas de show, programas de rádio e em todos os espaços que lhes são negados.

Em 2013, Negro Rudhy lançou um CD solo com participações de diversos Mc`s. O nome do CD é “Satisfação” e uma das músicas mais veiculadas tem sido a chamada “Vulto” que aborda a questão da invisibilidade dos Rappers e dos jovens de periferia. A carreira solo do Negro Rudhy, assim como a do Preto Dimi e a do Mc Komay é uma maneira de dar mais força para o Rap em Florianópolis. São representantes do grupo que carregam o estilo do Arma-Zen e dão continuidade a este coletivo.

Em 2013, o Arma-Zen também fez um show no XVII Encontro Nacional da ABRAPSO (Associação Brasileira de Psicologia Social) que aconteceu na UFSC e o Arma-Zen se apresentou com cachê e entrada gratuita. Foi nesta ocasião que a maioria dos músicos do Arma-Zen pôde conhecer o auditório Garapuvu, o maior da universidade. O grupo já se apresentou na UFSC várias vezes, mas foi a primeira vez naquele auditório, espaço que já foi palco de inúmeros eventos artísticos nacionais.

4.1 Do “tempo perdido” a “bandeira branca”

O grupo relata que viveu no início da sua história um período que eles chamam de “tempo perdido”. Foi um período violento em que as regras eram ditadas pelas facções⁴² e comandos que brigavam pelo domínio dos pontos de vendas de drogas nas comunidades travando guerras entre as “quebradas” e contra a polícia. Uma das regras era a proibição da circulação de pessoas por entre as comunidades⁴³ rivais. Este tempo perdido refere-se aos onze anos em que o Arma-Zen ficou sem poder se apresentar no Morro X⁴⁴, isso porque o comando desta comunidade era rival ao comando de uma das comunidades de um dos integrantes do grupo. Mc Khloff afirma que nem mesmo a música do grupo poderia ser tocada no Morro X, a não ser que fosse nos fones de ouvido e de modo disfarçado. Então, para o grupo, este foi um tempo perdido por não poder tocar nos palcos e nem ser ouvido nos aparelhos de som do Morro X, não poder fazer festas unindo as comunidades, a impossibilidade de transitar, de ter voz audível fora da sua comunidade e de todas as comunidades terem direitos iguais.

O Arma-Zen sempre defendeu a união das “quebradas” e acredita que as implicações das restrições dos comandos geravam violência e eram severas para as comunidades. Depois de nos contar sobre esse

⁴² Facções são grupos organizados que, dentre outras coisas, praticam tráfico de armas e/ou de drogas e estão, na maioria das vezes, alocados nas periferias das cidades onde é mais difícil a intervenção da polícia.

⁴³ A palavra comunidade aparece inúmeras vezes neste trabalho, pois é o termo que o grupo escolhe para se referir à localidade em que mora, a “quebrada”, o bairro, a favela. A comunidade é um conjunto de pessoas que vive no mesmo território, na mesma condição econômica e na mesma situação de exclusão. Território, por sua vez, é o conceito que tem estado presente nas políticas públicas de saúde, no CRAS, no SUAS e no SUS. O território é “delimitado, construído e desconstruído por relações de poder que envolvem uma gama muito grande de atores que territorializam suas ações com o passar do tempo. No entanto, a delimitação pode não ocorrer de maneira precisa, pode ser irregular e mudar historicamente, bem como acontecer uma diversificação das relações sociais num jogo de poder cada vez mais complexo.” (SAQUET & SANTOS, 2008, p. 8). O Arma-Zen é um coletivo que atua em um determinado território, que dialoga com esse território, com outros territórios e com outros coletivos.

⁴⁴ Morro X é um nome fictício.

tempo perdido, o Arma-Zen nos ajuda a entender como se deu a construção daquilo que pode ser entendido como os “objetivos” do Arma-Zen: promover a união das “quebradas” e contribuir com a “bandeira branca”, agregar o movimento Hip Hop, “resgatar um em cada quebrada”. Observamos que a bandeira branca é o “objetivo” que tem por consequência os outros citados, e por isso, vamos falar sobre ele.

A Bandeira Branca é um processo que aconteceu e continua acontecendo até o momento e diz justamente dessa união entre as “quebradas”, de somar com o movimento Hip Hop e de ter responsabilidade para com a comunidade. A bandeira branca marca o momento em que o embate entre os comandos diminui até o ponto em que se desconstrói a barreira que impedia as comunidades de se reconhecerem como parte de um nós. A fala de Negro Rudhy a seguir conta sobre a mudança da relação do Arma-Zen com o Morro X:

Então, é o seguinte, já pegamo show também (...) no Morro X agora que eu fiquei agoniado pra ir embora por conta da quantidade de gente eu não conseguia andar. (...) Não tem coisa melhor porque a gente viveu como o próprio Mc Khloff falou a... tanto a evolução na cidade, tanto a evolução do Rap e a desunião das quebradas que hoje é união... tais entendendo? (NEGRO RUDHY).

A bandeira branca é explicada pelo grupo como um processo que foi acontecendo aos poucos, a cada pessoa com quem se conversa, a cada troca de ideia, de palavra, de valores como amor e respeito ao próximo, de “quebrada” em “quebrada”, passo a passo. E esse processo aconteceu, segundo eles, por diversos fatores, e o que descrevermos a seguir são alguns deles.

Quando questionados sobre o que contribuiu para a mudança dessa realidade⁴⁵ do tempo perdido, uma das respostas do grupo é que nesse período, ao final de cada show, as siglas de todos os comandos

⁴⁵ Quando falamos em realidade nos referimos a um mundo real bem como Rancière (2012, p.74) explica: “O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade (...)”.

eram faladas como uma forma de cumprimentar todas elas, pelo menos, nesse momento essas “quebradas” formavam uma unidade plural que poderia ser ouvida e percebida pelo público.

Além disso, grupos de Rap mais antigos costumavam realizar festas gratuitas nas ruas das “quebradas”, o Arma-Zen deu continuidade a essa iniciativa e começou a realizar também outros projetos como oficinas de dança, exposição de filmes e fotos na comunidade Chico Mendes. O grupo abre o espaço do galpão onde realizam os ensaios para atividades da e para a comunidade, como exposição de fotos de projetos atuantes no bairro, reprodução de filmes e ensaio de grupos que dançam funk. Outra forma de relação com a comunidade é a partir das festas. É na relação da comunidade com o Arma-Zen que as festas acontecem, é com o apoio da comunidade que se consegue ajuda material, ajuda para montar o palco, por exemplo, além disso, é a comunidade quem fica responsável pela comercialização de comidas e bebidas. O grupo explica como esse processo se deu no trecho a seguir:

Mc Khloff: Além da gente não poder tocar no Morro X a gente não podia ir lá também entendeu? Então hoje a gente consegue fazer isso daí, como é que a gente conseguiu fazer isso daí? Através de música, através de festas, de projeto, de conceito, de, de...

Rudhy: Chamando a tiazinha da... chamando a dona Maria da casa da frente, da casa de trás... a comunidade pô... empresta luz, empresta isso aquilo outro, vamos fazer um palco aqui... o som é precário, mas...

Maloka: Mas você tem a garantia que de porta em porta quando é na quebrada a gente vai de porta em porta, lá na minha quebrada, batendo de porta em porta e assim a gente vai explicando, tentando entrar assim, na, na mente das pessoas pra eles ver esse filme que tem todo esse, esse sonho que é grande sonho que é ver... a paz e poder ter uma festa legal e pode ter uma festa a noite, tu poder sair com a tua menina na festa e ninguém mexer e ter um respeito... então... e mostrar sempre o que a gente já passou...

Outro fato que contribuiu com a bandeira branca é a reunião de pessoas de várias “quebradas” em um único grupo, onde cada integrante

vem de um lugar diferente, representando de modo geral diferentes regiões da cidade. Soma-se a isso o fato de o Arma-Zen estar sempre convidando músicos de outros bairros, cidades, e grupos musicais para participar dos shows e CDs. Outras vezes convidam músicos que tem problemas a resolver com a comunidade para abrir um espaço e uma possibilidade de diálogo entre eles, como Mc Khlaff nos conta:

A gente convidou como parceiro, irmão pra fazer uma participação no nosso cd, e é uma pessoa que tem algumas coisas pra resolver assim entendeu? Com outras pessoas e a música fez a música “Peixes Mortos” que fala de quem saiu da correnteza de peixes morto, peixe morto saiu da correnteza e peixe vivo nada contra a correnteza, entendeu? E ele é um cara que hoje ta se construindo peixe vivo que tava lutando contra a correnteza, entendeu? E... a gente fez questão de colocar ele nessa música que é uma música pra mostrar pra todo mundo que... que ele ta nadando contra. E muita gente chegou falando pra nós falando “Pô”, mas... entendeu? (MC KHLAFF).

Dessa forma, o grupo também se reconhece no lugar de agregador do Movimento Hip Hop, de estimular a união entre os Rappers, as parcerias musicais, e dessa forma inspirar as próprias comunidades a acertarem suas diferenças. Isso tem ocorrido, inclusive, a partir da participação em organização de festas gratuitas em diferentes comunidades, com a presença de vários grupos de Rap, ao mesmo tempo em que Rappers são convidados a participar de apresentações e gravações de músicas do Arma-Zen.

Existe um Rapper de outra comunidade que foi convidado para fazer parte da gravação de uma das faixas do novo CD. O grupo relata que este Rapper tem muitos inimigos, fez mal a muitas pessoas. A banda vê esta iniciativa como o início de uma nova mudança, o que se inicia ao dar a chance ao músico de participar da cena musical, e, aos poucos ser aceito, uma vez que tais atitudes da banda tem essa possibilidade de ajudar as pessoas (diário de campo, outubro de 2012).

É importante destacar que o grupo traz que a bandeira branca foi conquistada de liderança em liderança e não foi o Arma-Zen sozinho e nem só o Rap:

a gente sabe que em cada comunidade tem várias lideranças então... de liderança em liderança a gente conseguiu isso... óbvio que não foi o Arma-zen, não foi o Rap que conseguiu isso entendeu? Foi o conjunto de várias coisas que teve essa transformação e o Rap e o Arma-zen, pelo menos em Santa Catarina, em Florianópolis entre a região contribuiu bastante também porque a música conseguiu trazer assim um... uma venda de ideia... a música é assim um... quase a sementezinha do conceito da ideia que todo mundo acaba aderindo, adere o movimento... (MC KHLAFF).

Esta nova realidade pôde ser percebida durante um debate sobre violência no CREAS na Palhoça⁴⁶ em outubro de 2013. Um jovem que participava da atividade disse que quando o Arma-Zen foi tocar na comunidade dele (perto de Palhoça), a ordem no morro foi de que não houvesse confusão, nem brigas durante o evento do qual o grupo participava.

No momento em que escrevo a palavra “ordem” entrou em questão algo que me deixou confusa, afinal, onde está a ordem vigente? As políticas públicas, leis, regras, valores, mídia, impostos, mercado formal, investimento público e privado que sustentam a ordem vigente e decidem quem são os contados e os não contados, os visíveis e invisíveis, audíveis e inaudíveis. “Rancière ensina que, dependendo da posição que a gente olha, a gente vê ou a polícia ou a política, corpos contados ou os não contados, depende também de certa posição metodológica” (PRADO, 2013, p. 27). Pensamos nos bairros invisibilizados da Grande Florianópolis, mas se olharmos para dentro do “mundo dos invisíveis”, há uma outra ordem que determina quem ali pode fazer show ou não, quem pode transitar, quem tem voz naquele contexto

⁴⁶ Palhoça é um município da região metropolitana de Florianópolis. Sobre essa atividade falaremos mais adiante no item 4.4 “Um lugar de fala na ordem policial: o debate no CREAS”.

“Bandeira branca” foi uma expressão que o próprio grupo trouxe e que nos levou a fazer uma associação simples com o que Rancière (1996a) fala sobre o desentendimento. O autor afirma que o desentendimento é a situação em que um interlocutor entende e ao mesmo tempo não entende o que o outro quer dizer. “O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura.” (RANCIÈRE, 1996a, p. 11).

Política da arte é a possibilidade de em um momento raro e fugaz entrelaçar lógicas heterogêneas. A política da arte pode aparecer em:

as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Este é o trabalho da ficção. Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação. Este trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Rancière (2012) afirma que não existem modelos de arte política, nossas percepções e afetos estão constantemente sendo (re)construídos e, dessa maneira, subjetivações políticas encontram novas formas de existir. Para o autor, existe uma ruptura estética que impõe uma cisão entre a intenção dos autores e os efeitos de suas obras e é nessa distância que mora o efeito político da arte crítica.

A ideia de uma política da arte é, portanto bastante distinta da ideia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política. A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer - ou de não fazer - política em sua arte. (RANCIÈRE, 2010, p. 51).

Sendo assim, é arriscado afirmar que a arte engajada é uma ação política e a arte não engajada não é ação política, pois isso leva a crer que a arte que não é engajada não instiga nenhuma visão de mundo. Desta forma, podemos pensar sobre a música: ela não tem uma relação de causa e efeito, ela não tem um efeito em si, a música afeta as pessoas de diferentes formas, uma afetação imprevisível, pois estamos falando de sujeitos, ou melhor, de movimentos de subjetivação.

De acordo com Prado (2013), desentendimento não é desconhecimento, não é mal-entendido, ele incide sobre a palavra e sobre a situação dos que falam, diz respeito a apresentação sensível de um comum, comum que não é entendido, pois nem o som emitido pelo interlocutor é tido como palavra, como sentido, o que ele fala é ruído. O desentendimento ou dissenso envolve principalmente duas questões: existe o objeto de discussão, da palavra e existe a condição daqueles que dizem desse objeto, da posição deles, da situação em que se encontram. O dissenso é a racionalidade da política:

Nestes termos, a racionalidade própria da política é a racionalidade do dissenso. A ação política, via dissenso, rompe com a configuração dada ao estado de coisas, frequentemente naturalizada, em que as relações de dominação encontram-se firmadas ou cristalizadas, mudando os destinos e lugares ali definidos. É uma batalha sobre o sensível, sobre o perceptível (PALLAMIN, 2010, p. 8).

Por onze anos o Arma-Zen dizia “bandeira branca”. Mas, existia esse lugar no qual o Arma-Zen era ruído, emitia som, mas não era voz, falava “bandeira branca”, mas eles não entendiam assim. A lógica era

não ser permitido transitar quando havia rivalidade entre as “quebradas”, não ouvir o Arma-Zen, não fazer festas comunitárias, não fazer parcerias com músicos de comunidades rivais. Criar condições de ser visto e ser ouvido, é o que Rancière chama de partilha do sensível:

A partilha do sensível é um litígio perceptivo, é um desentendimento sobre a ordenação da forma de ser. Esse processo complexo de subjetivação cria condições de ser visto e de ser ouvido que é o ato político, que é o elemento político (PRADO, 2013, p. 23).

O Arma-Zen queria ser ouvido e queria fazer ouvir as comunidades, o que nos leva a pensar sobre o que Rancière chama de atos de verificação do princípio de igualdade. É importante perceber a busca pela possibilidade de ter voz está no palco e para além dele. Pois, o grupo conversa com as pessoas nas ruas, partindo do princípio de que o outro tem voz e o entende. Da mesma forma, tem voz aquele que é chamado a dividir o estúdio de gravação, dividir um palco, participar da composição de uma música, o que inclui até mesmo aquele que não tinha direito a voz na comunidade, por conta de dívidas e pendências de modo geral.

Quando festas são realizadas nas ruas, os espaços estão sendo reorganizados, a rua também é o lugar do Rap, é o espaço de todos, a comunidade pode fazer festa gratuita sem a ajuda da prefeitura ou de um patrocínio privado. A comunidade sai do lugar passivo para assumir o lugar de quem se organiza, de quem participa de uma produção cultural.

Desse modo, o Arma-Zen ultrapassa os limites que lhe foram impostos e ocupa também o espaço que não lhe cabia em outras “quebradas”, dialogando com outros grupos e trazendo esses grupos para se apresentar em sua “quebrada”, contrariando as normas vigentes que impediam o Arma-Zen Puro Rap Nervoso de circular, de ser visto e ouvido por outros lugares para além da sua própria “quebrada”. Ou seja, são os espaços sendo resignificados, são regras sendo desconstruídas, é a polícia tendo que recontar e redistribuir os corpos para que outras pessoas passem a ser contadas.

Vimos que o Arma-Zen, ao final de cada show, cantava as diversas siglas que representavam todos os comandos existentes nas comunidades e aproximamos ao que Rancière (1996a) fala sobre demonstração argumentativa, que é mostrar à ordem social quem tem voz e não é ruído. Entendemos que essa atitude pode deslocar

esteticamente as sensibilidades, de modo que se os comandos fazem das “quebradas” seus palcos de guerra, no palco em que o Arma-Zen está esses comandos estão juntos em um só Rap.

Quem vai ao show do Arma-Zen tem a chance de ver, pensar ou sentir uma nova ordem possível, aquela em que os comandos (cada um uma sigla) são diferentes, mas compartilham um espaço. Ou seja, de certa forma, o Arma-Zen demonstra à ordem objetivada pela gestão local que existe um nós, que cada segmento pode se pautar na igualdade, mostrando que as comunidades constituem o espaço de estar junto, o lugar dos sujeitos. Em síntese, é o esforço do Arma-Zen em demonstrar que não existe igualdade quando um (sujeito ou facção) pode falar e o outro não, quando não se pode circular.

Mas, é importante tensionar com o que Prado (2013) traz sobre o dano produzido pela ordem social, uma vez que a ordem social é simbólica, histórica e limitada. A ideia de existirem sociedades sem formas de opressão é uma ficção, sempre vai haver um dano:

Outra questão importante é que são todos autores (Laclau, Mouffe e Rancière) que estão assumindo que a política não se confunde com um lugar de verdade, e a política, na verdade, ela é uma impossibilidade de realização plena, nunca é, não será uma possibilidade de realização plena, portanto, ela existe exatamente porque ela é impossível como um lugar de verdade, como um lugar de solução (PRADO, 2013).

Para o autor, o dano é intrínseco à organização social, pois ela produz uma ordem hierárquica entre superiores e inferiores e nessa conta alguém sempre vai sobrar. A tentativa de corrigir esse dano se dá pela política que são “atos raros de desorganização da hierarquia, ele é que produz a denúncia da contingência da ordem social” (PRADO, 2013, p.23).

Na perspectiva do Rancière (2012), outra realidade possível, uma nova forma de ver, pensar e agir pode acontecer a partir da ação política (que tem a estética como fundamento). O Arma-Zen acredita que um Rapper deve mostrar outras possibilidades de ser visível para as juventudes. Mesmo numa situação de exclusão do mercado formal, o tráfico de drogas é tomado como um caminho presente e possível de sustento de vida principalmente para o jovem de periferia, sendo inclusive, de uma forma ou de outra, uma maneira de conquistar um

lugar visível na comunidade. Ser um Rapper ou um Mc é um caminho alternativo para construir esse reconhecimento e é isso que o grupo pretende mostrar, não apenas a música como um caminho possível, mas, dentre outras coisas, valores como respeito, humildade, união, valorização e cuidado com o lugar onde vive.

Soma-se à esse interesse do Arma-Zen pela visibilidade dos jovens da sua comunidade, a visibilidade do próprio grupo. Essa questão da (in)visibilidade para o Arma-Zen é controversa, pois, ora são visíveis, ora são invisíveis, estão no que Rancière chama de *in between*⁴⁷, ou seja, no meio, não são uma coisa e nem outra, não são contados e nem não contados. Mas, quem é invisível/ruído em relação a quem? Em determinado cenário o Rap já deixou de ser ruído, ele pode ser ouvido em trilhas sonoras de novelas que passam em horário nobre, nas boates e bares. É possível que já exista lugar para o Rap nessa partilha, mas que lugar é esse? Nesse lugar cabe o movimento Hip Hop, a voz da rua? O que acontece com o Rap quando ele sai da comunidade?

A gente tem uma música (...) que chama “Evolução do gueto”, tem uma parte que a música fala que a evolução dos guetos para o governo é um risco, e às vezes pode ser um risco mesmo, e o Rap assim parece que é a prova maior, porque você consegue ouvir em qualquer meio de comunicação consegue ouvir um funk, consegue ouvir um sertanejo, consegue ouvir qualquer coisa assim, o Rap tu não consegue ouvir, o Rap democrático né, tu não consegue ouvir, informativo, tu não consegue ver, então já é difícil, é por isso que parece que o Rap ta na senzala ainda, né? (PAKO).

Florianópolis é conhecida nacionalmente por suas belezas naturais, mas será que um grupo de Rap que denuncia a “Florianóia” tem espaço nessa mídia? Os músicos argumentam que ainda não há lugar para o Rap nos meios de comunicação de massa, o Rap não está

⁴⁷ Termo em inglês que significa entre uma coisa e outra, no meio, mas, é mais que isso, é um conceito utilizado por Rancière que significa uma impossibilidade de identificação completa com a polícia ou com a política, uma entre posição, é no *in between* que o sujeito existe, entre o corpo público e a sua desorganização (PRADO, 2013).

nas rádios mais ouvidas e nem nos canais de TV mais conhecidos. Existem sim, no Brasil e no mundo, grupos e músicos que alcançaram a grande mídia, mas isso não é suficiente para que o Rap tenha garantido seu espaço na cena musical nacional. Mesmo esse não lugar (a senzala), o músico entende como um risco para o sistema. Para ele, existe uma potência nesse movimento que aproveita as brechas da ordem instituída para fazer ouvir a voz da comunidade.

Por outro lado, existe o lugar que a ordem vigente permite aos grupos de Rap (lugar este que tem espaço e tempo específico), como as campanhas eleitorais. É estratégia daqueles que disputam o poder irem às periferias buscar votos na época da corrida pelas urnas e é nesse momento que grupos de Rap ganham voz nos palanques e carros de som. Só que nas comunidades o Rap é voz, é audível, quem passa a ouvi-lo é a ordem vigente que busca a representatividade do grupo para benefício eleitoral.

Assim, tentamos olhar para os contextos nos quais o Arma-Zen se faz visível e invisível. São visíveis, pois/quando tem algum lugar na mídia, como, por exemplo, em quadros do Jornal do Almoço da RBS TV (Rede Brasil Sul de Televisão), em pequenas matérias no jornal impresso, na programação de uma Virada Cultural, no debate promovido pela prefeitura, em programações culturais na UFSC, em algumas casas noturnas em Florianópolis, nos prêmios recebidos em Santa Catarina, Porto Alegre e Rio de Janeiro, em vídeos e redes sociais da internet. Mas, estes espaços-tempo de visibilidade estão em tensão com os de invisibilidade. O Arma-Zen continua invisível na cena da música nacional (a não ser por algumas matérias no site de música Rap Nacional), e na cena regional, o grupo já sofreu repressão, discriminação, apanhou de polícia e teve lugares de fala negados. Ou seja, a eles não resta sempre o lugar de exclusão total, às vezes são contados, às vezes não, depende do interesse da ordem vigente, ou seja, como falamos anteriormente, eles estão no *in between*.

O Arma-Zen é muito conhecido nos bairros de periferias de Florianópolis, mas um número não muito grande o conhece nas universidades, nos bairros centrais de Florianópolis. Quando eu falava sobre esta pesquisa para familiares e colegas da universidade, poucos já tinham ouvido falar do grupo de Rap do Monte Cristo, enquanto nos eventos nas comunidades não havia dúvidas sobre o quanto os músicos eram conhecidos e respeitadas.

Em entrevista para o site Rap Nacional, Negro Rudhy declara: “Estamos abrindo as portas e contribuindo para nossa cultura para que

nossos sucessores possam dar continuidade e regar as plantas como regamos da semente chamada Rap. Somos a etiqueta da rua, somos da zona oeste da Florianópolis e queremos que o Rap Nacional nos reconheça!”. Uma das lutas desse grupo é ser visível, ganhar um lugar nessa ordem vigente, mas sem deixar de pertencer e cantar sobre o que há de invisível e de excluído, carregando a rua que é a sua etiqueta, a zona oeste de Florianópolis que é a periferia, onde moram os não contados, o ruído, os sem parte.

Esse lugar do *in between* está sempre atravessando a maneira como o Arma-Zen se percebe e é percebido pela comunidade, como podemos ler na história que Negro Rudhy nos conta a seguir:

Esses dias picharam os muros do prédio, não vou citar nomes, eu to lá na minha, no serviço e tal, vieram me julgar como se fosse eu, eu digo “o que ta acontecendo?” “Picharam o muro, negão, Arma-Zen não sei o que”, eu assim “ô, quem pichou? Eu não sei, tanto quanto tu, cara. Isso é uma forma de reivindicar, a pichação”, olha a minha lógica, o grafite surgiu na pichação (risos). Muro branquinho, pintado “Arma-Zen”, mas no fundo um cara que fez, e eu lá no meu serviço tranquilo, “po cara, eu não sei nem pegar em uma lata de spray, assim ó, quem fez deve ser um fanático do grupo, como picharam Che Guevara picharam Arma-Zen”, então ai que tá, tu prepara o psicológico e tá, é muita responsabilidade, ser cantor de Rap é responsa, não é fácil. (RUDHY).

“Arma-Zen” pichado no muro, para o músico, é reivindicação, é “revolução”, “como picharam Che Guevara picharam Arma-Zen”. Esse acontecimento demonstra um canal de relação com a comunidade que não havíamos nos dado conta: o não autorizado pela ordem social por extrapolar as regras da propriedade privada e pública.

Almeida (2013, p. 27) destaca que a pichação, também conhecida como *tag*, pode ser entendida como uma forma simples de graffiti, ambos emergiram da mesma forma, como “práticas combatidas pelo poder público, consideradas poluição visual e vandalismo”. Porém, o graffiti foi passando a ser considerado arte e a pichação permanece criminalizada, pois se preocupa não com valores estéticos do senso comum, mas com o número de vezes que aparece na cidade. Por isso, é

uma forma de expressão agressiva marcada pela contravenção (ALMEIDA, 2013).

Foi em um muro de propriedade particular que picharam o nome do Arma-Zen e Negro Rudhy foi convocado a explicar a razão pela qual o nome do grupo de Rap do qual participa estava cravado na parede branca, às vistas de todos, indicando que aos olhos do proprietário, aquele integrante foi visto como responsável. Por outro lado, nesta pichação existe um reconhecimento deste coletivo que está para além do formal, definindo-se como não sendo um outdoor, não sendo uma propaganda televisiva, nem tampouco de jornal, de revista, de internet.

Trata-se da objetivação gráfica de alguém que está mostrando que quer ver o Arma-Zen escrito naquele espaço, subvertendo as regras de propaganda definidas pela ordem, reconfigurando as visibilidades. Ou seja, é uma marca na cidade mostrando que ali tem um grupo de Rap e também tem ouvintes de Rap que desejam expor o nome do Arma-Zen para que seja visto por todos.

Talvez a lógica linear com que apresentamos a história do Arma-Zen, especialmente tratando-se de “o tempo perdido” e da “bandeira branca”, pode ter dado a entender que existe uma “causalidade dos fatos” e que atualmente o grupo vivencia o “nirvana” da “bandeira branca” ou a “paz” na comunidade. A “bandeira branca” estará sempre mais relacionada a atos de verificação do princípio de igualdade. O “tempo perdido” e a “bandeira branca” atravessam-se constantemente. Apresentar os acontecimentos de forma paradoxal é um desafio.

4.2 Quem são os Rappers nas visão do Arma-Zen?

*Negô, demorô, escrevi o seu roteiro
A realidade dos guetos brasileiros
Eu fui me envolvendo, escrevendo, desenvolvendo
Aprendi que para ser um Mc tem que ser verdadeiro
(Música “Sufoco” CD M.A.F.I.A. parte Negro Rudhy)*

Negro Rudhy (2013) esclarece que o grupo canta o cotidiano das pessoas que vivem nas periferias, mostrando que Florianópolis não é só litoral, dando visibilidade à identidade e à raiz das pessoas, resgatando a autoestima da comunidade. No trecho a seguir, o Rapper exemplifica o modo de agir e pensar do grupo:

A gente vai cada vez mais plantar na cabeça do moleque, e dentro da Chico Mendes se de 100 nós tira um, nós vamos colher esse para nós e vamos levar pro show, a gente vai em 10 em 15, 20 num show, não interessa, nós vamos subir no palco de alguma forma, levar aquele moleque, resgatar em alguma quebrada (NEGRO RUDHY, 2013).

É comum você ver o Arma-Zen acompanhado por jovens das “quebradas”. No dia em que realizamos a entrevista com o grupo, um rapaz ficou ali junto deles o tempo todo atento ao que cada um falava. Ele parecia tímido e falou pouco, mas estava ali, já era parte do Arma-Zen, mesmo tendo se aproximando do grupo naquela semana, estava acompanhando ensaios e apresentações. Abrir espaço para esses encontros, mostrar o mundo dos Rappers para esses jovens, incluí-los nessa realidade é, para o grupo, “resgatar em alguma quebrada” e isso também é repertório dos modos de existir do Arma-Zen, essa atitude, respeito, humildade, esse fazer algo pela comunidade. O significado dessa possibilidade de apresentar outros caminhos possíveis para os jovens aparece de outras formas, como podemos perceber nas palavras de Maicon Maloka:

Imagem 8: Postagem “o maior cachê”



Maicon Alex Milk

MEU MAIOR PREMIO TESOURO OU CACHE
É SABER QUE O MANO QUE OUVIA MEU RAP
CONSEGUIU MUDAR DE VIDA 😊

QUANTO VALE UMA VIDA ?

FUI PRA BATALHA FAMILIA
QUEM TIVER AFIM DE UMA TIGELA DE AÇAÍ COLA LÁ NO BAR ÉNOIX

Curtir · Comentar · Compartilhar · há 37 minutos próximo a Florianópolis · 🧑

👍 Ca-zlu Arma-zen Lucas e outras 17 pessoas curtiram isso.

_____ palavra de quem tem atitude sempre tem poder,
mano! E a de vocês (Arma-zen Puru Rap Nervoso), sempre teve!
Vocês merecem, além da admiração e consideração, respeito. Vocês
são foda!
há 35 minutos · Curtir · 🔄 1

Fonte: página do Maicon Maloka no Facebook.

Maicon Maloka afirma que saber que um “mano” mudou de vida e esse “mano” ouvia o Arma-Zen tem um significado semelhante ao cachê pelo trabalho de músico, uma forma de reconhecimento pelo trabalho realizado e também um resultado dessa dedicação. A base financeira do sustento do músico vem do bar que ele cita em seguida, convidando os internautas a ir lá consumir uma tigela de açaí. Um admirador do grupo comenta a manifestação de Maicon Maloka colocando palavra, atitude e poder na mesma frase. Para esta pessoa, a palavra dita por quem faz as coisas acontecerem é forte, dá para ouvir e entender, o que é motivo para o Arma-Zen ser considerado, admirado e respeitado por quem conhece seu trabalho. Esse ouvinte está mostrando que, para ele, o Arma-Zen não é ruído, é voz, é audível.

Em outros lugares, para outras pessoas, em outra ordem vigente, os Rappers podem ser invisíveis:

Um dia desses o Preto Dimi, que faz parte da família Arma-Zen, falou um negócio que é verdade: negros em Santa Catarina, por incrível que pareça, ainda são taxados como invisíveis e eu relato nessa música que eu sou um vulto porque eu vejo tudo e ninguém me vê. Quem olha pra mim com essa roupa, tatuado, barba por fazer

acha que eu fico na rua fumando maconha ou usando qualquer tipo de droga, quem quer fazer exame de sangue ta comprovado que eu não uso nada e que eu sou o careta mais louco que vocês podem conhecer, firmeza? (Negro Rudhy, durante debate na Assembleia Legislativa, outubro de 2013).

A fala de Negro Rudhy nos faz pensar sobre a (in)visibilidade que está implícita nos negros que vivem em Santa Catarina. Alguns Rappers, além de negros, são taxados também pelo que vestem, pelas tatuagens, pelo lugar onde moram, pelo uso ou não de drogas e por ser ou não ex-presidiário. Em alusão a esse “acúmulo” de taxações de invisibilidade, ele se define como um vulto que não é visto, mas que vê e denuncia esse lugar em que o colocam.

O Arma-Zen entende que para alguém se afirmar como sendo um Rapper ou Mc, não basta fazer Rap, improvisar, compor letras críticas que retratam a realidade. O Rapper só o é quando se dedica de alguma forma para o lugar onde mora, demonstrando um vínculo e responsabilidade para com o território onde mora. Isto é ser coerente com o Rap, é ser “verdadeiro” no sentido do trecho da música de Negro Rudhy apresentada no início deste tópico.

(...) pra ti poder dizer que tu é um Mc então, primeiro tu faz pela tua quebrada, por onde tu mora, pelos teus amigos, pra depois tu querer ser, que tu dizer que tu é Mc, que tu é o cara, que tu é isso, tu é aquilo pra mim cobra muito isso. Muito os caras assim que cantam que se dizem que cantam que não sei o que, a gente pega muito também o que vocês fazem pela tua quebrada que eu não vi teu nome ai ainda ai nas quebrada ai... E olha que quebrada a gente conhece hein... Cada um aqui mora numa e... chegando em todas com humildade e fazendo a coisa tirando o suor, tirando da pele assim, descascando a nossa pele pra fazer então, é um, eu acho que é isso a credibilidade que a gente tem com o público também que ele vê nós disposto os moleque dando o sangue (MALOKA).

Para o grupo, derramar o suor pela comunidade com humildade e disposição é importante na hora de afirmar quem é ou não um Mc e,

neste ponto, a comunidade tem participação indispensável, é ela quem sabe quem fez ou deixou de fazer, ela quem vê, atesta e diz quem está dentro ou fora desse lugar. Por isso, fica claro a importância da relação entre a comunidade e o Mc e o quanto precisa existir uma identificação mútua:

então falando de comunidade e Arma-Zen, acho que a gente tem muita identificação com comunidade, acho que até demais, com as comunidades em si, por isso que muitas comunidades procuram a gente pra shows, pra debate, na geral tudo, campeonato de futebol, poxa, levamos uma camisa do Arma-Zen e o cara que for artilheiro vai ganhar a camisa do Arma-Zen, isso aí estimula a molecada lá no campo, menino fez tantos gols, ganhou a camisa, era extra G e ele era desse tamanho, e diz “vou guardar quando eu for grande e vou usar, eu do Arma-Zen” (NEGRO RUDHY).

Desse modo, podemos perceber o Arma-Zen como um coletivo de Rappers e Mc's que dialoga com territórios e com outros coletivos e que acredita que o Mc e o Rapper deve fazer algo por sua comunidade, “dando o sangue por ela”, contribuindo com o “equilíbrio de todas as “quebradas”, equilíbrio de todos os irmãos”. Por isso eles dizem: “a gente canta para unir para orientar os nossos irmãos”, “a ideia principal do Rap é confraternizar, incluir”.

O Arma-Zen mesmo, o próprio Arma-Zen tem essa ideia de que a gente tem isso dentro da gente: a arma e tem esse lado zen, então é um equilíbrio, equilíbrio de todas as quebradas, equilíbrio de vários irmãos e então a gente tenta falar, a gente faz uma festa que o nome é Baile Funk ou Baile Black, ou baile, festa tal, mas a ideia principal do Rap, o que o Rap significa é confraternizar, incluir. Então o princípio de tudo é isso: a gente canta pra unir, pra orientar os nossos irmãos, que um dia pode ser até alguém da nossa família, então a nossa ideia tá ali pra quem quiser ouvir, abraça nossa ideia quem quer, não tem? É uma ideia assim, pra muitos vai ser ruim, pra outros vai ser uma ideia certa, mas a ideia tá ali e pelo que a

gente vê nesse tempo que a gente tá junto, né, o Arma-zen Puro Rap Nervoso junto é uma família. Hoje a gente não pode dizer mais que a gente é assim: seis, sete, dez. Hoje a gente é a Maloca inteira, hoje a gente é o Monte Cristo inteiro e cada vez mais a nossa tendência é cada vez mais... (MALOKA).

O Arma-Zen se percebe como uma família: a família Arma-Zen. Nome que faz alusão não apenas à quantidade de músicos que participam e aos parceiros do grupo, é considerado da família quem apoia o grupo, quem acredita na ideia dele. Por estar acompanhando o grupo, indo aos ensaios, shows e festas realizadas pelo Arma-Zen, nós, da equipe de pesquisa, também fomos incluídas nessa grande família.

Quando se qualifica dessa forma, eles não menosprezam as tensões, brigas, desentendimentos. Eles contam que, por vezes, o grupo discute, discorda, passando momentos de afastamento e outros de reaproximação entre eles.

Ser Mc, para Negro Rudhy, também é ser um palhaço, no sentido do compromisso de entreter o público, de movimentá-lo, de construir com ele momentos agradáveis de distração, alegria e também de reflexão, como ele traz em sua fala:

Tu sabe que na verdade o Mc, o Mc é o palhaço na verdade, não só o Mc não. (...) Eu acho que assim ó, qualquer grupo que canta ali (no palco), na verdade ele acaba sendo palhaço do... dos dois lados da moeda porque ele tem que fazer o público rir e vai chorar vai estimular ele aí ele tá lá na frente pra movimentar aquela... aquela rapaziada que tá ali né? A gente já pegou a (Avenida) Beira Mar, a gente já pegou uma Beira Mar com quase duas mil pessoas. Casa cheia lotada e o cd na mão, tinha acabado de sair, a gente quase botou a Beira Mar abaixo e... (fez um estralo com a mão) e é o seguinte, Arma-zen tá na casa... (NEGRO RUDHY).

Outro elemento que ajuda a formar um Rapper aparece na fala a seguir quando Negro Rudhy destaca que além do respeito e humildade, é fundamental o Rapper estudar e ele diz que estudo é esse:

quando a gente começou eu vi ele (Mc Khloff) cantando no ginásio, eu já cantava nos Sobreviventes Mc, mas eu era o acanhado, eu vi ele cantando, tas entendendo? E depois automaticamente apertamos a mão e “é o seguinte, vai ser, então vai ser”, então, mas a gente tava na Alfândega vendo os pioneiros cantar. “Po, olha o cara cantando, po, a camisa do cara é assim, o short é tal, beleza”. (...) A gente sabe quem é o Dagh, a gente sabe quem é o Mizinho⁴⁸, a gente sabe quem foi o D.N.A.⁴⁹, quem foi os grupos que tiveram na época, agente sabe e se passar por nós, ai daquele de nós que deixar o cara passar em branco⁵⁰, não “oh po meu irmão, e ai, como é que é?, e ai?”. E isso aí fez muito o Arma-Zen crescer, tá, foi onde a gente tava a gente não deixar as pessoas não virem até nós e sim nós nas pessoas, “opa, os cara do Arma-Zen chegaram aí” (NEGRO RUDHY).

Estudar, para eles, é estudar o próprio Rap, vendo, *envolvendo, escrevendo, desenvolvendo* as ruas, os problemas, os aspectos positivos da cidade, a potência da comunidade, é valorizar e respeitar os outros Rappers, aqueles que começaram antes (os “dinossauros da primeira leva”), é perceber o conteúdo de suas músicas, e, até mesmo, o modo como se vestem, como se movimentam no palco, como gesticulam. O que o grupo entende por estudar nos remete à discussão de Rancière sobre o espectador emancipado. “Não há homem sobre a Terra que não tenha aprendido alguma coisa por si mesmo e sem mestre explicador. (...) A mesma inteligência está em ação em todos os atos do espírito humano” (RANCIÈRE, 2011, p. 35). Essa maneira de aprender Rancière denomina de “Ensino Universal” e acontece desde o início da humanidade.

Tal método implica uma modificação no método de ensino escolar formal imposto pela ordem vigente que pressupõe que aquele

⁴⁸ Mizinho formou o primeiro grupo de Rap de Florianópolis, o MIALFA-J, no Bairro Monte Cristo, no final dos anos oitenta.

⁴⁹ D.N.A. (Direto no Alvo) é um dos grupos pioneiros do Rap em Florianópolis originado também no Bairro Monte Cristo (SOUZA, 2009).

⁵⁰ “Não deixar o cara passar em branco” significa ter respeito e humildade, cumprimentando as pessoas quando se encontram e reconhecendo seu trabalho.

dotado de saber deve ensinar aqueles que não têm capacidade de compreender por si só. “Essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora do mundo” (RANCIÈRE, 2011, p. 23) tem sido uma das bases de sustentação da gestão dos corpos, ou seja, da racionalidade da polícia. O Arma-Zen estuda o mundo fora dos padrões de ensino formais, construindo uma racionalidade própria que é objetivada em suas músicas.

Outra questão que nos ajuda a entender um pouco mais quem é o Rapper na visão do Arma-Zen é a discussão sobre o cachê versus o reconhecimento do trabalho e dedicação do grupo ao longo de mais de uma década de carreira. Sobre isso Negro Rudhy apresenta a seguinte narrativa:

É engraçado, se você pegar um show de 7 (músicos) pra mais, ter que pagar o cachê fica difícil, quanto é que tu acha que valeria? No CD a gente tá em 6, mais o DJ, mais o Mucka, preto Dimi, já são 10, quanto que seria o cachê? Pra tu sair daqui pra viajar, 100 reais no bolso de cada um seria pouco, mas o Boca que faz o contato pra nós, se tu cobrar 2 mil “meu Deus, os cara tão chique, os cara tão de salto alto. Já era, os cara agora não vem mais”. Porque já nos aventuramos, eu e o Dimi uma vez em 2007 pegamos uma moto e fomos pra Tubarão de moto. Por isso que eu digo, o Rap não tem nada pra falar de mim, nenhum de nós, todos se aventuraram de uma tal forma. O Mike foi dar palestra lá na casa do chapéu no Centro de Formações de Menores e tal, e eu fui pra outro lado, outro pra outro, então pra julgar, nós já tamo calejado, então tá difícil, ta entendendo? Tu sair hoje pra se aventurar, ou tu vai mesmo pra cantar, reconhecer o seu trabalho e é isso aí, po. Todo mundo sabe quem é o Arma-Zen hoje, mas reconhecer é difícil, a gente sabe porque é difícil, pai de família, pai de família, pai de família (aponta para si, para Mc Khlaflf, para Karhyn, para Pako), pra tu sair de casa e não ganhar nada? Ah, nós vai pra lá pra ganhar? Pra fazer o que? Pra passear? Pra se aventurar? Não tem mais 16, vais fazer 30, vais fazer 30, vais fazer o que lá? (risos) ainda mais se for falar isso pra contratante, tu pagou que a gente mais tocou,

o aluguel assim que mais paga a gente pra tocar, então eles são reconhecidos. Mas, automaticamente quando vai passando os anos, teu trabalho vai ficando melhor, cada vez melhor, custa melhor, agora vem um clipe, daqui a pouco vem mais dois clipes, tem o gasto. Então tu é obrigado também a aumentar tua renda do cachê, aumentou o cachê o trabalho tá mais valorizado, acho que isso também? (NEGRO RUDHY).

Podemos perceber essa fala como um desabafo que reivindica reconhecimento e respeito pelo trabalho de músico. O Arma-Zen existe desde 1999, seus músicos já estão com aproximadamente trinta anos, precisam sustentar suas famílias e querem esse sustento do trabalho pelo qual eles se dedicam: o de ser Rapper.

Negro Rudhy, por exemplo, é músico há 15 anos e não consegue seu sustento e o da família a partir dos palcos e da venda de CDs, realidade compartilhada por todos os integrantes do Arma-Zen (e por inúmeros outros músicos). No grupo tem eletricitista, promotor de vendas, vigilante, proprietário de lanchonete, estudante de direito, proprietário de bar, dentre outras profissões.

Imagem 9: Postagem 15 anos de Rap



Negro Rudhy compartilhou uma foto

Não sobrevivo do RAP ainda, mais vivo pro RAP !!! Daqui a pouco completo 30 anos e 15 deles dedicados ao RAP, não só no palco mais o Movimento HIP HOP em geral, já deixei até de participar da festa de 1 e 2 anos do meu filho por está fazendo show com meu Grupo, mas graças á Deus hoje ele me entende e sabe o por que, meu aliado lado lado sempre, essa frase que eu mesmo escrevi em uma de minhas músicas é o que eu carrego na minha vida de Rapper, " AINDA REGO AS PLANTAS DA SEMENTE PLANTADA "...

Fonte: página do Negro Rudhy no facebook.

Ser músico requer tempo para compor, gravar músicas e clipes, estudar, pesquisar, ensaiar, fazer shows, fazer parcerias, planejar novos projetos, dentre outras atividades. Para tentar dar conta do trabalho de músico, os ensaios e reuniões acontecem uma vez por semana durante à noite e nem sempre no mesmo dia quando o grupo está descansando dos seus outros trabalhos. É à noite que a maioria das atividades do Arma-Zen toma forma, é quando o grupo consegue se

reunir, ensaiar, produzir conjuntamente e pensar sobre seus próximos passos.

O que se espera de um grupo de assalariados durante seu tempo de não trabalho⁵¹? Muito provavelmente espera-se um repouso que restaure física e mentalmente suas forças para o trabalho do dia seguinte. Não é de se esperar pela ordem vigente que essas pessoas dediquem seus momentos de descanso para se (des)organizar em um trabalho com a música. Trabalho este que envolve pensar e agir sobre a realidade testemunhada, incluí-la e repensá-la em suas letras. Esse trabalho também acontece quando confraternizam com a comunidade, organizando festas que são uma releitura das festas habituais adaptadas para o contexto em que vivem.

Rancièrre nos convoca a pensar sobre a divisão do sensível, a hierarquia presente na distribuição dos lugares sociais, quem pode falar e quem só emite ruído, quem pode ser reconhecido na sua fala, o trabalhador braçal/operário ou aquele a quem é permitido pensar e contemplar, quem pode ser ativo e passivo? De cada um pode se esperar algo, cada um diz do seu lugar na sociedade e a parte que lhe cabe, pois os lugares sociais também são a partilha entre “a classe dos homens ativos, que são os homens “do lazer” e a dos homens passivos, a dos homens destinados à passividade do trabalho reprodutor.” (RANCIÈRE, 2010, p. 48-49).

Tais dualidades estão em muitos lugares sociais: de um lado os intelectuais, pensadores, ricos, adultos e de outro os operários, os desprovidos de inteligência, os jovens. Assim é a ordem vigente, a polícia, a sociedade. As fronteiras entre esses lugares podem ser embaralhadas quando aqueles destinados a um papel extrapolam os limites impostos pelas regras sociais e adentram na desconstrução dessas regras até, quem sabe, a uma nova partilha, usando o tempo de lazer para criar uma nova racionalidade, transformando a experiência do sensível, subvertendo a distribuição de papéis.

A política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria

⁵¹ Não queremos dar a entender que existe uma dicotomia entre música e trabalho, como se durante o dia o grupo trabalhasse, porque não é com música e à noite não, pois é quando se dedicam ao Rap, como se música não fosse também trabalho. Também não pretendemos generalizar as atividades de trabalho dos músicos.

evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio de invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. Tal como Platão nos ensina *a contrario*, a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências - e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60).

Daí podemos entender o que Rancière (2012) chama de emancipação, ou seja, quando a fronteira entre os que agem e os que olham se embaralha em um mesmo corpo coletivo. Esse embaralhamento acontece não apenas quando os excluídos passam a ter consciência da condição e o que fazer para tentar mudá-la, mas acontece na “reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer” (RANCIÈRE, 2012, p. 23).

Rancière (2012) escreve sobre os proletários na Revolução Francesa, ressaltando a divisão entre a passividade do trabalho braçal dos operários frente os que têm liberdade de olhar, de pensar e de criar. O autor nos explica que durante à noite, no tempo de descanso, os trabalhadores criavam uma racionalidade, onde o importante não é somente a consciência sobre a dominação, mas a criação de outro corpo para além da dominação, “a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição” (RANCIÈRE, 2010, p. 52). O que isso faz é romper esteticamente a voz dos operários que subvertem a distribuições dos corpos, os modos de ser, agir e pensar.

Somos levados, então, a questionar se o Arma-Zen constrói possibilidades de desencadear modos de ser, agir e pensar que subvertam a distribuição dos corpos, construindo outra racionalidade?

O grupo se percebe como formador de opinião da juventude da comunidade, alcançando líderes comunitários. É o que Pako nos explica:

(...) eu como vim de fora assim eu sei como é a grandiosidade do grupo, um formador de opinião, eu vi shows de fora, e hoje to podendo conviver dentro, sei que é um formador de opinião bem

forte, assim, não só de moleque, mas que nem líderes da comunidade, pessoas diretamente ligadas ao tráfico, comerciante de qualquer forma, lícita ou não, a gente consegue trocar uma ideia e passar uma ideia bem boa e fazer com que fique com essa ideia e trabalhe com a gente em conjunto. O Arma-Zen tem um poder assim, a palavra é bem forte, no estado inteiro assim consegue chegar, hoje eu ainda falei com um rapaz lá de Joaçaba, ele falou que lá maior galera curte Arma-Zen, e acho que a gente nunca foi lá. (PAKO).

Para o Arma-Zen, o Rapper é visto como formador de opinião na comunidade e pode ser mais eficiente comunicador do que panfletos e propagandas. Para pensar sobre isso, temos o exemplo do Mc Komay (imagem 10) que é morador da comunidade Chico Mendes e parceiro do Arma-Zen. Ele tem 24 anos e participa da Revolução dos Baldinhos desde muito jovem.

Imagem 10: Mc Komay à esquerda fazendo compostagem



Fonte: Rede Catarinense de Rádios (www.portalrcr.com.br)

De acordo com o Arma-Zen, o Mc Komay é uma das pessoas com quem se pode contar para fazer parcerias de projetos de cultura e lazer na comunidade Chico Mendes. É ele quem está à frente da

organização de eventos como a festa do dia das crianças e a festa de Natal da comunidade onde mora. Pako e Mc Khloff ressaltam o papel de formador de opinião do jovem músico:

Pako: O Maicon (Komay) é um exemplo vivo aqui na Chico Mendes, dessa parte de política Rap, Rap política, se tem interesse e tal todo mundo vai no Maicon porque sabe que através dele consegue atingir toda comunidade, entendeu?

Mc Khloff: Que é um formador de opinião aqui, o lance da Revolução dos Baldinhos.

Pako: Que é um formador de opinião, às vezes tem gente que acha que não porque é novo e tal.

A Revolução dos Baldinhos foi uma iniciativa dos próprios moradores que enfrentavam uma epidemia de ratos devido à deficiência do saneamento básico de responsabilidade da prefeitura do município. Atualmente, a iniciativa é desenvolvida em parceria com Organização Não Governamental Centro de Estudos e Promoção da Agricultura de Grupo (CEPAGRO). Duas vezes por semana, jovens que recebem bolsa da prefeitura passam nas casas de aproximadamente 90 famílias das comunidades Chico Mendes e Novo Horizonte recolhendo baldes com restos de comida, cascas de frutas e legumes, os quais são levados para o terreno de uma escola do bairro. Lá é feita a compostagem do material que vira adubo e é devolvido às famílias que usam em seus vasos e jardins. Dessa iniciativa participa diretamente o Mc Komay que fez a música Rap dos Baldinhos mostrando a importância da proposta e ensinando os moradores da Chico Mendes como fazer a separação dos resíduos orgânicos e contribuir com o saneamento básico da comunidade. A seguir, um trecho da música:

O bonde dos Baldinhos tá chegando de cantinho,
mostrando pra você qual é o seu destino.
Se você ficar jogando lixo na rua,
você está acabando com o nosso planeta.
Você está alimentando os vermes e as baratas,
fora o monte de rato que rasga as sacolas de casa.
Aí não dá, aí eu não vou aguentar,
pegar a doença do rato? Haha Eu estou fora.
Aí que o bonde entra, plantando a humildade,
a Lena e a Carol fazendo esse projeto de bondade.
É os Baldinhos, eu já vou explicar:

Eles estão levando os baldes na sua residência, para coletar resíduos de comida. Você vai ver que isso vai mudar a sua vida. Mano é muito fácil, só é jogar o resíduo no balde, depois despejaremos em mais um outro balde. Aí é só levar o resíduo e fazer uma compostagem, com essa compostagem plantaremos muitas árvores.⁵²

A Revolução dos Baldinhos tem adesão da maioria dos moradores da comunidade Chico Mendes. E este Rap composto por Komay ajudou a divulgar o projeto e a conquistar a participação das pessoas ao mesmo tempo em que ensina passo a passo como fazer para participar. O movimento de visibilidade é de mão dupla, quando o projeto começou a ganhar espaço na mídia, o Arma-Zen ia junto para dar voz à “Revolução”, como explica Negro Rudhy:

Nós apoiamos mais quando ela (a revolução dos Baldinhos) foi aparecer no “Alô Comunidade”, no segundo programa do “Alô Comunidade”, eu e o Pako viemos representar o Arma-Zen junto com o Maicon (Komay), também pra dar essa cara, pro Rap tá próximo dela, até porque quando ele vai fazer as palestras junto com a Revolução dos Baldinhos ele também leva o Rap que ele fez para Revolução, o Rap dele. Então querendo ou não tá ali, ele por ser, crescer também dentro da família Arma-Zen, então acho que o mínimo que a gente podia fazer era tá com eles aquele dia, representar a família Arma-Zen. Então, a gente faz o mínimo, pode ser amanhã ou depois de amanhã, a gente também vai estar aqui e apoiar entende, o Arma-Zen como um todo na comunidade tá envolvido (NEGRO RUDHY).

A relação do Arma-Zen com a Revolução dos Baldinhos paira sobre a questão das visibilidades. Se no bairro o Arma-Zen é conhecido e respeitado, o grupo vai buscar depositar isso sobre o projeto que eles apoiam. Se o projeto ganha visibilidade e ainda atinge outros lugares de

⁵² Vídeo “Revolução dos Baldinhos”, postado em 13/07/2010.

visibilidade, então é o projeto quem vai trazer o Arma-Zen para esse novo território.

4.3 Um não lugar de fala: o debate na Assembleia Legislativa

Em agosto de 2013, o Arma-Zen participou de um debate na Assembleia Legislativa organizado pela Coordenadoria Municipal de Juventude de Florianópolis, intitulado “Ciclo de Debates com a Juventude”. O tema era a “Redução da Maioridade Penal”, o terceiro de quatro outros debates cujos temas eram: “Atuação Policial e a Juventude da Periferia”, “Saúde e Juventude: drogas lícitas e ilícitas” e “Juventude, Diversidade e Inclusão”. Neste dia, para debater o tema da maioridade, foram convidados um secretário regional da Pastoral da Juventude de Santa Catarina, um doutor em Administração Pública e ainda um assessor parlamentar de um deputado federal (por sinal, o único na mesa de debates a favor da redução da maioridade penal).

Negro Rudhy, Mc Komay e DJ K-pilé foram representando o Arma-Zen, realizaram a apresentação musical de abertura e de encerramento do debate, mas não lhes foi destinado um lugar na mesa junto com os convidados que tiveram direito à fala naquela noite. Eles escolheram a música “Beco” para abrir o debate. A letra faz uma crítica à política e à naturalização da criminalidade, mostrando a realidade da periferia e da juventude a partir da sua própria voz.

Imagem 11: Negro Rudhy e Mc Komay durante apresentação na Assembleia Legislativa



Fonte: arquivo de pesquisa.

Qual o motivo pelo qual o grupo não estava participando da mesa de debate? Seria porque não tem doutor, representantes do poder público

ou de organizações não governamentais dentre os integrantes do Arma-Zen? O que faltou para o grupo ser percebido como “autoridade no assunto”? O Mc Djavan Nascimento⁵³ (que aparece aplaudindo Negro Rudhy e Mc Komay na imagem 11) e outras pessoas que estavam na plateia representaram os Rappers, os negros e os jovens da periferia. Mc Djavan Nascimento, inclusive, desconstruiu os espaços de hierarquia do debate e foi sentar-se à mesa ao lado dos convidados debatedores na cadeira vazia deixada por um participante que teve de sair mais cedo (aliás, o único da mesa a defender a redução da maioria), expressando-se por meio de um Rap de improviso, ele foi muito aplaudido pela plateia cheia de jovens.

Essa questão do não lugar de fala nos remete a pensar outros lugares negados a músicos, negros e jovens de periferia, e foi pensando nessas dificuldades que o Arma-Zen está se organizando para criar uma OSCIP (Organização Social Civil Pública). Esta é uma busca por espaços e por recursos, inclusive financeiros. Uma vez organizados em uma OSCIP, o grupo poderia participar de editais públicos que lhes permitiria financiar projetos de música e dança na comunidade, além de ajudar no aproveitamento e manutenção do espaço de ensaio que é um galpão na comunidade Chico Mendes.

O galpão do grupo foi doado pela prefeitura, onde já foram realizadas exposições de fotografias e filmes para a comunidade. O espaço também foi cedido para um grupo de jovens que ensaiam passos de funk.

Galpão aparentemente novo, com espelho grande, piso claro imitando madeira, teto bem alto, dois banheiros, um em cada extremo do ambiente. Os grandes painéis grafitados expostos no show do Teatro estavam ali dando a identidade do grupo ao espaço. Lugar bem iluminado, com aproximadamente nove cadeiras, sendo uma quebrada, e duas mesas, uma que o DJ Mon-Rah usou para a aparelhagem de som e outra encostada na parede com canetas, garrafão de água e outros objetos de escritório. Pako apoiou seu notebook

⁵³ Djavan Nascimento é Mc e administra a empresa Guettude Eventos que visa fortalecer atividades culturais ao oferecer serviços para e/ou com a comunidade, podendo ser serviços de organização de eventos como feiras, congressos, exposições e festas. Ver: <https://www.facebook.com/guettude.eventos/>.

em outra cadeira. O lugar parece sem manutenção, goteiras, piso imitando madeira com algumas partes falhas, teto de alumínio que faz barulho com o vento. Essas condições se evidenciaram com a forte chuva que caiu durante o ensaio, abafando os sons das caixas de som. Havia apenas dois microfones plugados, sendo um “defasado”, a caixa de som era pequena, de grande amplitude, mas com pouca definição. (diário de campo 10 de outubro de 2012).

Reformar o galpão de acordo com a acústica necessária para um local de ensaio, comprar equipamentos de som novos, montar um estúdio de gravação no galpão, tudo isso são necessidades que o Arma-Zen tem e que não consegue suprir com o dinheiro arrecadado nas apresentações e nem com seus salários. A OSCIP seria uma forma de conseguir financiamento público para um espaço que foi doado, mas continua público em parte, pois qualquer um pode ver os ensaios e a utilização do espaço pode ser negociada com a comunidade quando o grupo não o utiliza.

Essa negociação de espaços, cargos, públicos e privados é discutida por Machado (2013, p. 116). Segundo o autor, “uma das ações do governo foi incorporar lideranças de movimentos sociais aos quadros administrativos do executivo e mobilizar militantes e grupos organizados a partir de arranjos institucionais de democracia participativa”. Porém, o autor adverte quanto a perda que isso pode representar para os movimentos sociais ao isolar as lutas em temáticas específicas. Sobre essa questão, Machado (2013, p117) explica:

Partimos da hipótese de que os discursos que são produzidos nos espaços participativos estatais reforçam identidades coletivas focadas na diferença e na especificidade, aumentando o isolamento das lutas sociais a partir da especialização e profissionalização técnica em torno de temáticas específicas, que acabam circunscritas ao trabalho em torno de pares categoriais particulares. Este isolamento faz com que o discurso dos movimentos sociais, na medida em que seguem uma agenda política negociada a partir de arranjos participativos propostos pelo Estado, ou no interior das organizações governamentais e da lógica estatal, reproduzirá

aspectos do discurso governamental o que, por sua vez, produzirá mudanças nos processos identitários dos movimentos sociais.

O autor tece a discussão sobre política a partir do conceito de processos de (des)identificação, desenvolvido a partir de Rancière. Tais processos são realizados por uma articulação paradoxal entre igualdade e diferença engendrados pelos processos de subjetivação política que se relacionam com as identidades (MACHADO, 2013).

4.4 Um lugar de fala na ordem policial: o debate no CREAS

Como dito anteriormente, o Arma-Zen já participou de alguns debates em Florianópolis, como o da Semana de Arte na UFSC em 2013. Ou seja, o grupo, já ocupou alguns lugares onde sua fala era legitimada, onde o convite de participação representou um lugar de visibilidade e de audibilidade.

Outro convite que o Arma-Zen recebeu foi de alunos de uma universidade particular de Santa Catarina que realizam estágio no CREAS/Palhoça. A atividade era a realização de um debate sobre violência com jovens cumprindo medida de Liberdade Assistida (L.A.) e aconteceu em outubro de 2013. Participaram aproximadamente 13 jovens, dentre os quais duas meninas. O encontro durou aproximadamente uma hora e deu-se mais em forma de roda de conversa do que de debate, pois o grupo contou sua experiência de vida e ouviu as histórias dos jovens. Logo que cheguei, cumprimentei todos os jovens que aguardavam no lado de fora (assim como fizeram todos os integrantes do Arma-Zen) e procurei a equipe do CREAS responsável pela atividade, apresentando-me como pesquisadora da UFSC que estava acompanhando o trabalho do grupo e perguntei se poderia ficar e participar da atividade, a resposta foi positiva.

Imagem 12: Debate no CREAS



Fonte: arquivo de pesquisa.

O espaço destinado à atividade era uma sala pequena com tapete emborrachado colorido com as letras do alfabeto (como mostra a imagem acima que também retrata o momento em que o Arma-Zen preparava os equipamentos antes de o debate começar). O grupo chegou cedo, arrumou os equipamentos (data-show e laptop) para a apresentação de um pequeno filme e o equipamento de som para a apresentação musical que o Arma-Zen fez após a roda de conversa com os jovens. Os jovens foram chegando e se acomodando na sala, sentaram no chão em uma roda e eu sentei no chão também. Os músicos do Arma-Zen já estavam acomodados nas cadeiras desde que chegaram e ali permaneceram, e não havia espaço para mais cadeiras.

Mc Khlaff começou dizendo que o Arma-Zen entende que violência é todo o tipo de agressão física contra outras pessoas. A partir dessa fala ele ampliou o conceito de violência, incluindo violência verbal, violência do governo, violência do tráfico... Disse que havia combinado com o grupo Arma-Zen que ninguém ali perguntaria o motivo pelo qual os jovens estão ali no CREAS cumprindo medida de Liberdade Assistida, em respeito a eles, por que a ninguém isso interessa. O que interessa é que estão ali presentes e pediu que se sentissem a vontade para se apresentar, perguntar e falar o que quisessem, porque aquilo não era uma palestra, mas uma roda de conversa. No começo ninguém falou nada, todos estavam em silêncio e atentos ao que o Arma-Zen falava, mas não demorou para que um jovem e em seguida outro falasse algo. No total quatro jovens, num total de 13, falaram, contaram experiências particulares que diziam respeito à violência. Achei interessante que indiretamente as histórias diziam respeito a violência que eles sofriam, a pressão pelo consumo, a pressão do tráfico de drogas, a violência do Estado que os exclui de direitos básicos. O primeiro rapaz que falou logo chamou o assunto para a questão das “más influências”, das pessoas que enchem os ouvidos deles de coragem para levar só um “negocinho” ali em troca de dinheiro e o quanto a gatinha iria gostar de um cara que era “da onda”. Mc Khlaff disse “eu também tive as coisas rápido, quantos tênis eu

tive facinho, facinho? Quantas festas eu fui com dinheiro que não era meu? O que vem fácil vai fácil, ou você não consegue curtir, por que o cara que sobrevive nesse tipo de vida, ou ele não pode desfrutar da vida quando consegue sobreviver, ele não pode sair de casa, tem que estar todo o tempo escondido. Não pode levar o filho dele para escola, nem pra comprar alguma coisa no shopping, tem que mandar outra pessoa para levar ele à praia. Do que adianta ser cheio da grana se você não pode curtir? Eu também não ouvia a minha velha, hoje, ela diz com orgulho que é a mãe do Mc Khlaff”. (Diário de campo 03.10.2013).

Durante este encontro Negro Rudhy disse que muitos ali (do Arma-Zen) já tinham passado pelo que os jovens passaram, já foram presos, sofreram violência e foram autores dela. Rudhy relata também que agora só tem marmanjo no grupo, a maioria ali está na casa dos 30 anos, enquanto a maioria das pessoas da sua geração já morreram (por conta do tráfico e da violência). Para Negro Rudhy, se não fosse o Rap, eles também poderiam estar mortos, não que o Rap fosse o único caminho para escapar da sina de morrer jovem, mas é preciso apegar-se e dedicar-se a alternativas que não a de se envolver com o crime. Fui e voltei de carona com o grupo. Na volta, Negro Rudhy disse “o Rap salva” e em seguida pergunta para Mc Khlaff, “dali pelo menos dois a gente salva, não salva?”, e Mc Khlaff disse que achava que sim.

Esse é o momento em que nos perguntamos se este trabalho não cai nos romantismos de uma pesquisadora apaixonada por seu objeto de pesquisa. Problematizar questões como esta é exercício desafiador para quem acredita que pesquisar não é colocar-se neutro, “pasteurizando” a escrita, ou seja, livrando as análises de toda implicação afetiva. Nosso desafio foi nos empenhar na construção de informações que discutissem as contradições de um objeto de pesquisa sem destruí-lo, respeitando-o, o que também se trata de uma questão ética.

Portanto, é possível que a frase “o Rap salva” seja entendida como um apelo salvacionista quase messiânico. Mas, para nós, a frase constitui o discurso de um grupo que acredita que o Rap e a experiência do Arma-Zen implicam alternativas de identificação para os jovens. O Arma-Zen procura se colocar para os jovens como uma possibilidade de ser visível e audível para além do tráfico, por exemplo. É óbvio que essa

alternativa pode ser considerada como tal por alguns jovens e por outros não.

Weller (2004), ao pesquisar grupos de Hip Hop nas periferias de São Paulo, aponta duas visões distintas sobre o Hip Hop, uma delas, de “orientação geracional”. Sob esta orientação, o Hip Hop é visto como uma revolução que não é social ou política, mas é cultural e juvenil, por constituir-se de jovens pertencentes a uma determinada geração, contestando e partilhando experiências comuns, sejam elas individuais ou familiares que semeiam identificação e o espírito de coletividade de inúmeros outros jovens. A outra visão apresentada pela autora é a do Hip Hop como uma “orientação social-combativa” que, ao exercer uma educação informal, relê a história, reconhecendo e valorizando as raízes africanas, “africanidade”, a “negritude” enquanto um pertencimento coletivo, constitutivo da identidade, da memória coletiva e do resgate à autoestima. Dessa forma, o Rap é tido “como uma forma de concretização de suas (dos grupos de orientação social-combativa) aspirações sociopolíticas e educativas” (WELLER, 2004, p. 114).

A autora nos instiga a perceber que apesar de o Arma-Zen e os jovens do CREAS pertencerem a gerações distantes uma da outra (aproximadamente 15 anos), eles partilham experiências comuns relacionadas à realidade, situação de exclusão e violência que não mudaram o suficiente ao longo dos anos, a ponto de não permitir um sentimento de identificação entre o grupo musical e os jovens. Apesar de não ter levado diretamente o debate sobre a “negritude” (como o grupo faz a partir da música “Minha Herança”, 2012, mencionada no início deste capítulo), o Arma-Zen trabalhou a educação informal com aspiração sociopolítica a partir da discussão da própria violência, discussão essa que não entrou no âmbito moralista ou de julgamento, não inocentou ou culpou ninguém, mas focou no distanciar-se das violências como uma possibilidade de ampliar lugares sociais para além do crime.

Nesse sentido, o que, inclusive, podemos discutir é que o lugar de *in between* do Arma-Zen parece ser uma aposta do próprio grupo, na medida em que mostra para os jovens que quando se está num lugar de invisibilidade fica difícil aproximar-se de outras possibilidades de vida alternativas ao tráfico e a outros delitos. Quando um jovem negro de periferia infringe as leis determinadas pelo sistema, talvez uma das únicas partes que a ordem vigente lhe destina seja a prisão e/ou as medidas socioeducativas.

Por outro lado, lembramos que a ordem vigente, ou seja, a polícia para Rancière, não é um conceito duramente negativo e a política positivo. A ordem vigente, muitas vezes por pressão dos atos políticos, busca ampliar as vagas no mercado de trabalho, instituir políticas públicas de lazer, cultura, saúde, educação e transporte. Desse modo, podemos nos questionar em que medida a possibilidade de o Arma-Zen estar no *in between* compõe os modos de o grupo de enxergar essas juventudes das “quebradas”? O Arma-Zen olhando para os jovens de periferia é diferente do governo, dos pesquisadores, das grandes marcas e das mídias olhando para eles, não que exista uma maneira certa de olhar para as perifeiras, mas cada um, certamente, percebe complexidades diferentes.

Por fim, fica uma questão para reflexão: se o Arma-Zen não pôde falar sobre minoridade penal “em pé de igualdade” com a mesa debatedora na Assembleia Legislativa, estavam estes jovens frequentadores do CREAS e cumprindo medida socioeducativa “em pé de igualdade” com o Arma-Zen na roda de conversa sobre violência?

4.5 Performances e shows

Os shows são, provavelmente, um dos canais de relação mais direta com a comunidade. Se “o grupo canta o cotidiano das pessoas que vivem na periferia” (Negro Rudhy), seus discursos objetivados na música encontram diferentes interlocutores quando eles se apresentam na periferia, em casas noturnas, em eventos culturais na comunidade, festivais e eventos fora da cidade. Em cada show é possível perceber a forma como interagem com cada público. Por exemplo, o Arma-Zen chama o público das “quebradas” de “irmãos”, de “manos” e “manas” durante as festas, no futebol, no churrasco com os amigos e outros Rappers e Mc's.

Pelo que vimos até o momento, entendemos que o Arma-Zen traz a tensão de embate ao sistema nas letras de suas músicas. Não podemos deixar de salientar que o Rap tem uma criticidade que lhe é própria, e, obviamente, ela está nas músicas do grupo. Mas, não só de tensão são formados os repertórios do Arma-Zen, suas músicas também falam de união, dos aspectos positivos das comunidades e da cidade. É esse sentimento de união que compõe as apresentações e performances do grupo. Desse modo, assim como as músicas, as apresentações também são atravessadas tanto por sentimento de união quanto por tensões e posturas fortes contra a ordem vigente.

Foi o que percebemos desde a primeira vez que assistimos⁵⁴ a apresentação do Arma-Zen em setembro de 2012. Foi neste show que o grupo lançou o CD M.A.F.I.A (imagem 13).

⁵⁴ Na companhia da orientadora, de Fernanda Scalabrin e Karla Flores, à época, bolsistas de IC e integrantes do NUPRA.

Imagem 13: Pôster de lançamento do CD M.A.F.I.A.



Fonte: www.rapnacional.com.br

O show aconteceu no TAC (Teatro Álvaro de Carvalho) no centro histórico de Florianópolis/SC. As cortinas vermelhas do teatro se abriram revelando um palco todo produzido com grandes graffitis, uma mesa equipada com a aparelhagem do DJ e um forte sistema de iluminação (imagem 14). Os Rappers surgiram do meio da plateia para depois subir no palco, embalados pela batida forte e marcante.

Imagem 14: Show do Arma-Zen no teatro



Fonte: www.rapnacional.com.br

O público era, em sua maioria, formado por rapazes vestindo camisetas grandes, calças largas, bonés de aba reta, tênis estilo skatista. Também estavam na plateia jovens mulheres, crianças e idosos, público que durante o show foi convidado a ficar de pé, erguer um dos braços e balançar pra frente e pra trás (imagem 15).

Imagem 15: Público no show do teatro



Fonte: www.rapnacional.com.br

Em dado momento da apresentação, Maicon Maloka entrou no palco sem camisa, vestindo um colete fictício de homem-bomba (imagem 16). O Rapper narrou ao público que no dia 11 de setembro (dia deste show) de 2001, Osama Bin Laden “fez a sua revolução” à

maneira dele e, em 2012, nesse mesmo dia, o Arma-Zen faria a revolução na música brasileira ao levar o Rap para dentro de um teatro histórico na área central da cidade junto com o público que ali estava. Ele encerrou sua fala cantando a música “Terrorismo”, cujo refrão dizia: “Terrorismo, fome, sangue, política; Invadem suas terras e arrasam famílias! Egoísmo, ibope, julgamento, crítica; Amores e paixões tragados pela cobiça!”.

Imagem 16: Maicon Maloka no palco do teatro vestido de homem-bomba



Fonte: www.rapnacional.com.br

A partir da música “Terrorismo”, o grupo trabalha a violência em suas diversas formas. Na opinião de Negro Rudhy, a performance de Maloka foi positiva e realista, na qual o colete de homem-bomba causou grande impacto no público. Para Mc Khloff, esta música não é só sobre o terrorismo armado ou a guerra, mas sobre o terrorismo psicológico que se vive, o terrorismo da pressão. Maloka afirmou que sua intenção era de trazer o terrorista presente em cada um de nós. Talvez, a atitude terrorista do grupo tenha sido justamente levar o Rap ao teatro, terrorista no sentido mesmo de atos que podem marcar a história ao “detonar” normas e imposições da ordem social que os negava aquele espaço.

Tentando copiar o Bin Laden, né, explodindo a cidade. Graças à Deus, botamo a casa cheia (...) a

gente acabou fazendo a pergunta pras pessoas de como seria o Rap daqui pra frente, né, porque o Rap não tinha chego no teatro ainda e não tinha uma dimensão do que foi lá (NEGRO RUDHY).

A partir da performance do homem-bomba, o Arma-Zen mostrou-se como um grupo atravessado por tensões e posturas fortes contra a ordem vigente. Tal performance nos remeteu ao que Rancière chama de “dramatização teatral”, que é uma característica da subjetivação política, assim como a demonstração argumentativa, que busca transformar o espaço em um lugar dos sujeitos cuja visibilidade, existência e legitimidade foram negados pela ordem policial (PRADO, 2013). Prado (2013) aponta que:

O ato performativo da dramaturgia é exatamente fazer aparecer, de maneira exagerada, aquela experiência invisível. Por isso, a subjetivação política exige a dramaturgia, o drama, porque ela é um ato exagerado, é um ato sem contenção, um ato inadequado, um ato teatral nesse sentido, é um exagero (PRADO, 2013, p 28).

De acordo com o Arma-Zen, foi a primeira vez que um grupo de Rap apresentou-se em um teatro na capital. A quantidade de pessoas que compareceram ao show, segundo os integrantes do grupo, surpreendeu a organização do TAC ao atingir a lotação total (aproximadamente 300 lugares), ficando, inclusive, muitas pessoas do lado de fora. Tudo isso mostrou parte da potência que este grupo de Rap tem em Florianópolis.

O fato de grupos de Rap nunca antes terem se apresentado naquele teatro pode indicar que, para a ordem vigente, existe uma inadequação entre Rap, o teatro histórico, ou seja, um deve ser invisível para o outro, então é preciso exagerar, fazer uma dramaturgia. Segundo Prado (2013), dramatizar é uma forma de buscar ser contado como corpo público, ou seja, é a busca por um lugar de visibilidade na ordem vigente a partir da desorganização da mesma, ou seja, a partir de um dano. Portanto, dramatizar é fazer um corpo aparecer e existir publicamente, é construir uma forma de demonstrar a si mesmo. Entendemos que o Arma-Zen já traz em suas músicas a denúncia da realidade em que vive e as violências que enfrenta, mas trazer o homem-bomba, um símbolo de ataque, destruição e autodestruição, foi um ato performático que deu corpo aos conteúdos das músicas, dando

visibilidade para as mesmas, ao mesmo tempo em que desconstruía os corpos muitas vezes invisíveis que criam, interpretam e defendem seus discursos objetivados em músicas.

A realização do show de Rap no teatro histórico que nunca havia recebido esse gênero musical da periferia pode ter representado, de alguma forma ou por algum momento, uma redistribuição dos espaços que cabem aos não contados. Tanto no palco quanto na plateia, estavam pessoas que vieram da periferia, cujos lugares sociais não lhe permitiam estar ali. O Arma-Zen buscou transformar o teatro também no lugar dos grupos de Rap, no lugar da periferia, mostrando para a ordem vigente experiências invisibilizadas e não legitimadas por essa ordem.

Desse modo, percebemos que para o Arma-Zen, grupo que busca circular por diversos lugares da cidade, esses espaços são territórios de disputa para o Rap. Ou seja, o grupo questiona por que o Rap não pode ter visibilidade em lugares como os teatros, o centro da cidade, os festivais de música e da agenda cultural da cidade.

Negro Rudhy descreveu o show de lançamento do CD M.A.F.I.A. no teatro como algo memorável, a realização de um sonho. Mas, o Rapper indica como ainda mais importante a apresentação do grupo na ocupação do Contestado. Essa ocupação teve início em outubro de 2012 a partir da promessa de um candidato à prefeitura de São José (cidade da região metropolitana de Florianópolis) de desapropriar um terreno para que aproximadamente 200 famílias o ocupassem⁵⁵. O candidato foi eleito, então os barracos foram construídos pelas famílias, mas em seguida foram destruídos pela própria prefeitura que “voltou atrás” na promessa. Negro Rudhy conta a sua experiência:

o show mais importante que a gente fez foi na ocupação Contestado em 2012. Para nós não teve preço. A gente já tocou em muitos lugares assim. Quando a gente chegou na ocupação do Contestado e viu que muitos de nós já passou por aquilo, sofreu com a enchente, teve que construir o barraco, madeira por madeira, e muitas pessoas não dão valor, como o prefeito. (...) E o Arma-Zen ser convidado pra fazer aquilo é porque a gente tinha muita coisa boa para passar para aquele público naquele dia que tavam em construção do

⁵⁵ Para mais informações sobre o Contestado ver: http://contestadovive.org/?page_id=7

barraco. Po, a gente ir lá cantar pro público, fazer eles pararem de construir para ouvir a gente, então a gente tem uma extrema importância no movimento Hip Hop, que não é nosso, é do público (NEGRO RUDHY, 2013).

Negro Rudhy disse que “quando a gente foi convidado, foi pra gente automático dizer sim, sem ter o que cobrar, porque a gente vai tirar de quem tem, não de quem não tem”. Entendemos que essa experiência de tocar numa ocupação não foi tanto um ato beneficente sem identificação de causa, mas o oposto disso, foi um encontro entre pares onde se levou a música de quem tinha muito a dizer sobre uma realidade semelhante, uma mensagem de luta.

Depois do episódio no Largo da Alfândega que marcou a relação do grupo com o público, em agosto de 2013, o Arma-Zen volta a se apresentar no lugar que é histórico para o movimento Hip Hop de Florianópolis e onde costumam acontecer as batalhas que carregam o lugar no nome: “Batalha da Alfândega”. Desta vez, a presença do grupo deu-se a convite dos Sindicatos dos Bancários de Florianópolis que realizaram uma manifestação contra as instituições bancárias e suas demissões, as filas intermináveis, os cortes nos salários, o assédio moral e a sobrecarga de trabalho. Todas estas palavras-denúncias estavam escritas em estandartes que foram queimados em uma performance interpretada por pessoas vestidas com máscaras de proteção e macacões fechados.

A parceria do Arma-Zen com a ocupação do Contestado e com o Sindicato dos Bancários mostra a relação do grupo com outros coletivos que não necessariamente carregam similaridades entre si. A seguir, a postagem do Arma-Zen em uma rede social convidando as pessoas que acessam a sua página para ir assistir a apresentação do grupo no ato de protesto contra os Bancos, postagem que acompanha um vídeo informativo sobre o ato.

Imagem 17: Postagem convite para show no Largo da Alfândega



Fonte: Página do Arma-Zen no Facebook

O show aconteceu às 19 horas e quem saiu do centro da cidade naquele momento em direção ao terminal de ônibus e/ou circulava pelo largo da Alfândega e pelo Mercado Público pôde parar e assistir a apresentação/manifestação. O show aconteceu após a performance organizada pelo sindicato dos bancários. O Arma-Zen falou da luta dos bancários como uma luta comum a muitas pessoas, de modo que instituições bancárias constituem a lógica econômica da ordem vigente capaz de não contar, silenciar e invisibilizar pessoas da periferia e até mesmo parte dos seus trabalhadores.

Não é porque a manifestação era dos bancários que o Arma-Zen não levantaria as suas causas. Nesse dia a bandeira que o grupo levou foi a do movimento Hip Hop, denunciando a ausência de incentivo governista e chamando o poder público para apoiar os jovens que se reúnem na Alfândega, fornecendo recursos e materiais necessários para a realização das batalhas de Rap.

Outro evento que tem marcado a história do Arma-Zen e a sua relação com as comunidades é a Festa Julina Black que é organizada pelo Arma-Zen, principalmente por Maicon Maloka, com o apoio da comunidade e de outros grupos musicais. A festa acontece na quadra comunitária de esportes da comunidade da Maloca (localizada na região continental de Florianópolis), é gratuita, dura aproximadamente um dia inteiro e em 2013 estava em sua sexta edição.

O nome é uma referência às festas tradicionais de São João que acontecem nos meses de junho e julho em praticamente todo o Brasil, cada região apresenta sua singularidade local, cultural, folclórica e culinária. São festas com comidas típicas (pinhão, pipoca, quentão no sul do Brasil ou tapioca, bolo de mandioca no norte do país), onde se podem ver pessoas em trajes típicos (vestidos de chita ou roupa quadriculada, por exemplo) e tem a presença músicas folclóricas (que pode ser forró e/ou sertanejo, por exemplo).

Mas, de todos esses elementos tradicionais, a Festa Julina Black⁵⁶ mantém em comum a época dos festejos e a comida típica. A festa é Black e por isso contemplou elementos da cultura negra como o Rap, o Reggae, o Samba e o Funk, representados por aproximadamente 20 grupos musicais. Eram tantos grupos que cada um apresentava poucas músicas para que desse tempo de todos subirem ao palco, como um festival de música. Quem abriu a sessão de apresentações foi a dança, o *break* chamou muito a atenção das pessoas, principalmente das crianças que ensaiaram seus passos de *break* depois que os mais velhos se apresentaram.

Imagem 18: O *Break* na Festa Julina Black



Fonte: arquivo de pesquisa

⁵⁶ Em Rio Claro, interior de São Paulo, uma festa com o mesmo nome aconteceu em 2013 já na sua 18ª edição. A festa em São Paulo traz elementos interligados com a cultura nordestina (em São Paulo o número de migrantes nordestinos é maior do que em Santa Catarina).

Do evento participaram famílias, casais, jovens e muitas crianças. As pessoas não foram vestidas de trajes típicos de festas juninas (apenas algumas crianças e um ou dois adultos) e havia muito espaço para brincar, brinquedos como pula-pula e um jogo de damas gigante. Além dos brinquedos, no lugar tinha um palco, uma tenda para os equipamentos de som e muitas barracas de comidas e bebidas.

Com a ajuda de dois meninos, pulseirinhas de duas cores foram distribuídas entre todos os que participavam da festa. Perguntei para que servia e um dos meninos explicou que a cor rosa para os solteiros e solteiras e a verde é para casadas e casados, em seguida saíram correndo para continuar a tarefa de identificar o estado civil das pessoas. O Arma-Zen depois explicou que foi a maneira que eles encontraram de tentar evitar o que costumava acontecer em outras festas, quando quem era solteiro(a) paquerava o comprometido(a) sem saber a sua condição, causando confusão e desentendimento entre as pessoas.

Imagem 19: Pulseirinhas identificadoras de relacionamento na Festa Julina Black



Fonte: arquivo de pesquisa

Quando chegamos à festa, Maicon Maloka disse com sorriso receptivo: “você vieram! Boto fé!”. Em outro momento, durante conversa com Negro Rudhy, ele disse: “Vocês são família Arma-Zen também”. Os músicos estavam se referindo a mim e a Fernanda Scalabrin, que como integrantes da equipe de pesquisa, estávamos há aproximadamente nove meses acompanhando o grupo, seja em ensaios, apresentações, na entrevista e agora na festa que o grupo organizou.

Naquele momento, eu me senti família Arma-Zen, curti a festa, conversei com Negro Rudhy, Maloka, Mc Khloff, Pako e Karhyn, conheci suas esposas e filhos. Também fiz fotos, filmei, observei os espaços, as pessoas, as músicas, conversei com uma criança, com o dono de uma barraca de comida e com uma senhora que dançava ao nosso lado. A imagem abaixo mostra o momento em que o show do Arma-Zen acontecia e o palco ficou pequeno para o número de pessoas que se sentiram à vontade para subir e ficar ao lado dos músicos do Arma-Zen.

Imagem 20: Palco de todos na Festa Julina Black



Fonte: arquivo de pesquisa

“O gueto tá se organizando porque ninguém organizou a gente, tá ligado?” disse Maloka ao microfone no intervalo entre uma banda e outra. A comunidade é convidada a participar como organizadora, doando ou emprestando materiais para a estrutura das festas. A comunidade também é quem ocupa os espaços de lucro da festa, que são as barraquinhas de venda de comidas e bebidas. Conversei com um moço que estava administrando uma barraca de comida e ele afirmou que participa da festa há seis anos e é a sua primeira vez com barraca. Disse ainda que é só conversar com Maicon Maloka alguns meses antes da festa (devido à grande quantidade de interessados) para garantir um espaço de vendas no local, o único requisito é que cada barraca venda

comidas e bebidas diferentes uma das outras para evitar concorrência e confusões entre os vendedores. O rapaz ainda disse que considera a Festa Julina Black um evento importante, pois mostra que as “quebradas” estão unidas, uma vez que várias comunidades próximas participam e não acontecem brigas, causando confusão e desentendimento entre as pessoas.

Imagem 21: Festa Julina Black na quadra da Maloca



Fonte: arquivo de pesquisa

Percebemos que a partir de uma festa conhecida pela ordem vigente, como a tradicional festa julina ou junina, surge um novo significado, nova partilha. A Festa Junina Black não mudou apenas o nome, mas trouxe o movimento negro, a diversidade cultural. Festa com o mesmo nome, mas com organização diferente (tem forró, tem roupas típicas), acontece também no interior de São Paulo há 20 anos, mas em Florianópolis ainda é pouco conhecida, é uma forma de reconfiguração, festa que não tem tradição na ilha e que é do movimento Black.

“Uma arte que intervém em lugares mais ou menos marcados pelo abandono social e pela violência, e que age modificando a paisagem da vida coletiva no sentido de restaurar uma forma de vida social” (RANCIÈRE, 2010, p. 45). Descrição esta acerca do trabalho de um grupo de artistas franceses chamado “Acampamento urbano” que

realizava o projeto “Eu e nós” na França. É assim que podemos pensar a Festa Julina Black. Não ousaríamos, ainda, afirmar que festa é arte, nem pretendemos forçar uma comparação deslocada. Mas, queremos chamar a atenção para o que uma festa pode mobilizar, quando intervém nos lugares sociais de invisibilidade e propõe às comunidades de periferia formas de organização que desvirtuam a ordem vigente ao transformar as maneiras de fazer festas. A comunidade da Maloca é lugar marcado pelo descaso do governo e a Festa Julina Black, de certa maneira, reconfigura os lugares sociais ao se constituir como um espaço de todos das “quebradas”, espaço onde se é visível e audível.

5 O QUE PODE A MÚSICA?

Este capítulo é o momento de discutirmos as possibilidades da música do Arma-Zen, pois já conhecemos parte dos contextos com os quais o Arma-Zen se relaciona. No capítulo anterior, partimos dos conceitos de estética e política de Rancière para pensar o corpo público e as relações de visibilidade e invisibilidade deste coletivo com outros coletivos, comunidades, bairros e com a cidade.

Inicialmente, apresentaremos uma discussão sobre arte diferente da apresentada no final do capítulo 1, onde debatemos as ideias de Rancière sobre a arte no campo da política. Neste momento, apresentaremos os conceitos de arte e estética a partir de Vigotski, Bakhtin e Vázquez. Desta forma, é indispensável esclarecer que, em nenhum momento, estamos afirmando que a teoria rancièriana concorda ou discorda com os autores, lembrando que são concepções que não partem do mesmo princípio epistemológico. Por isso, não pretendemos articular estes conceitos arbitrariamente e respeitaremos suas diferenças.

Portanto, este é um esforço de trazer uma reflexão do campo macro das relações entre coletivos, bairro, cidade e ordem vigente (plano genérico) para o micro das composições musicais, temas de músicas e movimento dos corpos (plano singularizado da relação de um sujeito particular com a cena, com uma experiência ou com o próprio objeto). Porém, esta é apenas uma estratégia didática de nos aproximar das questões de pesquisa, pois entendemos que os campos macro e micro, a vida e a arte constituem-se mutuamente longe de uma relação causal e linear (HINKEL, 2013). Como afirma Maheirie (2001):

Por se constituir um objeto complexo, a música precisa da interdisciplinaridade para que se possa produzir um conhecimento a seu respeito que não seja dicotomizado, em que objetividade/subjetividade, emoção/razão, singular/universal, local/global, público/privado, não sejam mais antagônicos e possam ser compreendidos como realidade concreta e dialética desta produção humana, necessariamente inserida num determinado contexto sócio-cultural (MAHEIRIE, 2001, p.9).

Portanto, este capítulo se apresenta como um momento de transitar do campo macro para o micro e este voltando para macro novamente. Neste movimento dialético é importante não sermos capturados pela ideia de sujeitos singulares que iniciam e terminam em si mesmos, como se fossem revolucionários políticos por si só. Mas, o singular se faz na particularização do coletivo que atua sobre ele, o qual por sua vez o transforma incessantemente.

Rap é arte⁵⁷ e arte diz respeito a uma inter-relação entre obra de arte, autor e interlocutor e, portanto, é só nesta relação que a obra se torna arte (VOLOCHINOV/ BAKHTIN, 1926; BUBNOVA, 2009). Bubnova (2009, p. 38) destaca que “o artístico, em sua totalidade, abarca a obra, o autor e o receptor, na medida em que a obra é produto da interação entre autor e receptor, e as três instâncias remetem ao contexto, isto é, à situação externa ao ato comunicativo”. Sobre o autor, Bakhtin, esclarece que este:

é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor (BAKHTIN, 2011, p. 11).

Para Bakhtin (2011), o autor/artista (assim como o interlocutor) estabelece uma relação estética com a obra no processo de sua criação, ele a enforma, é o próprio artista quem exercita a exotopia, o distanciamento para então voltar e dar acabamento estético a sua obra, de tal maneira que ele cria o mundo da personagem a partir do seu olhar, da sua imagem do outro. Faraco (2010) contribui com Bakhtin ao definir em suas palavras autor-pessoa e autor-criador. “O primeiro é o escritor,

⁵⁷ Rap é entendido aqui como arte no sentido justificado na introdução deste trabalho, ou seja, entendemos Rap como objetivação artística. Vigotski, Vazquez e Bakhtin trabalham com o conceito de obra de arte e aqui procuraremos ser fiel a sua linguagem.

o artista, a pessoa física. O segundo é a função estético-formal engendrador da obra, um constituinte do objeto estético, um elemento imanente do todo artístico” (FARACO, 2010, p. 4).

Outro fator importante é que o artista, ao falar sobre a obra, não está mais no acontecimento estético e sim no nível da cognição, ou seja, quando falamos sobre um acontecimento já não estamos mais nele, pois o acontecimento é da ordem do vivido (ZANELLA, 2010). A comunicação da obra artística se dá por meio do conteúdo, material e forma da obra e na relação desta com o criador e contemplador (VOLOCHINOV E BAKHTIN, 1926). Quando a obra de arte está deslocada simbolicamente desta comunicação, ela se torna um artefato físico (o que era pintura ou escultura) ou um exercício linguístico (no caso da música, poesia, teatro) (ZANELLA, 2010). A isso podemos chamar de fetichização da obra artística, que é quando a obra é investigada enquanto artefato, isolada do todo, distanciada do autor e de seus interlocutores (ou criador e contemplador/receptor) (VOLOCHINOV/ BAKHTIN, 1926). É como se o foco em uma das partes (como na obra de arte em si) pudesse revelar o todo (autor, interlocutor) sem considerá-lo.

Por ser obra de arte, o Rap também é produção discursiva, é enunciado concreto, ele pode ser percebido pelas palavras que estão em um contexto, em um horizonte espacial e ideacional compartilhado. O enunciado concreto é um discurso, uma construção comunicativa, uma comunicação que tem na dimensão axiológica o seu princípio estruturante. A entonação está na fronteira do verbal com o não verbal, do dito e do não dito.

A arte é uma objetivação do sentimento, do pensamento e da emoção transformados, podendo ampliar sensibilidades, desconstruir sentidos e possibilitar afetos (MAHEIRIE, 2001). Mas, não tem poder prescritivo, ela não pode instigar a fazer algo, a arte em si não é revolucionária. “Ora, se a arte recolhe da vida seu material, mas não se restringe a ela, se ela a reflete e refrata, torna-se impossível predeterminar como ela irá afetar as pessoas” (HIKEL, 2013, p. 39). Ela é uma linguagem e toda linguagem é polissêmica, ou seja, tem múltiplos sentidos. Portanto, não adianta usar a arte para educação moral, mas sim para a vivência estética.

A música, por exemplo, não é revolucionária e nem reacionária (MAHEIRIE, 2001, p. 22), mas pode reconfigurar modos de ser, pensar e agir. Para este diálogo podemos trazer Rancière (2012), pois segundo ele:

a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

Para o autor, não é possível calcular o efeito da arte e nem o seu impacto na consciência intelectual e na mobilização política. Mas, a arte “pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado”. (RANCIÈRE, 2012, p. 66).

Além disso, temos que na arte existe a dimensão da responsabilidade, responsabilidade, responsividade, que nos faz pensar sobre a questão da alteridade do sujeito e sua condição axiológica (ZANELLA, 2010). Bakhtin (2011) nos apresenta isso ao discutir a responsabilidade no ato estético do autor sobre a personagem, e essa questão se faz importante a partir do momento em que “A análise estética não deve estar diretamente orientada sobre a obra na sua realidade sensível, e ordenada somente pela consciência, mas sobre o que representa a obra para a atividade estética do artista e do expectador, orientada sobre ela” (BAKHTIN, 1993, p.22).

Concordando com Vásquez (1999), temos o fato de que “(...) a Estética, ao se ocupar da arte, tem de levar em conta as ciências sociais correspondentes: sociologia, economia política, teoria política, teoria das ideologias” (VAZQUEZ, 1999, p. 58). Isso porque a relação estética é sempre uma vivência condicionada histórica e socialmente e, assim, precisa ser analisada levando em consideração uma complexidade de processos que afetam tanto o sujeito quanto o objeto da vivência estética. Assim, “Uma obra de arte vivenciada pode efetivamente ampliar a nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos, a generalizar e unificar fatos amiúde inteiramente dispersos” (VIGOTSKY, 2010, p.342).

Para Vigotsky, uma vivência estética é intensa e “cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento” (2010, p. 342). O autor russo traz, inclusive, uma visão da vivência estética como

propulsora de energia para futuras ações e, sem compreendê-la de forma prescritiva, ela pode se fazer facilitadora de novos sentidos e outros olhares sobre o mundo.

Vigotski (2010) nos mostra que a percepção estética não é uma vivência passiva, e a ação se dá por meio dos processos psicológicos complexos que implicam em:

um complexo trabalho de memorização e associação de pensamento para se entender que homem ou que paisagem estão representados no quadro, em que relação estão as suas diferentes partes. Todo esse trabalho necessário pode ser chamado de “síntese criadora secundária”, porque requer de quem percebe reunir um todo e sintetizar os elementos dispersos da totalidade artística. Se uma melodia diz alguma coisa a nossa alma é porque nós mesmos sabemos arranjar os sons que nos chegam de fora. Há muito tempo os psicólogos vêm dizendo que todo o conteúdo e os sentimentos relacionados com o objeto da arte não estão contidos nela, mas são por nós incorporados, como que projetados nas imagens da arte, e os psicólogos denominaram empatia o próprio processo de percepção. Essa complexa atividade de empatia consiste num reatamento de uma série de reações internas, da sua coordenação vinculada e em certa elaboração criadora do objeto. Essa atividade é o que constitui o dinamismo do organismo que reagem a um estímulo externo. (VIGOTSKY, 2010, p.334).

A percepção estética, para Vigotski (2010), é diferente da percepção sensorial, a qual é importante por permitir a etapa inicial da vivência, é o abrir de portas que leva a complexa atividade do sujeito de atribuir sentido estético. A partir das percepções sensoriais e dos processos psicológicos complexos, o sujeito expectador cria o objeto estético a que vai dedicar suas reações posteriores ao mesmo tempo em que é (re)criado.

De acordo com Vázquez (1999), as experiências estéticas estão, obviamente, imersas em um contexto social e cultural e historicamente construído que contribuem para um modo específico de apropriação da realidade.

Partindo dessa teoria geral, que para nós é o materialismo histórico, podemos compreender, junto ao caráter histórico-social das obras estéticas e artísticas, o papel das condições sociais na organização do processo artístico e as formas individuais que, determinadas por elas, adotam dentro desse processo artístico-social a individualidade na criação e a recepção de produtos artísticos (VAZQUEZ, 1999, p. 58).

No entanto, para este mesmo autor, o estudo da relação estética não se restringe ao campo artístico, assim como a manifestação artística é muito mais que relação estética (VÁZQUEZ, 1999).

A partir do que foi discutido, entendemos que o Rap tem uma estética que está na forma e no conteúdo, no ritmo, nas letras, na performance, na dança, no gesto, no boné, na camiseta, na corrente, nas tatuagens, nas gírias, nas festas, nos debates. Porém, estes elementos do Rap, em si, não nos dão recursos suficientes para entender as possibilidades da música.

Um caminho possível é voltar para o campo macro do debate e, a partir da perspectiva rancièriana, entender as possibilidades da música no movimento de aproximação e distanciamento com a política. A política não está na melodia, na letra, não está na mensagem, no engajamento da música com uma causa social, mas no dissenso, está na performance e nos modos de ver, pensar e agir sobre o mundo, sobre a comunidade, sobre a cidade, recortando espaços e tempos de (in)visibilidade, (in)competências, contados e não contados.

Ângela Souza (2009a) classificou o Rap em Florianópolis em três estilos: o Rap de Quebrada, Rap Floripa e o Rap Gospel. Para cada estilo, conteúdos com linguagens, pensamentos, palavras, sentidos e significados diferentes. A autora compreende o movimento Hip Hop como ultrapassando os espaços da arte e da manifestação da juventude (SOUZA, 2013). Segundo ela, é por meio do Rap, do graffiti e da dança que o Hip Hop apresenta-se enquanto um espaço político que diz respeito a vivências e experiências sócio, político e culturais de jovens homens e mulheres em sua maioria negros e migrantes. A antropóloga percebe o Rap enquanto uma forma de subjetivação do mundo, uma forma de expressão, uma construção narrativa de experiências e trajetórias de vida.

No movimento Hip Hop a música circula por culturas e se refaz em cada contexto cultural, esta música constitui esse movimento e também implica em “responsabilidades” que pode aqui ser expressa a partir do compromisso que se atribui com o relato de uma realidade, realidade é um termo nativo que geralmente é vivenciado localmente. Na denúncia da discriminação, da desigualdade, da violência, da exploração, manifestam-se, posicionam-se dando visibilidade a estas experiências através do movimento Hip Hop, protestam e chamam atenção para estas vivências e suas implicações, e nesta atitude redefinem e reorganizam sua postura social. Em função deste debate fluxos de comunicação vão se estabelecer, aspectos comuns as vivências nessa cidade vão surgir, e pareceres sobre essas relações vão ser descritos em suas músicas, sejam estes definidos local, nacional ou regionalmente. A grande parte desses jovens através de suas práticas e experiências estético-musicais nos revelam, portanto, deslocamentos. (SOUZA, 2013)⁵⁸.

Essa responsabilidade implicada ao movimento Hip Hop nos convoca a pensar sobre a arte como responsabilidade, responsabilidade, responsividade, já discutida anteriormente, que está na dimensão dialógica do campo do vivido. Segundo Souza (2013), a responsabilidade do Rap é também reivindicar um espaço de desconstrução de olhares discriminatórios, excludentes e expropriantes sobre negros, indígenas, mulheres, moradores de periferias e favelas.

Durante a entrevista, o Arma-Zen apresentou suas concepções de música e, a partir delas, podemos nos aproximar do que este coletivo aposta como possibilidades deste gênero musical. Mc KhlaFF acredita que a música é venda de ideia, ideia que é a semente de um conceito que vai fazer com que as pessoas entrem para o movimento Hip Hop: “a música conseguiu trazer assim um... uma venda de ideia... a música é assim um... quase assim a sementezinha do conceito da ideia que todo mundo acaba aderindo, adere o movimento...” (MC KHLAFF). Desse

⁵⁸ Transcrição realizada por mim da palestra com o tema “Espaços do Rap: movimento Hip Hop entre fronteiras”. Em 06 de abril de 2013 na Universidade Federal de Santa Catarina.

modo, o Rapper compreende que a música é um canal de divulgação de algo ainda maior que ela: o movimento Hip Hop.

Para Maicon Maloka, existem músicas para cada gosto e ocasião, cada pessoa tem uma canção preferida que desperta lembranças/memórias e o grupo afirmou preocupar-se com isso ao pensar nas composições. A memória está ligada ao imaginário, linguagem, cognição, imaginação e atenção, é um exercício coletivo de acionar processos psicológicos complexos, a memória também é afetiva (SAWAIA, 2006). Frith (1987) aponta a música como formadora de memória popular e ela faz isso, pois intensifica nossa experiência no presente e no passar do tempo. Desse modo, “as canções são organizadas em torno de antecipação e eco, em torno de finalizações que esperamos ansiosamente, de refrãos que deixam saudade quando a música termina” (FRITH, 1987, p. 8). De acordo com Maheirie (2001, p. 11), a música, quando “baseada na peridiocidade e na recorrência, ela se liga ao fenômeno da memória, unificando homem e tempo, sem deixar de ser a expressão mais viva do presente, rompendo com a crença no amanhã como a única alternativa de felicidade e prazer”.

Além disso, Mc Khloff acredita que a música, quando criada com apego e respeito, pode construir um sonho, um mundo. Desse modo, Maloka afirma que o grupo preza estar junto das pessoas e passar uma mensagem para elas, essa atitude ele chama de carinho com o público. Maloka diz, inclusive, que às vezes a música funciona como “o nosso melhor amigo”, pois a gente a “carrega” seja em casa ou circulando pela cidade, nos trajetos a pé, quando se está dirigindo um carro. Essas afirmações nos remetem à dimensão afetivo-reflexiva da música que é uma linguagem na interface da constituição dos sujeitos e dos coletivos (MAHEIRIE, 2001; HINKEL, 2013).

Na visão de Pako, o Rap é uma possibilidade de transmitir conhecimento “não só intelectual, mas da maneira de lidar com as pessoas (...), de conviver com as pessoas e fazer com que elas possam compartilhar”. A música como forma de abrir e reforçar canais de comunicação também está presente nos estudos da antropologia, junto à povos indígenas (MONTARDO, 2011).

Maloka acredita que a música ajuda a “orientar”, “despertar” as pessoas, ou seja, ampliar possibilidades de existir, “em mim despertou um Mc, eu posso despertar um skatista, eu posso despertar um...” (Maloka). Esse despertar é despertar para outras possibilidades de vida desvinculadas dos determinados atos, como o tráfico de drogas, por exemplo. “(...) Não é querer despertar um... despertar ah, despertar um

Mc, ou despertar um... não, a gente faz despertar por via da música, desperta algo bom, algo prazeroso que te faça pensar...” (Mc Khlaflf). Além disso, Maicon Maloka nos conta: “às vezes eu escrevo um negócio que orienta a caminhada dele, como talvez um pai, um filho, então um aprende com o outro. Eu aprendo com as ideia dele ele passa as ideia pra mim, então essa que é a nossa maior missão é trocar esse conhecimento um do outro” (Maicon Maloka). Isto nos remete ao que afirma Maheirie (2001, p.36):

ao participarmos dos shows musicais de bandas que gostamos, dançando, cantando suas músicas, unificando-nos a elas com todo o nosso ser, podemos despertar para novas reflexões, abrir nossos horizontes e transpor os limites do já instituído, rumo a uma compreensão nova dos fenômenos, a partir da vivência de emoções.

Desse modo, entendemos o Rap como um discurso musical pode (re)configurar reflexões, afetações e percepções. O grupo acredita que a música pode “orientar”, “despertar”, ser uma “semente”, “resgatar um em cem”, ou seja, a música pode ser entendida como mediação para a construção e reconhecimento de si. Esse “trocar conhecimento”, “despertar”, “orientar” e “resgatar” nos remete a um aumento de potência de ação.

O público do Rap, no geral, interessa-se por conhecer quem produziu as músicas, busca também referências, ideias e formas de perceber a realidade. É por isso que Macedo (2010) afirma que o conhecimento pode ser entendido como o quinto elemento do Hip Hop, além do Rap, DJ, Mc, break e graffiti.

Por outro lado, podemos pensar em outro plano, um pouco mais na direção do que nos aponta Rancière:

A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. [...] Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos (RANCIÈRE, 2010, p. 53).

Macedo (2010) entende que o Rap possibilita um processo de educação informal ao questionar a predominância de discursos que alimentam a violência, a segregação econômica e social, ao mesmo tempo em que constrói discursos de valorização da periferia e de mobilização para uma mudança social.

Frith (1987, p.5) elucida que a experiência da música é uma experiência de identificação, pois “ao reagir a uma canção, somos levados, ao acaso, a fazer alianças afetivas e emocionais com os artistas e seus outros fãs”. Ou seja, podemos aproximar o que Maloka traz sobre a música como um amigo, à ideia de música como “uma forma de individuação. Trazemos canções para dentro de nossas casas e ritmos para dentro dos nossos corpos; canções e ritmos têm uma frouxidão de referência que os torna imediatamente acessíveis” (FRITH, 1987, p.6).

Já sobre a composição da música, Maloka nos conta que quando o grupo compõe, costuma emprestar frases do cotidiano, ditados populares o que, para o grupo, é uma forma de dar valor ao conhecimento e sabedoria da comunidade. Aquilo que eles aprenderam a partir das suas experiências de vida, eles querem passar adiante.

A música como forma de trocar conhecimento e de exercitar a parceria, se dá por meio da criação coletiva, estimulando o surgimento de ideias e misturando-as em um “caldeirão”, as quais são negociadas na arena dos sentidos. Caldeirão este que combina com a multiplicidade de músicos que é o Arma-Zen e isso se faz ingrediente das composições: “A gente também mostra essa diferença do Lucas ser branco, eu ser moreno, o Rudhy negro, o outro (Karhyn) bem, bem negro, né?” (Maloka). Desse modo, compor requer contemplar as diferenças, visibilizando-as, como a música “Fé em minhas crenças” (2012), que carrega as religiões dos músicos.

De cada música do Arma-Zen (pelo menos do último álbum M.A.F.I.A.) tem entre dois e sete músicos compositores. O grupo conta que eles decidem coletivamente os temas das músicas ou alguém já traz uma música em desenvolvimento. Dentro de cada tema existem assuntos específicos que são distribuídos entre as pessoas, conforme suas identificações. Assim, cada um fica responsável por escrever a letra da sua parte e por cantar esse trecho nas apresentações, ainda assim, um contribui com a escrita do outro, dizendo se gostou ou não, o que poderia acrescentar ou cortar, podendo as letras dos músicos transitar pelas contribuições uns dos outros, independente se é do seu trecho de autoria ou não: é “um ajudando o outro” (NEGRO RUDHY). É durante os ensaios que a produção da música é pensada “a gente ensaia umas

vezes, canta um pro outro e mostra e tal, ‘vamos fazer assim, não, pode fazer uma produção diferente’, então é isso” (Mc Khlaff). O grupo nos conta que a composição não precisa de um passo a passo:

Mc Khlaff: não, não tem padrão. Porque, às vezes, um começou a fazer uma música, chega um dia e conta só pra esse e pra esse e diz: “puts, olha só o que eu to fazendo, vamos fazer essa?”, aí depois de três dias chega e diz: “ó, olha só o que nós tamos fazendo”, entendeu? Então o outro chega e diz “olha só, olha esse instrumental” e aí vem com o instrumental, uma frase, e bota ali e fica pensando. Um outro que não tem nada a ver, vem com uma ideia: “ó olha só o que tal tu fazer um refrão mais ou menos assim e tal”. Aí algo começa, entendeu?

Negro Rudhy: A evolução do gueto foi construída dentro do carro, lembra? Dentro do carro “pô Paco, eu to com uma...”, o Paco é o que mais canta bem o vocal do grupo assim na criação do refrão, aí uma ideia, “pá, to com uma ideia assim...” foi ouvindo e o Lucas tava do lado “fechou! A evolução do gueto” vamos escrever e escrevemos...

A criação é um processo dialógico, acontece na relação do artista com o objeto e com o interlocutor que resulta em algo diferente desses três elementos. Desse modo, o grupo fala sobre esse método de composição que é coletivo e sobre como às vezes existem momentos em que o processo de criação da música “emperra, demora e fica na gaveta um bom tempo”. Nesses casos, Maloka diz que é preciso “hibernar e ficar lá trancado estudando, entrar naquele mundo, fantasiar aquelas coisas, ensaiar”. É como se o músico precisasse hibernar com a música e é sobre isso que fala a música Hiberno (2012).

Compreendemos que hibernar é uma metáfora para processo de criação musical. Maheirie entende que:

Este processo tem início na percepção que temos dos objetos reais, para depois podermos dissociar e recompor os elementos desta realidade, em forma de fantasia. Em seguida, agrupamos os elementos modificados, e estabelecemos uma síntese entre eles e os elementos agrupados do

contexto real. Quando a imaginação se objetiva no mundo real, quando cristalizamos nossa “imagem” no contexto social e produzimos algo daí, estamos *criando o novo*. (MAHEIRIE, 2001, p. 64).

Ou seja, compor, para o Arma-Zen, é uma ação coletiva que produz um objeto específico. Sendo assim, é na relação com os contextos em que se inserem, com outros coletivos, com as comunidades e com as cidade que as músicas do Arma-Zen são compostas.

Não podemos esquecer que, como salienta Frith (1987), a música está presa a regras impostas pela ordem, ou seja, a presença e a ausência de som obedecem a uma lógica que não está totalmente sob o controle dos músicos e de seus ouvintes. Dependendo de onde se olha, o trabalho do DJ a partir da remixagem pode ser uma quebra dessas regras, ou pelo menos de parte delas, mas, também pode ser uma prática já absorvida pela normatização.

Junto do ritmo e da batida do Hip Hop temos os corpos que “caminham e gesticulam de maneira que reforça a dureza masculina e sua fluência na retórica gestual comum aos Rappers (...).”⁵⁹ (JAMES, 2011, p. 6). O ritmo aparece no movimento da cabeça, dos ombros, das mãos e braços, do caminhar, da expressão facial. Os movimentos dos corpos, gestos, danças, o modo de caminhar os modos de falar, de vestir, não escapam da gestão da ordem, eles devem ser adequados à sua cor, idade, gênero, classe social, numa atenção que reflete a norma incorporada (JAMES, 2011). O ritmo das músicas também tem uma relação orgânica e afetiva com os corpos de modo que, para Maheirie (2001):

Para além da identificação com as letras, a batida, o pulsar, enfim, o ritmo das músicas nos lança, tendo ou não conhecimento disto, a um envolvimento físico com elas e ao mesmo tempo com os outros, produzindo novas afetividades. Quando o som emerge do silêncio, ele transforma corporalmente os sujeitos que o escutam, podendo

⁵⁹ *walk and gesture to the beat in ways that reinforce both their masculine toughness and their fluency in the gestural rhetoric common to (...) rappers* (JAMES, 2011, p. 6).

aumentar ou diminuir os batimentos cardíacos, a pressão sanguínea, a energia muscular e o metabolismo. (MAHEIRIE, 2001, p. 42).

Por isso, a música “pode significar, simbolizar e oferecer a experiência imediata de identidade coletiva” (FRITH, 1987, p. 6). Essa “experiência de identidade coletiva” nos remete aos gêneros musicais e em como eles podem compor construções identitárias do corpo social baseado na lógica policial.

Outra questão importante relacionada ao movimento do corpo está presente no trecho do diário de campo a seguir, nossa narrativa sobre um acontecimento durante o ensaio do Arma-Zen:

Pako parecia coordenar o ensaio, uma vez que ele reproduzia e editava as bases do seu notebook, que parecia bem desgastado pelo uso intenso, era ele quem voltava à música para corrigir os erros de entrada por exemplo. A aparelhagem do DJ parecia sofisticada (imagem 24), mas não foi ligada porque ele se esqueceu de algum componente que não captei qual era, mas ele participou do ensaio com seus gestos e movimentos de DJ, principalmente gesticulando como se tivesse mixando na mesa de som e ajudando o Pako na reprodução das bases (diário de campo 10 de outubro de 2012).

A identidade musical do DJ não estava na sua aparelhagem de som, ela apareceu em seus movimentos, no corpo, nos gestos de “riscar” como os DJs fazem. Todo este movimento já estava inscrito na memória corporal. Nesse sentido, Frith (1987, p. 6) destaca a importância da batida da música também para a memória e para o tempo, uma vez que a batida, o pulsar e o ritmo nos implicam em “um envolvimento físico imediato em uma organização temporal que a própria música controla”.

Uma vez que o ritmo da música dá as bases para o movimento do corpo, se o ritmo é *sampleado*⁶⁰, remixado, o movimento também pode

⁶⁰ O verbo *samplear* foi adaptado da palavra em inglês *sampling* que é o ato de produzir amostras ou recortes de músicas (os *samples*). Para James (2011) *samplear* e *remixar* são atividades cuja ideia base é que todas as partes das músicas são iguais (pois qualquer música pode ser colocada a qualquer uso) e busca provocar uma reconfiguração das partes das relações entre elas. *Sampling*

ser refeito. É o que afirma James (2011), quando se ouve um *sample* conhecido em um contexto outro, a resposta corporal que era habitual a ele pode ser perturbada, pois cada *sample* utilizado implica em movimentos corporais de dança singular, num comportamento corporal diferente.

A autora acredita que as bases das músicas sampleadas podem atuar na sensibilidade, interrompendo-a, redefinindo-a, pois, ao ouvir uma base de uma música familiar recortada e reconstruída em uma nova música não familiar, o corpo encontra um estranhamento. Não entendemos que este estranhamento está no *sample* em si ou que samplear constitui uma ação política.

Há de se questionar de que forma samplear músicas perturba os corpos e pode reconfigurar distribuições de sensibilidade. Pois, se samplear implicasse em atos políticos, então a política estaria na música em si, assim, ela seria revolucionária, o que parece absurdo.

Mas, uma reconfiguração do sensível pode ser pensada principalmente se pensarmos no impacto do *sample* logo que surgiu o Rap, quando músicas conhecidas eram mixadas e sobre elas criados novos arranjos, melodias e padrões rítmicos, acompanhadas por um canto quase falado em forma de poesia rápida e ritmada. Assim, ele ia desconstruindo regras estabelecidas pela ordem vigente e produzindo um dissenso na área musical em relação aos gêneros musicais que lhe antecederam, mudanças que logo foram apropriadas pela normalidade. É importante ressaltar que a discussão política da arte não deve ser travada na obra em si, mas nas maneiras como a arte dialoga com outras obras da sua época, ou um pouco anteriores a ela, e com os acontecimentos do contexto histórico, social, econômico e político.

Souza Menezes (2010) entende o *break* como corporeidade de produção de saberes onde a performance questiona a racionalidade vigente. Tal processo se dá tanto na quebra e reconfiguração dos movimentos corpóreos, quanto na desorganização dos espaços físicos apropriados pelos dançarinos, criando resistências estéticas e sociais. Para a autora, um corpo é possibilidade de dramatização que confronta e propõe uma forma de relação com o outro, com os espaços, com o tempo e com o mundo.

é capturar o momento, remixando não apenas as músicas, mas os movimentos do corpo (JAMES, 2011).

De acordo com Hinkel (2013)⁶¹, a composição do Rap está para além das músicas, ela está inscrita nos corpos a partir das performances dos músicos nos shows, clipes e fotografias.

(...) muitos rappers realizam performances tão intensas que parecem praticar o Rap como uma espécie de arte marcial, uma arte de combate. Punhos cerrados e/ou gestos com os dedos e as mãos (como se fossem uma arma de fogo, por exemplo), movimentos intensos de braços, olhar atento, expressão facial tensa, etc., são muito comuns nas performances dos rappers, especialmente aqueles que possuem um texto de crítica social em suas músicas (HINKEL, 2013, p.73).

Por isso, o autor entende que o processo de produção musical envolve escrita, composição das bases musicais e, inclusive, a forma de cantar e a gestualidade expressas nas apresentações.

Vimos que a relação entre o corpo e o Rap pode ser pensada a partir dos elementos do Hip Hop como o *break*, as “batalhas” de *break* e de Rap, a produção do Rap e do *sample*. O Arma-Zen entende que o movimento é uma reação à música, em específico ao ritmo, mas também é uma reação ao público. Pako afirma que “o público é... o grande maior incentivador da... principalmente da tua movimentação em cima do palco”. O movimento do corpo se dá numa relação dialética com o público, por isso entre o Rapper e o público o movimento se transforma.

Para Maicon Maloka, os movimentos servem para ampliar as possibilidades de interpretação do público sobre as letras e as gírias.

Tenta interpretar pra ficar mais fácil pra quem ta ouvindo também assimilar o que a gente ta falando, porque muitas vezes a gente fala muita gíria e muita gente não tem, não conhece essa gíria não entende então... às vezes, tá de banda, tá de banda, ta de piano, entende? (faz um gesto com os dedos “andando”) (Maicon Maloka).

⁶¹ Hinkel foi inspirado na orientação do Prof. Dr. Rafael Menezes Bastos em sua qualificação de tese. O professor sugeriu que o Rap implicava nesta performance da luta marcial.

O grupo percebe os movimentos do corpo, principalmente os gestos, como formas de linguagem, isto é, o movimento serve para dar corpo à palavra, para comunicar uma mensagem e para se fazer entender.

Diz que pá, diz que pá... pá, pum, pá pum, essas coisas que se for analisar assim o movimento às vezes, firma bem mais as vezes que a própria, que a própria palavra, o movimento, o movimento do corpo assim, o gesto ele firma bem o que tais querendo dizer, né? (Maicon Maloka).

A música tem duas linguagens que se encontram, a musical (forma) e a textual (conteúdo), mas a textual não se sobrepõe a musical. O movimento, os gestos, o corpo são formas de conteúdo como as letras das músicas, pois são linguagens. De modo que “o corpo dos rappers é um dos principais elementos para a objetivação de seus discursos” (HINKEL, 2013, p. 73).

A linguagem é constitutiva do pensamento e da ação, enquanto o pensamento é um fluxo de significações. O discurso interno faz da linguagem uma ferramenta do pensamento. Já a construção do discurso interno é um exemplo da Lei da Dupla Formação que converte processos interspsicológicos em intrapsicológicos (VIGOTSKI, 1992).

Porém, a linguagem não pode ser tomada como mera ferramenta do pensamento e nem dissociada ao avanço dos processos cognitivos e os afetivos. É esta linguagem em transformação que constitui o sujeito:

El pensamiento no nace de sí mismo ni de otros pensamientos, sino de la esfera motivacional de nuestra conciencia, que abarca nuestras inclinaciones y nuestras necesidades, nuestros intereses e impulsos, nuestros afectos y emociones. Detrás de cada pensamiento hay una tendencia afectivo-volitiva (VIGOTSKI, 1992, p. 487).

A linguagem é a objetivação do pensamento transformado e é no processo de desenvolvimento do pensamento que o vínculo com a palavra surge, modifica-se e amplia-se. O pensamento e a palavra não são “dois elementos autônomos, independentes e isolados, cuja unificação externa faz surgir o pensamento verbalizado com todas as suas propriedades inerentes” (VIGOTSKY, 2000, p. 396).

A palavra e o seu significado devem ser considerados dentro do desenvolvimento, de um contexto. Dessa forma, “o significado da palavra é inconstante. Modifica-se no processo de desenvolvimento da criança. Modifica-se também sob diferentes modos de funcionamento do pensamento. É antes uma formação dinâmica que estática” (VIGOTSKY, 2000, p. 400).

Portanto, entendemos a música como linguagem reflexivo-afetiva constitutiva dos sujeitos, e mais que isso, ela (re)configura sentidos singulares e coletivos (MAHEIRIE, 2001; 2003; HINKEL, 2008; 2013).

Como já mencionado neste trabalho, durante a entrevista que realizamos com o Arma-Zen, o grupo citava músicas de autoria própria para somar com o que estava sendo dito e, desse modo, música e falas alternavam-se no discurso dos integrantes. Por isso, elegemos algumas músicas que surgiram a partir das falas dos Rappers, para, aliando ao conteúdo da entrevista, ao contexto sócio-histórico-cultural e à nossa experiência de campo, colocar em reflexão algumas ideias sobre o lugar da música na estética do Arma-Zen.

Desse modo, reservamos a última discussão deste capítulo para um breve debate sobre as temáticas presentes nas músicas do Arma-Zen. Isto é importante, pois compreendemos que o Rap do Arma-Zen dialoga com as questões políticas e sociais do Bairro e da Cidade a partir das suas temáticas musicais. Ao mesmo tempo, é nas músicas que os Rappers mostram o modo como são afetados pela cidade e os sentidos que eles atribuem ao bairro e à cidade.

Florianópolis é o principal tema das composições do grupo: desde o início da formação do Arma-Zen, o grupo a percebe como uma cidade em transformação que inspira músicos também em transformação.

Mas eu acho que sempre vai vir uma música falando de Florianópolis, até porque Florianópolis passa por uma transformação e a gente viveu essa transformação como músico, (...), a gente sempre se inspirou aqui, então Florianópolis pra nós é música, entendeu, como a gente vê, de certa forma. Então essa transformação que a gente passou de idade, de tema e que a cidade passou também, fez com que o conceito e a música que a gente fez de Florianópolis fosse diferente (Mc Khlaff).

Os músicos do Arma-Zen falam que nesse primeiro momento, principalmente entre os anos 2000 e 2004, a cidade de Florianópolis era retratada de forma mais agressiva, pois era assim que eles a percebiam, era o “tempo perdido”. A música que representa esse momento é a “\$C Floripa” lançada em 2004 no CD Az Formigaz Venenezaz, bem como a música Cidade Turbulência do mesmo álbum.

\$C Floripa do jeito que o diabo gosta
 Favelas estão em guerra, maluco, cuidado não dê
 as costas
 Vida bandida, autodestruição, contagem
 regressiva
 Pow! Pow! Pow! Vacilão!
 Em tocaia não caia, não fique dando boi
 Encapuzado e armado uma cobra e lá se foi
 Manos do corre, se liga maluco, pai de família
 Morre até o senhor que carrega uma bíblia
 Morre sem saber tiro de onde, nem por que
 Na favela é assim, a lei é sobreviver
 (“\$C Floripa”, 2004 parte Maicon Maloka).

A música retrata o “tempo perdido” sobre o qual discutimos no capítulo sobre política, época de guerra, de muitos homicídios nas comunidades, de muito conflito com a polícia. Entendemos que composições “agressivas” que denunciam a realidade é uma característica do Rap⁶² desde o início da sua história e assim também compõe o Arma-Zen. No entanto, estamos falando de Rap, de música, de objetivação artística e, por mais que as letras sejam uma tentativa de descrever fielmente uma realidade, a fim de mostrar, criticar, protestar, essa realidade é entendida por cada pessoa de uma forma. Essa diversidade de percepções está dentro e entre o próprio grupo, outros músicos, os ouvintes, pois a afetação é singular.

Lembramos que, para Vigotski (2010, p. 329), “(...) a obra de arte nunca reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade real, mas é um produto sumamente complexo da elaboração dos elementos da realidade, de incorporação a essa realidade de uma série de elementos estranhos a ela”. O autor afirma que a realidade está na obra de arte de

⁶² Além do Rap, outros gêneros musicais também vieram da vontade/necessidade de protestar, como o próprio Reggae e o Rock (PERCÍLIA, s.d.)

maneira transfigurada e isso impede que os sentidos atribuídos à arte sejam transferidos diretamente para a vida.

Portanto, por mais que o músico tenha uma intenção, um recado a passar, tal propósito sempre lhe escapa, uma vez que não existe uma relação de causa e efeito na forma como as pessoas interagem com a música, pois são sujeitos, subjetividades singulares situadas em diferentes coletivos. Hinkel (2008) considera o processo de apropriação musical como algo complexo que envolve tanto a percepção do objeto estético “Rap” quanto a biografia do sujeito ouvinte e o contexto em que se encontra. Envolve o coletivo e o singular, implicando em um movimento de produção de novas zonas de sentido e (re)invenção biográfica dos sujeitos ouvintes que ocupam um lugar de cocriadores. Artista e público constituem-se dialogicamente em dado espaço-tempo (HINKEL, 2008).

O processo de apropriação musical pode ser compreendido por meio de categorias como a mediação da alteridade e do imaginário, o corpo do sujeito, a forma (musicalidade) e o conteúdo (protesto) do Rap, tudo isso em uma dimensão ética e estética (HINKEL, 2008). Importante ressaltar o que ficou evidenciado nos resultados e discussões da dissertação de Hinkel (2008), a compreensão dialética do sujeito de pesquisa em seu contexto, onde “o sujeito, a partir de uma postura estética, pode estar apontando para um caráter transgressor de processos de exclusão social, ao mesmo tempo em que (re)inventa a si mesmo, em horizontes possíveis de emancipação” (HINKEL, 2008, p. 137).

Os temas das músicas do Arma-Zen são definidos também no plano dos afetos, pois ouvir um grande público cantar em coro sua música no momento em que faltou energia durante um show no largo da Alfândega em 2009 foi experiência marcante para este coletivo, que foi modificando a tônica de suas composições musicais, segundo eles próprios, de mais agressivas para contextualizadas numa crítica social e política. Como exemplo dessa nova fase destacamos a música “Florianóia” (2012), que fala sobre Florianópolis e suas praias, turismo de alto padrão, prostituição disfarçada, corrupção, drogas, esgoto, transporte, poder aquisitivo, gueto, muros visíveis ou invisíveis que separam os morros das praias e da cidade como um todo. Tudo isso é “A nóia de quem vive aqui” (Mc Khloff). A seguir uma estrofe da música “Florianóia”:

Seja bem vindo à Florianóia
Só ouço falar de suas praias belas e diversas áreas
Centros de convenções e ações monetárias

Papéis pagam coquetéis em hotéis diárias
 Bacanas sacanas em canas universitárias
 Malas e mulas em rodoviárias, situações diárias
Mastercard lembra Madagascar, Ilhas Canárias
 Na orgia da magia lua brilha nua e solitária
 Perfeito lugar para realizar vontade imaginária
 Velas, veleiros no lenço do imenso mar
 Madrugas, dunas e casas noturnas para relaxar
 Turísticos pontos, contos, encontros espetacular
 Turnês, rolês, após na Beira Mar pra desfrutar
 É chique *Majestic*⁶³, suítes, drinks, resorts
 Biscate em boutique chique ou em site de laptop
 Turista investiu a vista e quer visto no passaporte
 Incomodam Iemanjá com lanchas, *jet ski* e botes
 (Parte Mc Khlaff)

Seja bem vindo à Florianóia (refrão)

Cidade démodé ninguém vê o que é real
 E eu chique vou no palpite da enquete do Cacau⁶⁴
 Principais ações custam *money*
 Patrocínios manipulam, prendem, corrompem os
 home
 As ruas me falam que não são somente praias
 São quebradas, casas, morros, becos e áreas
 Reduto dos artistas, nos guetos terrorista,
 Corre-corre com chofer, tumulto com cambistas,
 E assim, aumentam muros não só de construções
 Xii.. lá vai o Newton e a tropa e as suas incursões
 Decepção, ilha bela é só em televisão, gringo vem
 de avião
 E desemboca na ilha, do esgoto nem me vê,
 continente
 Tipo outro povo, tá mó sufoco, cemitério aqui tem
 de rodo
 Então, vai embora, moleque agora pra dormir não
 tem hora
 Lendas, contos, mitos e outras histórias
 Enfim, seja bem vindo
 (Parte Negro Rudhy)

⁶³ *Majestic* é um hotel de luxo localizado em área nobre e central de Florianópolis.

⁶⁴ Cacau Menezes é jornalista de uma rede de TV local

A letra da música Florianóia nos mostra como o grupo trabalha as contradições que eles percebem na cidade. As contradições que percebemos, a partir das falas do Rappers são: Floripa no verão x fora do verão; Ilha x Continente⁶⁵; ter x não ter; poder x não poder; estar x não estar; condição x não condição. Mc Khlafl nos conta que a primeira parte da música mostra a visão de quem só ouviu falar de Florianópolis, de suas belas praias, centros de convenções, movimentações financeiras, rede de turismo, grande circulação de pessoas, dentre outros. Já a segunda estrofe expõe a percepção de quem mora na cidade e, mais especificamente, nas periferias. São pessoas que percebem contradições e muros concretos e simbólicos de uma cidade que não é somente praias, condomínios de luxo, “reduto dos artistas”, mas “quebradas, casas, morros, becos e áreas”, lugar ironicamente apontado pelo Rapper como de terroristas. Uma cidade que enfrenta poluição, degradação ambiental e excedente populacional. Nesse sentido, Ângela Souza (2009a) declara que o Rap é um modo de construir uma relação com a cidade:

O Rap, enquanto estilo musical, constitui-se num jeito de relacionar-se com a cidade, construindo nesta interação, sua reflexão sobre a mesma, e, através dele, na formação das coletividades, tracejam seus *circuitos* por estes espaços a partir de suas práticas de sociabilidade (SOUZA, 2009a, p. 75).

A autora nos mostra que o discurso turístico é constantemente questionado pelo Arma-Zen, eles criticam a visão unilateral de Florianópolis como Ilha da Magia e tentam mostrar que esse discurso é importante, mas não é o único. A ilha também tem um lado que não se quer ver, pois “as ruas me falam que não são somente praias, são quebradas, casas, morros, becos e áreas”.

Partindo para um contexto mais micro, além de compor sobre a cidade como um todo, o grupo também compõe sobre as “quebradas”. A música Evolução do Gueto (2012) é um canto de “amor ao gueto” e fala sobre o crescimento do gueto e a transformação do Bairro Monte Cristo em um lugar mais alegre, seguro, divertido. A música traz a questão das mudanças estruturais: asfalto, semáforo, *lan house*, loja, farmácia.

⁶⁵ A contradição Ilha x Continente foi trabalhado por Ângela Souza em 1998 em sua dissertação “O Movimento do Rap em Florianópolis: a Ilha da Magia é só da ponte pra lá!” e também na tese (SOUZA, 2009a).

Mudanças estas que subverteram, em alguma medida, a relação de dependência da periferia em relação ao centro da cidade, fazendo dos guetos gestores de suas ordens, normas e distribuições.

Para a antropóloga Souza (2009a), o Movimento Hip Hop confronta a visão de Florianópolis enquanto uma cidade exclusivamente bela e turística, e passa a redefinir o que é dito como “belo” e a relação estabelecida com estes espaços considerados belos e não belos. Desse modo, os espaços negados passam a ter uma chance de serem incluídos na cidade, criando o que a autora chama de “estética das periferias” (SOUZA, 2009a, p. 149).

As letras dos Raps brasileiros, em sua maioria, caracterizam-se como uma produção literária de crítica política e de forte discurso que reivindica pertencimento (RODRIGUES, 2009). Como porta-voz da periferia, o Rap trabalha a temática da discriminação étnica e social, da violência urbana, o tráfico de drogas, os homicídios, a corrupção de policiais e dos representantes do governo, a omissão e negligência do Estado como um dos gestores da ordem vigente, a sociedade consumista, a desigualdade social (RIGHI, 2011).

Lembramos que, como voz que atravessa a ordem vigente, o discurso do Arma-Zen está o tempo todo transitando entre estes espaços de ruído e de fala. E vimos que a música nos dá subsídios para pensar contextos micro e macro. “Portanto, a música é uma questão social. Ela é particular e universal, concomitantemente, já que serve aos sujeitos singulares e coletivos, ao espaço local e ao espaço global.” (MAHEIRIE, 2001, p. 11).

Dessa maneira, entendemos que as possibilidades da música do Arma-Zen estão diretamente relacionadas aos lugares de visibilidade e invisibilidade deste coletivo. Ou seja, é possibilidade de dar visibilidade aos invisíveis e de dar voz à periferia, que é considerada um ruído pela ordem vigente. A possibilidade da música de reconfigurar as partilhas do sensível dependem de como as ações políticas são engendradas, se o são e se são capturadas por uma nova ordem policial. O que vai depender, inclusive, da performance do grupo em lugares ou não lugares de fala ou ruído na sua relação com outros coletivos, comunidades, bairros e a cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, investigamos o potencial estético-político da música a partir do grupo de Rap Arma-Zen e sua relação de visibilidade e invisibilidade com outros coletivos, comunidades, bairros e a cidade. Para isso, foi preciso buscar compreender as dimensões arte e vida deste coletivo atravessadas por questões éticas, estéticas e políticas.

Vimos que o grupo afeta e é afetado por outros coletivos, “quebradas”, bairros e pela cidade num jogo de visibilidade e invisibilidade que se alterna constantemente de acordo com a (des)organização dos espaços. Ora o grupo pode não ter voz em uma “quebrada” e ser convidado a falar na universidade, ora pode ser ruído diante de um debate em um órgão do governo e ora pode ser reconhecido como a voz da favela. Foi o que percebemos a partir da discussão sobre o “tempo perdido” e a “bandeira branca”. Em um mesmo território é possível não ser ouvido e, em seguida, ter direito à voz quando as partilhas do sensível são tensionadas. O Arma-Zen constitui esse movimento por meio de sua produção estética, seja ela musical, performática ou para além das manifestações artísticas. Quando um Rapper fala “a nossa arma é a favela, vamos lutar”, essa é a voz da favela subjetivada e objetivada numa resistência de dimensão estética.

O Arma-Zen, por meio dos modos de ser, pensar e agir que atravessam suas músicas, performances, apresentações, debates, festas e para além delas, tensiona a distribuição dos contados e não contados, visíveis e invisíveis. Uma vez repartilhados, estes novos modos do sensível rapidamente são absorvidas pela ordem em normas, regras, lugares sociais. A “bandeira branca” pode ser um exemplo de um processo de redistribuição das partes que aconteceu, dentre outros fatores, por meio dos shows do grupo realizados nas quebradas, mesmo quando a situação era de hostilidade e violência e as normas não permitiam que as pessoas circulassem por determinadas “quebradas”. Convidar outros Rappers de comunidades rivais para compor músicas e participar das apresentações é ir ao encontro da desconstrução das regras instituídas.

Além disso, a cidade nos permitiu pensar sobre as visibilidades e invisibilidades do Arma-Zen que circula por todas as quebradas possíveis, buscando espaços de visibilidade pela cidade, como no centro da cidade (Largo da Alfândega), no Teatro histórico da cidade, na Assembleia Legislativa, no CREAS, na Universidade Federal de Santa

Catarina e em casas noturnas. Para essas trajetórias, o grupo leva composições musicais cujo tema principal é a própria cidade, uma cidade narrada de forma que destoa da cidade turística boa de viver propagandeada pela mídia. O Arma-Zen quer mostrar, para a cidade, a periferia, a violência, a desigualdade, a poluição, as invisibilidades e ruídos, aquilo que ela não quer ver, ouvir e pensar sobre.

O grupo se identifica com a periferia, ela é o seu território, é de onde o grupo vem e onde permanece, trazendo as múltiplas periferias em seu discurso musical, valorizando-as, mas, também, criticando-as. O Arma-Zen se percebe constituindo a voz das periferias ao levá-las a ocupar espaços historicamente negados, produzindo resistências no contexto urbano e provocando dissensos na partilha dos espaços instaurados na cidade, isto pode ser entendido como um potencial de ação política.

Já a cidade como um todo, para o Arma-Zen, é música. Florianópolis é música, pois o grupo canta a cidade das belas praias, mas, também canta os excluídos, os invisíveis, os não contados, os sem parte e sobre problemas que existem em qualquer outra cidade. A cidade é o lugar do desejo de reconhecimento, assim como alcançar o país e ter visibilidade na mídia nacional, pois um dos aspectos almejados pelo grupo é a possibilidade de viver do trabalho de músico.

O potencial estético do Arma-Zen também está no próprio nome Arma-Zen, nas letras das músicas (M.A.F.I.A., “Florianóia”, “\$C Floripa”), na performance do homem-bomba, nas apresentações, parcerias, nos debates, nas roupas, gestos e em outras linguagens. A estética se dá nas relações onde se reconfiguram modos de pensar ver, agir e sentir, sendo impossível prever e, por mais que haja uma intenção do grupo em provocar afetações, isso não depende deles.

A partir da discussão sobre a música do Arma-Zen e da sua atuação nos palcos e na cidade, podemos entender que a missão do grupo é trocar conhecimento, mesclando ideias que são construídas por um coletivo sensível às diferenças e à invisibilidade dos pares. O Arma-Zen nos mostrou que a música pode compor atos de verificação do princípio de igualdade, em um movimento com possibilidade de “criar novas significações, vivências, reflexões sobre a realidade social e sobre o cotidiano” (MAHEIRIE, 2001, p. 11).

O Rap pode estar no *in between*, entre o ruído e a fala, entre a polícia e a política, entre invisibilidade e a visibilidade. Sendo que a política está para além da melodia, do ritmo, da letra, da mensagem e do engajamento dessa música com uma causa. Ela depende do dissenso e

de uma estética que acontece a partir de modos de ser, pensar, ver e agir que recortam espaços e redistribuem uma partilha de visibilidade, competência e incompetências, contados e não contados.

É fundamental salientar a história do Arma-Zen, suas trajetórias, crenças, incertezas, músicas, desejos e acontecimentos, as quais não cabem nessa dissertação. O Arma-Zen tem 15 anos de história e inúmeras experiências para contar, de forma que esta dissertação se caracteriza apenas por ser uma forma de olhar para uma parte dessas experiências. Além disso, há muito mais para se analisar a partir das informações construídas em campo e do que foi apreendido pela pesquisadora do que foi possível fazer neste trabalho.

Escolhemos, neste trabalho, trazer a perspectiva agregadora deste coletivo e pensar sobre suas possibilidades de unificar, incluir e de se fazer mediador da construção dos sujeitos. O que não significa que não existam contradições, conflitos e problemas, tanto na interioridade deste grupo quanto na sua relação com a comunidade, a cidade e com outros coletivos. Nosso foco não foi questionar os problemas e conflitos, questões estas que podem ficar em aberto para novas pesquisas.

As perguntas de cunho epistemológico e metodológico permanecem como sugestões para pesquisas futuras: como continuar avançando no diálogo entre estética e política a partir de Vigotski, Bakhtin e Vázquez? Quais os limites de trazer o filósofo Rancière para o campo da psicologia a fim de discutir questões empíricas? Portanto, a partir desta pesquisa, da pesquisa de Gomes (2013) e de futuras investigações do NUPRA e de outros pesquisadores, pensamos estar caminhando em direção ao avanço na compreensão de tais questões.

Sendo assim, sugerimos pesquisas que pensem as artes empiricamente a partir de Rancière e que busquem no autor um olhar político sobre processos de criação, estética, arte. Outra sugestão é que se construam pesquisas empíricas sobre a política no campo micro dos corpos singulares que não caiam em um viés reducionista, subjetivista e abstrato.

Minha trajetória nesta pesquisa foi experiência rica de sentidos e afetos assim como de informações, reflexões, cultura e experiência de vida. Foi uma oportunidade de conhecer uma parte do debate sobre estética, sobre política e sobre o Rap. Forma de arriscar contribuições e ensaios sobre o tema, que foca suas possibilidades nas inquietações e naquilo que aponta como potência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Gabriel Bueno. **Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 6. Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma da criação literária. In: **Questões de literatura e de estética: teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993. (p.13 a 50)

BEZERRA, Marlos Alves. **Tecendo os Fios da Rede: Juventude e Produção de Si em Projetos Sociais**. Tese de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009.

BRAGA, E. S. Apontamentos sobre a memória do futuro. In: Silvia Zanatta Da Ross; Kátia Maheirie; Andréa Vieira Zanella. (Org.). **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência**. 1 ed. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006, v. 1, p. 177-194.

_____. Esquecer pra lembrar e ser. In: MENEZES, Maria Cristina. (Org.). **Educação, memória, história: possibilidades, leituras**. 1 ed. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP/FAEP-UNICAMP, 2004, v., p. 573-600.

BUBNOVA, T. Voloshinov: a palavra na vida e a palavra na poesia. In: BRAIT, B. (ORG). **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2009.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O Trabalho do Antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2006.

COSTA, Cláudia Regina Brandão Sampaio Fernandes da. et al. **Música e transformação no contexto da medida socioeducativa de**

internação. *Psicol. cienc. prof.*, 2011, vol.31, no.4, p.840-855. ISSN 1414-9893.

DIAS, Hertz da Conceição. **A posse da liberdade: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do hip-hop em São Luís, a partir dos anos 1990.** Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, 2009.

FARACO, C. A. **O espírito não pode ser o portador do ritmo.** BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 17-24, 2 sem. 2010.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: dialogismo e polifonia.** São Paulo: Contexto, 2009. (p.95-111).

FREITAS, M. T. de A. *Nos textos de Bakhtin e Vygotsky: um encontro possível.* In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.** Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

FRITH, S. Rumo a uma estética da música popular. Tradução Inês Alfano. "Toard in aesthetic of popular music". IN: McLARY, S. & LEPPERT, R.(org). **Music and Society: the politic of composition, performance and reception.** Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GALVÃO, Tatiana Verônica Bezerra. **Comunicação, Política e Juventude: 'Marginais Midiáticos' do Hip Hop.** Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, Marcela de Andrade. **As ações políticas do Greenpeace: um enlace entre estética e política na contemporaneidade.** Projeto de Doutorado apresentado ao Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

GOMES, Marcela de Andrade. **Política, estética e ativismo ambiental: um estudo sobre as ações do Greenpeace no contemporâneo.** Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

GOMES, Jacimar Silva. **Paixão em estado bruto. Movimento hip hop, palco e projeto de uma juventude.** Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2009.

GONZÁLEZ REY, F. **Pesquisa qualitativa e subjetividade - Os processos de construção da informação.** São Paulo, Ed. Thomson. 2005

HINKEL, Jaison. **Música(s), sujeito(s) e cidade(s)... Diálogo(s).** Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

_____. **A arte de ouvir Rap (e de fazer a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

HINKEL, Jaison e MAHEIRIE, Kátia. Rap-rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. *Psicol. Soc.* [online]. 2007, vol.19, n.spe2, pp. 90-99. ISSN 1807-0310.

HORTAL, M., SILVEIRA, S., KUHNEN, A. Meio ambiente e construção de significados na comunidade Chico Mendes, bairro Monte Cristo – Florianópolis, SC. **Extensio: Revista Eletrônica de Extensão**, Local de publicação (editar no plugin de tradução o arquivo da citação ABNT), 2, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/extensio/article/view/5481>>. Acesso em: 14 Mai. 2013.

JAMES, Robin. These are the breaks: rethinking disagreement through hip hop. **Rancière: Politics, Art & Sense.** Issue No. 19, 2011. Disponível em: http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_19/article_05.shtml Acesso em 22 de outubro de 2012.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LAGE, Giselle Carino. Revisitando o método etnográfico: contribuições para a narrativa antropológica. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 97, junho de 2009.

LAPASSADE, G. **Dialética dos grupos, das organizações e das instituições**. Em G. Lapassade. *Grupos, organizações e instituições*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIMA, Donizeti José de. **"só sangue bom" construção de saberes e resistência cultural como expressões do protagonismo juvenil**. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Brasil. 2003.

MACEDO, Iolanda. **O discurso musical Rap: expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação**. Dissertação de Mestrado em Educação pela Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná, 2010.

MACHADO, Frederico Viana. **Do estatal à política: uma análise psicopolítica das relações entre o estado e os movimentos de juventude e LGBT no Brasil (2003-2010)**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2013.

MAHEIRIE, Kátia. **"Sete mares numa ilha": a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva**. 2001. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São, São Paulo, 2001.

_____. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicol. E stud.**, Maringá, v. 8, n. 2, Dez. 2003 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722003000200016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06 Nov. 2012.

_____. Música como foco nas pesquisas: alguns acordes na partitura da Psicologia Social. In: Andréa Vieira Zanella; Kátia Maheirie. (Org.). **Diálogos em Psicologia Social e Arte**. 1 ed. Curitiba: CRV, 2010, v. 1, p. 39-49.

MAHEIRIE, Kátia. **Criação Musical e Experiência Estético-Política. Projeto para Bolsa Produtividade 2012-2014.** Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Federal De Santa Catarina, 2012.

MAHEIRIE, K.; HINKEL, J.; GROFF, A.R.; MÜLLER, F.; GOMES, M.A.; GOMES, A. Coletivos e Relações Estéticas: alguns apontamentos acerca da participação política. Em: MAYOGA, C.; CASTRO, L.R. de; PRADO, M.A. (orgs). **Juventude e a experiência da política no contemporâneo.** Rio de Janeiro: Contra capa, 2012.

MAHEIRIE, K.; MÜLLER, F.; ANDRADE GOMES, M.; GOMES, A.; HINKEL, J. Formações Coletivas e Conectivas (em fotografia): pensando a política na esfera da estética. Em: ZANELLA, A. V.; TITTONI, J. (orgs). **Imagens no pesquisar: experimentações.** Porto Alegre: Dom Quixote Editora, 2011.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Rev. Estud. Fem.,** Florianópolis, v. 13, n. 3, Dec. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 02 de fevereiro de 2014.

MAURENTE, Vanessa; TITTONI, Jaqueline. Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis. **Psicol. Soc.,** Porto Alegre, v. 19, n. 3, Dec. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 de abril de 2012.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do Projeto “Podáli – valorização da música Baniwa”. **Revista Transcultural de música,** 2011.

MORAES, Roque. Análise de Conteúdo. **Revista Educação.** Porto Alegre, v. 22, p. 7-32, 1999.

MULLER, Flora Lorena Branco. **A cidade em foco: olhares a partir do bairro Chico Mendes.** Dissertação de Mestrado apresentada ao

Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. RISCO (São Carlos), **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, EESC-USP, v. 12, p. 6-16, 2010.

PERCÍLIA, Eliene. **Música de protesto**. Equipe Brasil Escola. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/artes/musica-protesto.htm> Acesso em 21 de janeiro de 2014.

PIRES, Marília Freitas de Campos. O materialismo histórico-dialético e a Educação. **Interface — Comunicação, Saúde, Educação**, v.1, n.1, 1997.

PLANO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA SOCIAL. **Prefeitura Municipal de Florianópolis / Secretaria de Habitação, Trabalho e Desenvolvimento Social** — 2002 / 2005. Disponível em http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/07_01_2010_17.23.04.a575e7df24caedc9518a207cbae6aeb1.pdf Acesso em 30 de abril de 2013.

PRADO, Marco Aurélio Máximo. Transcrição do curso “**Tópicos especiais em práticas culturais e constituição do sujeito I: O POLÍTICO E A POLÍTICA/ SUJEITO E SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA**”. PPGP/UFSC, 2013.

PROSSER, Elisabeth Müller Seraphim. **Arte, representações e conflitos no Meio Ambiente Urbano: o graffitti em Curitiba**. Tese de Doutorado pelo Programa Meio Ambiente e Desenvolvimento Interdisciplinar da Universidade Federal do Paraná, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante - cinco Lições sobre emancipação intelectual**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. **Revista em Estudo em Artes Cênicas** Urdimento. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

_____. **A partilha do sensível. Estética e política.** Tradução de Monica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **O desentendimento – política e filosofia.** São Paulo: Ed 34, 1996a.

_____. O dissenso. In: NOVAES, A (org.). **A crise da razão.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

RIGHI, Volnei José. **Rap: ritmo e poesia. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro.** Tese de Doutorado em Literatura pela Universidade De Brasília, 2011.

RODRIGUES, Afonso Celso Carvalho. **Ritmo e Poesia: A lírica da periferia urbana.** Dissertação de Mestrado pelo Programa Letras: Estudos Literários Universidade Federal de Juiz De Fora, 2009.

ROSA, Edenilse Pellegrini da. **Gênero e habitação: participação e percepção feminina na construção de viveres.** Mestrado em Sociologia Política. UFSC. Florianópolis, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências.** 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SAQUET, Marcos Aurélio; SILVA, Sueli Santos da. **Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território.** ISSN 1981-9021 - Geo UERJ - Ano 10, v.2, n.18, 2º semestre de 2008.

SAWAIA, Bader. Introduzindo a afetividade na reflexão sobre estética, imaginação e constituição do sujeito. In K. Maheirie; A. V. Zanella, & S. Z. da Ros (Orgs.), **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência** (pp. 85-94). Florianópolis: Núcleo de Publicações da UFSC, 2006.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 21, n. 71, jul.

2000. Disponível em
 <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302000000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 de novembro de 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Ângela. **A caminhada é longa. . . e o chão tá liso: O Movimento Hip Hop em Florianópolis e Lisboa**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009a.

_____. Deslocamentos na cidade: o movimento Hip Hop nos/dos bairros de Florianópolis. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número 2, p. 549-562, Outubro de 2009b.

_____. **O Movimento do Rap em Florianópolis: a Ilha da Magia é só da ponte pra lá!** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

_____. **Transcrição do debate “Florianópolis: experiências e desafios da arte popular”**. SAPO (I Semana de Arte Popular). Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane. **Hip Hop: da rua para a escola**. 3. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA MENEZES, Julieta de. **Break: "o grito corporal da periferia"**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010.

SPINK, Peter Kevin. Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-contrucionista. **Psicologia & Sociedade**; 15 (2): 18-42; jul./dez.2003.

STRAPPAZZON, André Luiz. **Bons encontros: relações éticas e estéticas na Casa Chico Mendes**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC, 2011.

TOASSA, G. Emoções e vivências nos textos sobre arte e psicologia. In: TOASSA, G. **Emoções e Vivências em Vigotski**. Nacional: Papirus Editora, 2011.

_____. Três tópicos no pensamento e linguagem. In: TOASSA, G. **Emoções e Vivências em Vigotski**. Nacional: Papirus Editora, 2011.

TURENKO, Aleksei Santana. **Central única das favelas e política cultural**. Dissertação de Mestrado pelo Programa Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2009.

VAZQUEZ, S. A. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**. São Paulo: Ática, 2009.

_____. Pensamento e palavra. In: **A construção do Pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 395-489.

_____. **Pensamiento y palabra**. Em: Obras Escogidas II (pp. 287-348). Madri: Visor Distribuciones, 1992.

_____. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **fundamentos de defectología**. Obras completas. Tomo V. Editorial Pueblo y Educación, 1989.

VIGOTSKY, L. S. A educação estética. In: VIGOTSKY, L. S. **Psicologia Pedagógica**. 3. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

VOLOCHINOV, V. N/ BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte**. Trad. Cristóvão Tezza e Carlos Faraco, (Texto de circulação acadêmica), 1926.

VYGOTSKI, L. S.. Método de Investigación. In: **Obras Escogidas III** Visor: Madrid, 1993, p. 47-95.

WAZLAWICK, Patrícia; CAMARGO, Denise; MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da Psicologia Histórico-Cultural. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 12, n. 1, p. 105-113, jan./abr. 2007.

WELLER, Wivian. 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. 103-116, jan./abr. 2004.

ZANELLA, A. V. e SAIS, A. P. Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político. **Aná. Psicológica**, Lisboa, v. 26, n. 4, out. 2008 . Disponível em <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82312008000400012&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 06 nov. 2012.

ZANELLA, A. V. et al. Questões de método em textos de Vygotski. **Psicologia e Sociedade**, 19 (2): p. 25-33, 2007.

ZANELLA, A. V. Psicologia social... arte... relações estéticas... processos de criação...: fios de uma trajetória de pesquisa e alguns de seus movimentos. In: Andréa Vieira Zanella; Kátia Maheirie. (Org.). **Diálogos em Psicologia Social e Arte**. 1 ed. Curitiba: CRV, 2010, v. 1, p. 29-38.

DISCOGRAFIA

ARMA-ZEN PURO RAP NERVOSO. **M.A.F.I.A. - Muitas Atitudes Formam Ideias em Armas**. Gravado em Estúdio, 2012.

ARMA-ZEN PURO RAP NERVOSO. **A Caminhada é Longa e o Chão Tá Liso**, 2007.

ARMA-ZEN PURO RAP NERVOSO. **Az Formigaz Venenozaz**, 2004.

MV BILL. “Declaração de Guerra”, 2002. Música “**Camisa de Força**” do álbum Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mrLsVoehuYw>. Acesso em 30 de abril de 2013.

NEGRO RUDHY. **Satisfação**, 2013.

VIDEOGRAFIA

Documentário **“Florianópolis - ritmo e poesia na melhor capital do país”** Publicado em 25/12/2013. Produzido por Giovanni Bello e Lucas Inácio, estudantes de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2013. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=NFUb0dHE4Ac. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

Matéria. **“Arma-Zen no quadro receita de família - Jornal do almoço 11/07/2009”**. Disponível em www.youtube.com/watch?v=pBHE1nqcE7w. Acesso em 20 de novembro de 2012.

Negro Rudhy. Participação na SAPO (I Semana de Arte Popular) na UFSC em abril de 2013 no debate intitulado **“Florianópolis: experiências e desafios da arte popular”**. Filmagem acervo da equipe de pesquisa.

Vídeo **“Chamada cd Arma-Zen M.A.F.I.A.”**, Publicado em 25/03/2012. Disponível em www.youtube.com/watch?v=9r93cpU1N9o&feature=related, Acesso em 6 de novembro de 2012.

Vídeo **“Revolução dos Baldinhos”**, postado em 13/07/2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UJb9fBNmTR0> Acesso em 04/06/2013.

WEB

ARMA-ZEN. **Perfil na rede social**. Disponível em: www.facebook.com/photo.php?fbid=351739268251568&set=a.351738651584963.82585.100002464930676&type=3&theater Acesso em 20 de outubro de 2012.

CONTESTADOVIVE. **“Surgimento da Ocupação do Contestado”**. S/ autor, s/ data. Disponível em http://contestadovive.org/?page_id=7 Acesso em 25 de abril de 2013.

GOOGLE MAPAS. **Bairro Monte Cristo, Florianópolis/SC**. Disponível em: www.google.com.br/maps/place/Monte+Cristo/@-27.5894772,-48.6026313,15z/data=!3m1!4b1!4m2!3m1!1s0x952749d5eb425777:0x311096fd4e1d0a7c Acesso em maio de 2013.

MANDRAKE. **“É HOJE: lançamento do disco M.A.F.I.A. do ARMA-ZEN”**. Matéria postada em 11 de setembro de 2012 às 9:31 Disponível em www.rapnacional.com.br/portal/arma-zen-prepara-lancamento-do-disco-m-a-f-i-a. Acesso em 20 de outubro de 2012.

REDE CATARINENSE DE RÁDIOS. **Compostagem produzida pela Revolução dos Baldinhos é removida durante limpeza de terreno em Florianópolis**. Matéria postada em 7 de julho de 2012. Disponível em www.portalrcr.com.br/radios/montecarlo/noticias-regionais/41393-compostagem-produzida-pela-revolucao-dos-baldinhos-e-removida-durante-limpeza-de-terreno-em-florianopolis. Acesso em 20 de outubro de 2012.

APÊNDICES



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Meu nome é Profa. Dra. Kátia Maheirie, sou professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC, sou a pesquisadora responsável pela pesquisa cujo título é “Criação Musical e Experiência Estético-Política”. Fazem parte desse trabalho a pesquisadora mestranda em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC Tainá Wandelli Braga, a pesquisadora bolsista de iniciação científica graduanda em Psicologia da UFSC Fernanda Scalabrin e o pesquisador graduando em psicologia Leandro Aragon, dentre outros pesquisadores associados.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar os processos que envolvem a criação e a performance musical na sua relação com o campo da política. Desta forma, investigaremos grupos que produzem e criam músicas, estabelecendo diálogos entre estas objetivações e questões da política.

Esta pesquisa será realizada no bairro Monte Cristo, com no máximo 15 pessoas que participam do movimento Hip Hop em Florianópolis, ou mesmo os que com este tenham algum envolvimento.

A busca de informações acontecerá por meio de observações, entrevistas individuais ou em grupo e pesquisas em textos e documentos. Realizaremos registros por meio de imagens fotográficas, videográficas, gravação sonora e em diário de campo.

Esta pesquisa é caracterizada como um estudo psicossocial, objetivando contribuir para a produção de conhecimento na interface música e política no campo da Psicologia Social, não havendo nenhum prejuízo aos participantes.

Eu, _____
confirmo que as pesquisadoras Tainá Wandelli, Fernanda Scalabrin e Leandro Aragon conversaram comigo sobre o trabalho de pesquisa que

está desenvolvendo sob orientação da professora Kátia Maheirie, expondo os objetivos do trabalho e a metodologia.

Sendo assim, fui convidada(o) a participar da pesquisa, por meio de uma entrevista, aceitando a gravação em áudio, imagem e vídeo da mesma e concordando com a utilização desta, bem como, com a utilização de trechos do diário de campo do pesquisador.

Concordo que textos ou relatos de minha autoria façam parte dos dados coletados. Compreendi que se trata de um estudo psicossocial e que participando desta pesquisa estarei contribuindo para a produção de conhecimento no campo da psicologia social. Fui esclarecida(o) pelas pesquisadoras que a qualquer momento que eu tiver dúvidas a respeito da pesquisa ou quiser retirar o meu consentimento para a utilização da entrevista e dos demais registros, posso contatá-lo pelos telefones (48) 3204-8578 ou (48) 9646-7745 e pelo correio eletrônico: maheirie@gmail.com, tainawandelli@gmail.com, nandascalabrin@gmail.com e leandrorgn@gmail.com.

Fui esclarecido que os dados coletados serão sigilosos e utilizados exclusivamente para fins de pesquisas acadêmicas e meu nome só será citado sob minha permissão neste termo de consentimento, de forma que não existem riscos ou prejuízos de nenhuma ordem estimados para os participantes da pesquisa.

Quanto à utilização de meu nome para fins da pesquisa:

() autorizo a utilização de meu nome ou apelido

() não autorizo a utilização do meu nome, mas gostaria que o pesquisador utilizasse como nome fictício o seguinte:

_____.

Por fim, concordo em participar deste estudo.

Nome do participante

Data de Nascimento: ____/____/____

RG: _____

Profª. Dra. Kátia Maheirie (pesquisadora)

RG: _____

Data: ___/___/_____

Tainá Wandelli Braga (pesquisadora)

RG: _____

Data: ___/___/_____

Fernanda Scalabrin (pesquisadora)

RG: _____

Data: ___/___/_____

Leandro Aragon (pesquisador)

RG: _____

Data: ___/___/_____



Universidade Federal de Santa Catarina
 Centro de Filosofia e Ciências Humanas
 Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Roteiro de entrevista com o Arma-Zen

Arma-Zen nasceu em 1999, como vocês nos contariam a sua história? Como veem o Rap na cidade? Que gerações do RAP tem e tinha na cidade e qual a relação entre elas?

Quais os melhores momentos e quais os piores da trajetória do grupo?

Desejo de fazer história, e não de ser mais um. **Como que se faz história?**

O Arma-Zen promove ações sociais, quais são? Podem falar mais sobre isso?

Além de Rudhy, Karhyn e preto Dimi também vieram do Samba. Existe uma relação disso com quem o Arma-Zen é? Outros gêneros musicais influenciam o grupo? Quais e como?

Até 2002 o grupo não fazia shows, só escrevia música e estudava as ruas, os “dinossauros da primeira leva”, **como era este estudo? Este estudo é feito atualmente? Mudou a forma de estudar?**

Apresentação na ocupação contestado, considerada a mais importante, até mesmo que a do Teatro. **Por quê? O que marca uma apresentação, o que a torna importante?** Experiência compartilhada, construção de barraco, orgulho por ser convidado. **Falar sobre a experiência do grupo com o Contestado? Como percebem o lugar da música na ocupação?**

Associação Florianopolitana de Hip Hop. **Qual seu papel/objetivos/posições? Quem são os envolvidos/responsáveis?** Fazer com que projetos sejam beneficiados com verbas para festivais, eventos e gravação de músicas. **Qual a relação do grupo com a associação?**

Como é a relação do grupo com a comunidade? Como o grupo sente que a comunidade os vê? Como isso aparece nas letras? O que dizem nas músicas? Para quem?

O que é música para o grupo Arma-Zen?

O que é fazer música para o Arma-Zen? Como se dá esse processo?

Além da música, vocês trabalham com outras atividades? Como é conciliar o trabalho fora da música e ser músico?

O que mobiliza o grupo a fazer música?

**FICHA DE DECUPAGEM DA
ENTREVISTA COM O ARMA-ZEN**

Entrada	Saída	Descrição da Cena	Música citada
0:00:00	0:00:12	Assinam termos	
0:00:12	0:00:21	Kátia pergunta sobre o nome Arma-zen	
0:00:23	0:01:15	Explicação do nome "Arma-Zen"	
0:01:17	0:01:26	Início da banda com o Rudhy e entrada dos integrantes Mc Khloff e Karhyn.	
0:01:27	0:01:37	As bandas e álbuns anteriores dos membros (Sobreviventes MCs e Álbum Suspeito).	
0:01:38	0:01:45	Surgimento do Arma-Zen e Entrada do Karhyn, "Boca", Preto Dimi.	
0:01:45	0:03:04	Influência de RZO, Racionais e Wu Tang Clan; Relação com Maloca antes da banda (Grupo Puro Rap Nervoso); Entrada do Ca-zlu e Mukasha.	
0:03:04	0:04:06	Sonhos e juventude.	
0:04:06	0:05:03	A dificuldade de aceitação do grupo: nome (supermercado), número de integrantes (diferencial em relação aos outros grupos que normalmente têm três MCs); Dificuldades de organizar o grande número de MCs; Demora no lançamento dos álbuns;	
0:05:03	0:05:40	Lançamento dos CDs: Segundo Disco (A Caminha é Longa... e o chão tá liso); CD ao vivo no Iate Casablanca; Por último o "Máfia" (Lançamento no TAC);	
0:05:40	0:07:24	Lançamento do "Máfia" e o que acontece com o RAP no teatro. "Como seria o RAP daqui pra frente...". Aposta sobre lotar a casa. Prêmios. Show na Alfândega;	
0:07:24	0:12:55	Começo do CD novo, Nova	

		maneira de escrever, (Kátia pede para falar mais sobre a mudança), NR fala sobre as mudanças do RAP, longa fala do Mc Khlaflf sobre a música hoje;	
0:12:57	0:13:09	Kátia pergunta sobre os temas das músicas;	
0:13:09	0:16:29	Florianópolis enquanto um tema, em 2006 forma mais agressiva de falar sobre esse tema (época dos Comandos), Não poder tocar no Morro X, Florianóia (outra parte da cidade: contrastes), transformação da cidade e dos músicos;	\$C Floripa (2006, primeiro momento sobre Floripa), Florianóia
0:16:31	0:19:05	Outros temas: terrorismo, crescimento do gueto; Falam sobre o crescimento e transformação do Monte Cristo (comunidade mais alegre, mais segura, mais divertida);	Terrorismo Evolução do Gueto
0:19:05	0:22:56	A ideia do Arma-zen, o princípio do RAP, objetivos do Arma-zen, festas, equilíbrio, confraternizar, Relação com as comunidades, história do RAP, retoma os temas: os problemas que se está vivendo;	Az formigaz venenosaz; Terrorismo;
0:22:56	0:25:41	Composição da música "Perigos, Prazeres e Problemas"; fala sobre a relação com a música que os pais ouviam; Sexo Drogas e Rock 'n' Roll, (Kátia pergunta sobre composição), Falam sobre o método de composição, Composição d'A Evolução do Gueto.	Perigos, Prazeres e Problemas; Evolução do Gueto
0:25:41	0:30:10	Para que serve e o que é a música para o Arma-zen, Música e constituição de si, Possibilidades da música, Diversidade no grupo, Parcerias com outros Rappers (RAP Gospel), composição em grupo, músicas que hibernam.	Hiberno
0:30:10	0:32:24	Pergunta sobre o corpo e o Rap,	

		Elementos do Hip-Hop, Break, Instrumental e produção do RAP, RAP com banda, Importância dos Movimentos: interpretar, comunicar, facilitar a compreensão das gírias.	
0:32:24	0:33:12	A batida, tecnologias, era digital, batida eletrônica em outros ritmos, sintetizadores, sites de sample.	
0:33:12	0:35:48	Retoma a questão dos movimentos, o movimento é natural, Movimento enquanto reação à música, "Movimento dá o ritmo", Há ou não há "passo" do Rap, Movimentos são pessoais, Movimento na relação com o público.	
0:35:48	0:32:24	História do show no bar de Rock, Relação com o público, O público enquanto termômetro, O músico enquanto palhaço, Show na Beira Mar.	
0:38:30	0:46:40	História do show no Morro X e união das "quebradas", Evolução da Cidade, Evolução do Rap, o compromisso do Rapper com a comunidade, colocar "bandeiras brancas" em uma "quebrada" por vez, Parcerias, músicas, festas, projetos, conceitos, projeto. Organização das festas, organização colaborativa, participação da comunidade; Um conjunto de várias coisas produziu a união das "quebradas". "Música é movimento", Música pode passar conhecimento, "despertar" a pessoa, "resgatar" pessoas.	Peixes Mortos
0:46:40	0:49:23	Kátia pergunta se o Rap pode ajudar a construir o mundo. Falam sobre como o Rap e outras músicas podem ajudar a construir.	

		Música e memórias. Rap e transmissão de conhecimento, Rap e ética	
0:49:23	0:51:18	Hip Hop, graffiti, preconceito e cultura. Arte, vandalismo e expressão.	

QUADRO DAS TEMÁTICAS

Grandes temas	Temas	Subtemas
Política a partir de Rancière	O Arma-Zen e sua história	Do “tempo perdido” a “bandeira branca”
	Quem são os Rappers nas visão do Arma-Zen?	Música x trabalho
	O Arma-Zen no <i>in between</i> : relações de visibilidade x invisibilidade com outros coletivos, comunidades e com a cidade	Um não lugar de fala: o debate na Assembleia Legislativa
		Um lugar de fala na ordem policial: o debate no CREAS
	Performances e shows	Primeiro encontro com o Arma-Zen: o show no Teatro
		Ocupação do Contestado
		Festa Julina Black
Apresentação no Largo da Alfândega		
Possibilidades da música	A composição de um Rap : música e corporalidade	
	Os temas das músicas do Arma-Zen: Florianópolis é música	