

---

**Territorialidades e conexões interurbanas:  
prática culturais da crew Clan Potiguara na cidade de Rio Tinto/PB**

**Territorialities and interurban connections:  
cultural practices of the Clan Potiguara crew in the city of Rio Tinto / PB**

**Marco Aurélio Paz Tella**

Professor da Universidade Federal da Paraíba. Professor do Programa de Pós Graduação em Antropologia (UFPB). Líder do Grupo de Pesquisa em Etnografias Urbanas (UFPB), membro do Núcleo de Estudos e Pesquisa Afro-Brasileirose Indígenas (UFPB) e membro da Rede de Estudos sobre Experiências e Ações Juvenis (REAJ).

**Resumo**

O objetivo deste artigo é apresentar uma análise das condições e estratégias da *crew* (grupo) Clan Potiguara de ocupar e apropriar espaços públicos e desencadear e reafirmar processos de territorialidades. Para tal, partiu-se da análise de um evento de *break dance* que está em sua terceira edição, o “We are hip-hop Potiguara”, organizado pela *crew* Clan Potiguara e realizado nas dependências do campus IV da Universidade Federal da Paraíba, na cidade de Rio Tinto/PB. Numa região fortemente marcada e influenciada pela cultura indígena Potiguara, a partir do evento, pretende-se analisar, além das práticas culturais, os elementos culturais globais e as apropriações e ressignificações em conformidade com as características locais; os processos de territorialidades acionados; o estabelecimento de conexões interurbanas. Embora eu pesquise *crews* em João Pessoa, desde 2010, esse artigo aborda um evento organizado pela *crew* Clan Potiguara, grupo pesquisado no meu atual projeto PIBIC.

**Palavras Chave:** *Break dance*; territorialidades; conexões interurbanas; cena.

**Abstract**

The objective of this article is to present an analysis of the conditions and strategies of the Clan Potiguara crew to occupy and appropriate public spaces and to trigger and reaffirm territoriality processes. For that, we started with the analysis of a break dance event that is in its third edition, the "We are hip-hop Potiguara", organized by the Clan Potiguara crew and performed in the IV campus of the Federal University of Paraíba, in the city of Rio Tinto / PB. In a region strongly marked and influenced by the indigenous culture of the Potiguara tribe, from the event, this article intends to analyze, in addition to cultural practices, the global cultural elements and the appropriations and resignifications in accordance with the local characteristics; the territoriality processes involved and the establishment of interurban connections. Although I research crews in João Pessoa since 2010, this article addresses an event organized by the Clan Potiguara crew, a group researched in my current PIBIC project.

**Keywords:** Break dance; territorialities; interurban connections; scene.

Em um domingo, 6 de maio de 2018, foi realizado, pela primeira vez no Hall da Central de Aulas, nas dependências do campus IV da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), a terceira edição do evento “We are hip-hop Potiguara”, organizado pela *crew* Clan<sup>1</sup> Potiguara<sup>2</sup>. O evento reuniu por volta de oitenta *b-boys* e *b-girls* – *b-boys* em sua grande maioria – com o propósito participar das batalhas de *break dance*. Os *b-boys* e *b-girls* são dançarinos/as do estilo de dança de rua chamado de *break dance*. A *crew*, tradução do inglês, significa grupo ou turma, nome dado aos grupos que reúnem os/as dançarinos/as.

A proposta de realizar o “We are hip-hop Potiguara” no campus IV da UFPB, surgiu vinte dias antes, em outro evento, esse acadêmico<sup>3</sup>, no mesmo lugar, logo após uma mesa redonda e momentos antes da realização do ritual Toré. O Toré é um ritual que envolve dança, religião, comunhão e se tornou um símbolo da identidade cultural, de resistência e luta política dos povos indígenas.

Nos poucos minutos utilizados para que as pessoas se deslocassem do Hall da Central de Aulas, local da mesa redonda, para a Oca, local estabelecido para o ritual do Toré, deparei-me com uma cena que me chamou a atenção. Estudantes e professores do curso de Antropologia a caminho da Oca, outros/as estudantes indígenas, sendo a maioria Potiguara e alguns Tabajaras (comunidade indígena do litoral sul paraibano) se preparando para iniciar o ritual do Toré e dois *b-boys*, ambos da *crew* Clan Potiguara, observando toda essa movimentação.

A Oca é uma estrutura de madeira e telhado no formato octogonal, com bancos de madeira que também funcionam como seus limites. Essa foi construída em referência e homenagem aos potiguara – o campus IV da UFPB faz limite com a Terra Indígena<sup>4</sup> Potiguara. A Oca é equipamento social utilizado pelos/as estudantes da universidade como espaço de interação, antes, depois e nos intervalos das aulas, no decorrer dos três períodos do dia. No período noturno, após o início das aulas, por volta das 19h, os *b-boys*<sup>5</sup> do Clan Potiguara ocupam a Oca para realizar os treinos, que se prolonga por pouco mais de duas horas, durante quatro vezes na semana. Sem nunca

---

<sup>1</sup> A grafia Clan, referente ancestralidade comum Potiguara, é utilizada pelo grupo no inglês.

<sup>2</sup> A *crew* faz parte do meu projeto de pesquisa atual, com o pesquisador bolsista PIBIC 2017-2018, estudante do curso de Antropologia, Luiz Carlos de Lima do Nascimento (Lucas), a quem agradeço.

<sup>3</sup> O evento ocorreu nos dias 16 e 17 de abril e foi promovido pelo Laboratório de Antropologia, Política e Comunicação (LAPA), coordenado pela professora Kelly Oliveira e Estevão Palitot, ambos professores lotados no Departamento de Ciências Sociais, campus IV da UFPB.

<sup>4</sup> A TI Potiguara Monte-Mór, a TI Potiguara e a TI Jacaré de São Francisco são áreas contíguas e ocupam uma área total de 33.757 hectares, abrangendo três municípios de Baía da Traição, Marcação e Rio Tinto. São 32 aldeias com aproximadamente 20.000 habitantes, dos quais 14.000 são indígenas. (PAILTOT, 2017, p. 66). A aldeia Vila Monte-Mór, da TI Potiguara Monte-Mór é uma das 32 aldeias e está localizada na periferia da cidade de Rio Tinto.

<sup>5</sup> Há uma predominância masculina nessa prática cultural. No artigo ao citar *b-boys*, estou me referindo apenas aos jovens homens dançarinos. Na presença de jovens mulheres, utilizo *b-girls*. Embora seja uma discussão importante, a questão de gênero não será analisada aqui.

serem abordados pelos seguranças privados da universidade ou por professores, os *b-boys* levam uma pequena caixa de som portátil e ligam numa altura que não interfira no andamento das aulas.

Segundo o *b-boy* Aleff, membro do Clan Potiguara e meu principal interlocutor, seguindo a sugestão de Lucas, bolsista PIBIC do projeto, em decorrência da falta de espaço para realizar os treinos, os membros do Clan Potiguara, decidiram realizar os treinos na Oca. Destaca-se que a Oca possui um piso adequado para a prática da dança. A escolha da Oca se deve a falta de espaços públicos e as negativas da prefeitura da cidade de Rio Tinto às solicitações feitas pelo Clan Potiguara, para treinar numa quadra e numa sala de uma creche na aldeia Monte-Mór (voltarei a essa questão mais adiante).

Meu ensejo neste artigo é apresentar análises, a partir da terceira edição do evento de *break dance* “We are hip-hop Potiguara”<sup>6</sup>, organizado pela *crew* Clan Potiguara, como também, analisar suas práticas culturais, a cena cultural dessa atividade artística, as territorialidades estabelecidas, as redes interurbanas demarcadas, as relações construídas com a cidade, como percebem a cidade e seus espaços públicos e as conexões interurbanas que estabelecem entre *crews* de outras cidades.

Formada em 2012, o Clan Potiguara é um *crew* de *b-boys* e uma *b-girl*, com aproximadamente seis dançarinos – esse número pode variar –, dentre eles, segundo a auto identificação, um Potiguara, um branco, três negros e uma negra (NASCIMENTO, 2018), todos moradores da aldeia Vila Monte-Mór, dentro da TI Potiguara, na periferia da cidade de Rio Tinto, uma das duas cidades sede do campus IV<sup>7</sup> da UFPB.

Proponho apresentar e apreender aspectos diferentes do Clan Potiguara, que consistem em sair com olhares atentos ao que se passa, observar os jovens também em seus momentos de lazer, pois são nesses momentos que os jovens se tornam mais visíveis e dão publicidade às suas expressões. Pais chama esse olhar de “observação dissimulada”, de modo que os jovens não se sintam observados (PAIS, 1993).

Aproprio-me da metodologia do cotidiano para a realização do trabalho de campo, conforme desenvolve Pais, que coloca o cotidiano como “uma rota de conhecimento” (2003, p. 31). É neste cotidiano que temos mais possibilidades de compreender como se constroem processos de identificações, da construção de códigos de reconhecimento, marcadores de diferença e quais as percepções que os atores sociais têm das relações existentes na cidade e com a cidade.

---

<sup>6</sup> Após a conversa com os *b-boys*, antes do Toré, eu, enquanto , coordenador de um projeto, com bolsista PIBIC, com a Clan Potiguara, solicitei o Hall da Central de Aulas para a realização do evento – essas informações foram dadas na justificativa para a realização do evento. A solicitação foi prontamente atendida pela subprefeitura do campus.

<sup>7</sup> O campus IV da UFPB é dividido em duas unidades, em duas cidades vizinhas: Rio Tinto e Mamanguape. O curso de bacharelado em Antropologia está lotado na unidade de Rio Tinto.

As “histórias de vida do cotidiano” ou os “documentos biográficos”, como prefere Pais, são uma importante ferramenta que nos oferece possíveis respostas e

não podem ser considerados reflexos passivos de uma entidade individual, isolada, sem envolvimento social. (...) Ora, se cada biografia aparece como síntese de uma história social e, paralelamente, cada comportamento ou ato individual aparece como síntese de uma estrutura social, há sempre lugar a um movimento de vaivém, da biografia ao sistema social e deste à biografia. Ou seja, o sistema social — na medida em que não existe fora dos indivíduos — manifesta-se sempre na vida individual, de tal forma que pode ser apreendido a partir da especificidade das práticas individuais (PAIS, 2003, p. 151).

É neste cotidiano que podemos captar conflitos, acordos, cisões, junções, tensões, alegrias, posições ideológicas, crises, afetividades de cada pessoa. É, neste cotidiano, que temos mais possibilidades de compreender as interpretações que as pessoas têm das relações existentes na e da sociedade: “quanto mais uma realidade é retratada maior é a probabilidade de que ela seja apreendida; para isso, torna-se necessário que os retratos correspondam a diferentes ângulos de observação” (PAIS, 1999, p. 12). E esses retratos evidenciam os contrastes, conflitos e diversidades das vidas juvenis, um dos aspectos que pretendo desenvolver neste projeto.

Dessa forma, acompanho as batalhas e treinos dos *b-boys* e *b-girls*, como treinam, métodos empregados e como se organizam nos treinos e, também em momentos, fora dos treinos e batalhas. Aferir como a *crew* negocia os espaços para treinos. Também pretendo observar como são planejadas as apresentações em público, as expectativas dos *b-boys* com essas apresentações. Outra intenção é observar as apresentações em público. Presenciar as decisões nas participações da *crew* em batalhas, na organização de batalhas e nas conexões que estabelecem com outras *crews*. Acompanhar os *b-boys* nas batalhas da própria cidade e em cidades vizinhas.

Por meio da etnografia, busco o entendimento dos processos de construção de identidade e de formas e redes de sociabilidade de grupos juvenis, para romper estranhamentos com seus códigos de identificação e compreender as dinâmicas sociais no cenário em que os jovens estão inseridos.

### **Local do treino: a Oca**

A despeito de todo o desrespeito a história e a cultura, dos preconceitos ainda fortes contra os povos indígenas, a presença potiguara na busca por reconhecimento e luta por direitos é perceptível. São décadas de resistência e busca por direitos para a conquista e retomada de parte de suas terras, de direitos adquiridos, bolsas de estudo indígenas na universidade, nas negociações

com prefeituras e legislativos de cidade que fazem limites com a TI Potiguara, e de resistências as ofensivas de usinas de açúcar, na tentativa de usurpar parte da TI<sup>8</sup>.

O próprio curso de Antropologia do Campus IV, na unidade de Rio Tinto, recebe influências dos indígenas Potiguara, tanto pela presença de estudantes no campus, como pela proximidade com a TI. Apesar do fato de que a área do conhecimento de Antropologia tenha campos diferentes e diversos de atuação e pesquisa – urbana, rural, visual, indígena, gênero, sexualidade etc – o primeiro nome do curso no campus IV da UFPB foi Antropologia das Culturas Indígenas. Em vista disso, mesmo com tantos ataques aos povos indígenas, os potiguara possuem reconhecimento de boa parte da comunidade universitária no campus IV, em particular, no curso de Antropologia.

Dito isso, a Oca, projetada e construída no campus IV da UFPB, para homenagear o povo indígena potiguara, com a finalidade de ser um espaço de interação aos estudantes da UFPB, nos momentos fora da sala de aula, passa a ser apropriado e ressignificado pelos *b-boys*<sup>9</sup> do Clan Potiguara, proporcionando àquele espaço um novo sentido. Embora não haja conflito ou disputa pela ocupação do espaço da Oca, há uma “contraposição de estilos de vida, marcadas pelas formas cotidianas de ritualizar códigos de conduta” (LEITE, 2002: 130). Ainda de acordo com Leite, os *b-boys* realizam o que o autor denomina de “contra-uso” (LEITE, 2002) do espaço, sendo a Oca, em princípio planejada para estudantes, agora é Oca é ocupada em determinados dias e horas, no decorrer da semana, por jovens não universitários, alguns com ensino fundamental ou ensino médio completos, outros desempregados e alguns trabalhando em usina de cana de açúcar.

A Oca é ressignificada por jovens com seus próprios códigos de reconhecimento, de acordo com seu estilo de vida, sendo a dança a principal agenciadora. Dessa forma, esse espaço será ocupado por práticas culturais, formas de sociabilidade urbana e por seus símbolos indentitários presentes nas roupas, tatuagens, estilos de corte de cabelo, formas de andar e falar, próprios da cultura de rua aqui retratada: o *break dance*.

De volta ao evento, momentos antes do início do Toré, a cena começou a se desenrolar no intervalo entre o fim da mesa redonda e os preparativos para o início do ritual. Ao me aproximar da Oca observei que um *b-boy* ainda estava realizando seus movimentos, como parte do treino. Com a Oca quase tomada por estudantes e professores/as, na expectativa do início do Toré, uma aluna do curso de Antropologia, em tom de brincadeira, aproximou-se e disse sorrindo para mim: “não se preocupe professor, não é briga”. Embora em tom de brincadeira e descontração, após a

---

<sup>8</sup> Sobre a ofensiva de usinas de cana de açúcar sobre as TIs na região, ver Palitot (2017).

<sup>9</sup> Embora existam jovens mulheres, as *b-gilrs*, há somente jovens homens na *crew* de Mamanguape.

fala dela, expliquei que “aquilo” (o *break*) é uma dança de rua, praticadas por jovens negros de todo mundo etc.



No primeiro plano os dois *b-boys* do Clan Potiguara assistindo o ritual do Toré na Oca, campus IV, Rio Tinto/PB, UFPB.  
Foto de Marco Aurélio Paz Tella, 16/4/2018.

Não obstante, o que me chamou a atenção foi o contraste daquela cena, a Oca sendo tomada pelo público universitário – dentre eles, discentes indígenas – para a realização do Toré e os *b-boys*, quase invisibilizados, terminando o treino. Entendo que o ritual do Toré estava marcado para aquele horário e que todos/as que estavam na Oca, estavam na espera do início do ritual, contudo o encerramento do treino aconteceu sem que ninguém tivesse avisado o que estava ocorrendo.

### **O *break dance***

Coordeno um projeto que pode ser definido como guarda-chuva, com a finalidade mapear, analisar e compreender experiências de sociabilidades, apropriações de espaços públicos, territorialidades, performances, espaços de integração e lazer, circuitos, resistências e insurgências de grupos de jovens negros em João Pessoa e nas cidades do Vale do Mamanguape e litoral norte do estado da Paraíba.

Embora desde 2010 e, mais sistematicamente, a partir de 2015, venho acompanhado a cena do *break dance* (TELLA, 2015) na cidade de João Pessoa, este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa com a *crew* Clan Potiguara, na cidade de Rio Tinto. Este projeto – que conta com uma bolsa PIBIC –, tem como propósito apresentar análises das construções de espaços de interação, processos de territorialidades, conexões entre cidades estabelecidas a partir de *crews* de

idades do estado Paraíba e de outros estados, com base nas práticas culturais e ações performáticas de uma *crew* de dançarinos do *break dance*.

O *break* é a dança de rua que integra a cultura *hip-hop*. As artes que formam o *hip-hop* são manifestações político-artística expressadas pelo (1) grafitti, nas paredes e muros, públicos ou privados, com frases e desenhos, na música denominada de *rap*, que se divide em duas artes, o (2) mestre de cerimônia (MC ou *rapper*), que além de cantar, em grande parte das vezes, compõe as letras e o (3) disque-jóquei (DJ), que produz as bases musicais do *rap*. O *break dance* encerra a reunião dessas quatro artes constituintes da cultura *hip-hop*.

Embora o *break dance* seja facilmente relacionado a experiências encontradas em grandes cidades, essa dança de rua também é encontrada em cidades de diferentes escalas. Em todas essas cidades podemos encontrar as performances, as experiências de sociabilidade, os espaços de integração e redes que estabelecem entre as *crews*, decorrentes da prática da dança de rua. Assim, também podemos encontrar e observar, em cidades de menor escala, jovens integrados a práticas de sociabilidades, performances e movimentos culturais, como o *hip-hop*, antes originários e associados as grandes cidades.

Os dançarinos de *break* compõem uma *crew*. As *crews* variam de tamanho, podendo ser formadas entre cinco e vinte *b-boys*. Uma característica comum entre as *crews*<sup>10</sup> é a absoluta autonomia dos *b-boys* em seus treinos, entre outras palavras, o coletivo de dançarinos decide sobre todas as questões que envolve a *crew*, desde os horários para a realização dos treinos até a elaboração de coreografias. Em relação a isso, não há a figura de um coreógrafo externo ao grupo que possa auxiliá-los na formação de uma coreografia.

Os próprios *b-boys* se encarregam de planejar as etapas do treino, desde o aquecimento e alongamento dos corpos, até a montagem de uma coreografia para uma apresentação pública ou para as batalhas. Os treinos acontecem, dependendo da *crew*, quatro ou cinco vezes durante a semana, com duração entre duas e três horas cada treino. Em relação a *crew* Clan Potiguara, como vimos, os treinos acontecem em quatro dias na semana, algumas vezes nos fins de semana.

Além do gosto pela dança, dos encontros para treinar, os *b-boys* participam de outras atividades que envolve este estilo de dança, como apresentação em público, individual ou em grupo e as batalhas. As apresentações em público das *crews* podem acontecer em espaços públicos – praças, calçadas etc. –, com a finalidade de divulgar o estilo de dança ou para arrecadar, ao final de cada apresentação, dinheiro. Essa é uma prática muito difundida entre os *b-boys*, a estratégia de angariar recursos financeiros para despesas do grupo, como inscrições em eventos, viagens,

---

<sup>10</sup> Essa autonomia na organização das *crews* foi verificada e analisada em pesquisa realizada com *crews* da cidade de João Pessoa: OCB, *Looney Tunes Crew*, *True Kings*, *Urban Kings* e *Supreme Boys* (TELLA, 2015).

deslocamentos para as batalhas e despesas pessoais. As apresentações também podem acontecer em escolas, eventos comemorativos de instituições públicas e particulares. Para atender essa demanda, algumas *crews* dedicam parte do tempo dos treinos para ensaios de coreografias individuais ou em grupos.

Considero que as apresentações em espaços públicos sinalizam novas referências na cidade proporcionam diferentes sentidos em áreas turísticas e espaços destinados ao lazer, como o calçadão da praia, praças, nas faixas de pedestres, equipamentos sociais, etc. tornando-se locais propícios para divulgar a dança e arrecadar dinheiro. Os *b-boys* alteram a “lógica interativa da vida pública a partir das diferentes apropriações dos lugares pelas práticas e pelas políticas cotidianas dos usos dos espaços urbanos” (LEITE, 2002, p. 130).

Ainda de acordo com esse autor, espaço público, diferentemente do espaço urbano, requer a ação sobre o espaço.

Mas não será demais lembrar que em uma rua, a despeito de ter fluxo contínuo de pessoas em movimento, a ausência de ações voltadas à interação pública de diferentes pontos de vista faz com que inexista uma qualificação política que possa distingui-la como espaço público. No entanto, permanece válido pensar a *rua* como um segmento do espaço urbano potencialmente voltado às experiências públicas, em contraposição à esfera da vida privada, ainda que cada vez mais essas duas esferas se interpenetrem. (LEITE, 2008, p. 48)

Assim, as práticas culturais de *b-boys* e *b-girls* no espaço público modifica e reorganiza seus sentidos, de espaço urbano para um espaço público, em um processo relacional das *crews* com a cidade.

Algumas dessas performances podem ser usadas nas batalhas. As batalhas – também conhecidas como rachas – são eventos de disputa entre *b-boys* e *b-girls* por meio da dança. O *b-boy* ou grupo que apresentar maior repertório de dança, movimentos, coreografias mais difíceis e diversas, vence a batalha. As batalhas podem ter formatos diferentes como 1 contra 1, 2 contra dois, até 5 contra 5. Nas batalhas, os *b-boys* e *b-girls* alternam suas performances com o adversário, com entradas para cada *crew*, sendo uma entrada com duração em média de 40 segundos. Quanto mais *b-boys* em cada grupo, por exemplo 5 de cada lado, mais as batalhas se prolongam. Por exemplo, numa disputa 4 contra 4, cada *b-boy* terá direito a uma ou duas entradas, a depender das determinações de cada organização de batalha. Há também eventos de batalhas que duram o dia todo, desde as eliminatórias até a final. Batalhas maiores, com muitos *b-boys* e *b-girls* inscritos, podem durar dias. As coreografias executadas nas batalhas são importantes no julgamento dos jurados. Em qualquer batalha sempre há o júri, composta por três *b-boys* ou *b-girls* – esses são impedidos de participarem das disputas.



Momento de uma das batalhas no “We are hip-hop Potiguara”, 2 *versus* 2, no Hall da Central de Aulas, Campus IV, Rio Tinto/PB, UFPB. Ao lado direito da foto, atrás da mesa e com fone de ouvido, o DJ, responsável pela música.

Foto de Marco Aurélio Paz Tella, 6/5/2018.

Importante destacar que nas batalhas, quase sempre os grupos de *b-boys* e *b-girls* representam uma *crew*. Isso faz com que as batalhas sejam dimensionadas, muito além de disputas pessoais, mas de estilos de cada grupo, de métodos e projetos que cada *crew* representa. No entanto, não é raro observar duplas ou grupos formados por *b-boys* e *b-girls* de diferentes *crews* nas batalhas. Essas parcerias são importantes porque nos dão pistas de como as redes sociais, presenciais, são construídas.

As apresentações em espaços públicos, para pessoas que não fazem parte do cenário da dança de rua, não envolve disputa, não há encontro com outros *b-boys* e *b-girls*. Há quase a certeza que ao final das coreografias serão aplaudidos. Diferentemente do que ocorre no evento de batalhas, espaço dos encontros e disputas entre de *b-boys* e *b-girls* de diversos bairros do município e de outras cidades e estados. A batalha é o espaço da disputa, do racha, das provocações, dos insultos<sup>11</sup>, é também espaço das trocas, de observar a coreografia do outro, do encontro com *crews* de lugares distantes.

Os interesses comuns (FRÚGOLI, 2003) dos *b-boys* e *b-girls* e o reconhecimento de que pertencem a *crew*, proporcionando a sensação de que fazem parte de um espaço de integração e de experiências conjuntivas, fortalece o espírito de coletividade, aumenta também a auto-estima e instiga a busca de novas formas de combate aos problemas enfrentados no cotidiano.

---

<sup>11</sup> Os insultos e provocações é constante nas batalhas, com o objetivo de desestabilizar o adversário.

Para explorar esta multiplicidade de acontecimentos sociais, a etnografia é o instrumento principal de pesquisa na cidade, ao observar minuciosamente os espaços por onde circulam os jovens e grupos juvenis, “onde estão seus pontos de encontro e ocasiões de conflito, e os parceiros com quem estabelecem relações de troca” (MAGNANI, 2005, p. 177). Desta forma, é preciso também analisar os contextos sociais, econômicos, políticos, culturais em que os jovens estão inseridos.

## **Rio Tinto**

De acordo com Castells (2003), enquanto pesquisadores da cidade, devemos verificar as especificidades históricas, como ocorreu a expansão populacional e territorial, as migrações, modelos de desenvolvimento social e econômico etc. de cada uma delas. A cidade de Rio Tinto é bem particular nesse sentido. A cidade, com aproximadamente 25 mil habitantes, está localizada no litoral norte paraibano e, embora tenha mais vínculos culturais, políticos e econômicos com as cidades que integram a Região Metropolitana do Vale do Mamanguape<sup>12</sup>, desde 2003 Rio Tinto foi incorporada a Região Metropolitana de João Pessoa.

Embora fundada em dezembro de 1956, no meio das terras potiguara, a cidade de Rio Tinto começou a ser construída em 1917, com a instalação da Companhia de Tecidos Rio Tinto (CTRT)<sup>13</sup> de propriedade da família Lundgren, tendo como patriarca Herman Lundgren. Mas foi seu filho, Frederico Lundgren que expandiu e solidificou os interesses econômico e político da família. A família também foi proprietária da fábrica têxtil da cidade de Paulista, hoje Região Metropolitana de Recife. Além de Paulista, também exerceu poder econômico e político em cidades vizinhas como Olinda<sup>14</sup>.

A cidade de Rio Tinto representou para a família Lundgren algumas características vantajosas, numa região propícia para a instalação de uma fábrica de tecido, devido a água em abundância, próximo ao mar (havia um porto) e em meio a mata que fornecia madeira suficiente, de acordo com a demanda. Em negociação com o governo paraibano para a instalação da fábrica, os Lundgren receberam total isenção fiscal e, como permuta, construíram uma cidade para atender seus interesses fabris. Dessa forma, construíram escolas, igreja, postos de atendimento à saúde,

---

<sup>12</sup> Região Metropolitana do Vale do Mamanguape é formada por dez municípios: Baía da Traição, Capim, Cuité de Mamanguape, Curral de Cima, Itapororoca, Jacaraú, Mamanguape, Marcação, Mataraca e Pedro Régis.

<sup>13</sup> O campus IV da UFPB, unidade de Rio Tinto foi instalado na parte do terreno da CTRT, utilizando de parte da estrutura física da antiga fábrica, como o auditório, a parte administrativa e a Central de Aulas, onde se localiza o Hall, local do evento “We are hip-hop Potiguara”.

<sup>14</sup> Ainda hoje, membros da família Lundgren exercem seu poder político. Um exemplo é Tatiana Lundgren Correa de Oliveira, ex-prefeita da cidade do Conte, litoral sul paraibana. Atualmente está presa, acusada de lavagem de dinheiro.

salas de cinema, praças, clubes recreativos, áreas de lazer, promoviam festas e celebrações etc. (FARIAS, 2014). Em decorrência da construção e manutenção de toda essa estrutura, a CTRT também possuía o controle da política local, da economia e das áreas da educação, saúde, lazer e entretenimento. Rio Tinto foi concebida a imagem de uma cidade operária, com os trabalhadores arregimentados entre os indígenas potiguara e pessoas de outras regiões da Paraíba e de outros estados. Há diversos trabalhos que relatam memórias de antigos/as trabalhadores/as com de sofrimento, exploração e humilhação impostas aos operários/as (FARIAS, 2014; PALITOT, 2005; MARQUES, 2009).

A CTRT entrou em crise e fechou suas portas em meados da década de 1980, deixando, até hoje questões que ainda não foram resolvidas, como por exemplo, a posse das casas de antigos moradores. Muitas propriedades e casas que atendiam a família Lundgren foram desapropriadas, para atender serviços do município de Rio Tinto. Além dessa particular conjuntura, Rio Tinto e as áreas vizinhas se caracterizam pela presença de inúmeras aldeias potiguara dentro das TIs.

Entretanto, para compreender a história da região, configuração identitária, a miscigenação e distribuição e ocupação espacial das populações (indígenas, camponesas, etc.) que vivem no litoral norte paraibano, deve-se observar uma perspectiva temporal mais ampla, na qual os moradores da cidade de Rio Tinto estão inseridos. A instalação da Companhia de Tecidos Rio Tinto e, posteriormente, das usinas e destilarias de cana-de-açúcar é apenas o capítulo mais recente do contato das populações que vivem na região com empresas e organizações governamentais e religiosas.

Em síntese, a região em questão sempre foi alvo de intervenções externas, inserindo os nativos numa relação desequilibrada de poder com o “outro”: a chegada dos portugueses no século XVI, a guerra desses com os franceses – envolvendo os potiguara –, a expansão canavieira no final do século XVI e início do XVII, a instalação dos aldeamentos missionários<sup>15</sup> no litoral norte nos séculos XVII e XVIII. No século XIX, sob o regime monárquico, “as relações de poder vão se encaminhar para uma radicalização das tentativas de assimilação e diluição dos índios na população, por força de leis, medidas oficiais e um projeto ideológico muito forte” (PALITOT, 2005, p. 24).

Esse breve relato histórico da cidade e do entorno de Rio Tinto tem o propósito de situar o leitor sobre a particularidades políticas, econômicas e culturais. As dificuldades encontradas por diversas *crews* pelo país estão associadas aos preconceitos sobre a dança e, especificamente, dança de rua e sobre práticas culturais ligadas a jovens negros de periferia. Além dessas, cada cidade

---

<sup>15</sup> Os missionários reuniam grupos indígenas para catequizá-los, constituindo-se forte estratégia de dominação da colonização portuguesa.

apresenta suas dificuldades. A cidade de Rio Tinto tem suas especificidades que são relativas a sua história de relações de poder e violência sobre a população local – indígena – e, posteriormente, sobre os/as trabalhadores/as da CTRT, procedentes de cidades paraibanas e de estados vizinhos. A cidade operária, sob total controle da família Lundgreen por décadas, mesmo depois de sua retirada da cena política e a falência da companhia, ainda influencia a vida das pessoas que moram em Rio Tinto.

### **O evento “We ara Hip-Hop Potiguara”**

Com poucos recursos e quase sem apoio da prefeitura, as duas primeiras edições do evento aconteceram em lugares diferentes, na aldeia Vila Monte-Mór, na periferia de Rio Tinto. A primeira edição aconteceu numa pequena praça, onde as batalhas ocorreram numa concha acústica – a prefeitura emprestou os equipamentos de som. A segunda edição do evento ocorreu na quadra coberta, devido a autorização da cacique Claudecir Brás. O Clan Potiguara também recebeu um patrocínio de R\$ 500,00 da prefeitura de Rio Tinto. Importante salientar que o patrocínio foi na forma de um vale combustível. Esses apoios da prefeitura citados acima foram depois de muito reivindicação e insistência dos *b-boys*. Esses reclamam da falta de um apoio regular, incluindo mais recursos.

A (secretaria) da cultura tem dinheiro. Todo mundo sabe que a gente dança, que o evento já vai para a terceira edição e a prefeitura recusa a ajudar, recusa a dar quinhentos reais. Eles não explicam porque recusaram. Foi aí que comecei a manifestar contra o prefeito, que dá dinheiro para a festa da padroeira e nada pra gente. Uma banda que está se apresentou na segunda, recebeu setenta mil reais. Sei que minhas manifestações não vão adiantar nada, mas eu falo. O dinheiro da cultura daqui vai pra festa da padroeira da cidade, para vaquejada do 7 de setembro e carnaval (*b-boy* Aleff, Clan Potiguara).

Na fala de Aleff, o não reconhecimento fica evidente. Mesmo sem as informações exatas sobre os investimentos realizado, pela prefeitura de Rio Tinto, no carnaval, festa da padroeira da cidade e na vaquejada, na percepção do *b-boy*, o desequilíbrio é indiscutível. Como registrado acima, somente na segunda edição do evento “We are hip-hop Potiguara”, a *crew* foi atendida na sua solicitação da quadra, em virtude da autorização da cacique Claudecir Brás, para a realização do evento e, da prefeitura de Rio Tinto, auxílio de R\$ 500,00, por meio de um vale combustível. O *b-boy* Aleff conseguiu negociar o vale em um posto de gasolina na cidade vizinha, Mamanguape, sendo cobrado pelo proprietário do posto, uma taxa pela operação, de R\$ 50,00.

Em regra, para a realização das três edições, grande parte do dinheiro arrecadado vem

Da venda de rifas. Nós rifamos camisetas doadas por amigos, por R\$ 2,00, fazemos mola na Baía da Traição, conseguimos os troféus com uma loja de roupas, uma doação de R\$ 50,00 de um escritório de advocacia. No primeiro evento nós conseguimos arrecadar entre R\$ 250,00 e R\$ 300,00. É pouco, mas nós colocamos a premiação baixa. No segundo, que foi lá na quadra a prefeitura ajudou a gente com R\$ 500,00, mas também depois de muita insistência e só liberaram uma semana antes do evento. Só que não me deram em dinheiro, me deram um vale pra vender ou trocar. São pequenos apoios. (*b-boy* Aleff, Clan Potiguara).

Segundo Aleff, em geral, o Clan Potiguara conseguiu arrecadar entre R\$ 700,00 e R\$ 800,00 em cada edição. O Clan Potiguara busca patrocínio em pequenos estabelecimentos de comércio e nas “molas”, isto é, dançar em praças ou calçadas em frente a bares e restaurantes e, após finalizar os movimentos, arrecadam dinheiro entre aqueles que estão assistindo. Alguns *b-boys* do Clan Potiguara fizeram a “mola” na vizinha cidade litorânea e turística Baía da Traição. A organização do evento também consegue arrecadar com as inscrições dos *b-boys* e *b-girls* que participam das batalhas. Todo o dinheiro arrecadado com as inscrições é destinado ao pagamento da premiação. O restante dos recursos arrecadados serve para pagar os custos do evento, como as passagens rodoviárias e alimentação dos jurados/as, almoço para os mesmos e para os membros do Clan Potiguara, água para os jurados/as durante as batalhas (nesse evento durou cerca de 5 horas) etc.

Como foi dito acima, a ideia de realizar a terceira edição do evento no campus IV, surgiu momentos antes do Toré, quando fui “trocar uma ideia” (conversar) com os dois *b-boys*, sobre a proposta de Lucas – bolsista PIBIC do projeto. Nessa conversa escutei deles a dificuldade do Clan Potiguara em realizar a terceira edição do evento. A falta de recursos financeiros, sem local para realizar o evento e sem nenhum apoio da prefeitura local, os jovens dançarinos manifestaram um certo desânimo e muita revolta com a prefeitura de Rio Tinto. Essa revolta foi demonstrada em inúmeras publicações na rede social *facebook*, na página pessoal do *b-boy* Aleff.

Já que o prefeito de Rio Tinto-PB não ajuda nossa cultura para realizar o evento, iremos a outro município Baía da Traição-PB ver se conseguimos ajuda do público para contribuir com os gastos do evento, chega pra somar e fortalecer!! (página pessoal de Aleff, no *Facebook*, postado dia 6 de abril)

Essa postagem foi publicada um mês antes do evento, quando ainda estavam conversando sobre algum auxílio da prefeitura. Abaixo está a postagem de Aleff, após o cancelamento de uma reunião marcada entre o responsável pelas políticas culturais da prefeitura com outro *b-boy* do Clan Potiguara.

Mais uma vez aqui , olha a falta de compromisso , respeito e palavra do secretário de Cultura de Rio Tinto o cara marcar uma reunião , faz o cara faltar um dia de trabalho pra de última hora dizer que não vai poder ir, pois vai ter um compromisso, e como eu fico nessa situação ... De vcs não espero mais nada , vcs não querem nada sério com nossa cidade a não ser seu próprio bem estar e lazer! E nossa cultura mais uma vez escanteada, qual vai ser a desculpa dessa vez? (página pessoal de Aleff, no *Facebook*, postado dia 10 de abril)

Por último, uma postagem em tom irônico, direcionado ao prefeito José Fernandes Gorgonho Neto, conhecido como Fernando Naia, um dia após o evento.

Tá aí prefeito Naia, que coisa linda é nossa cultura HIP HOP o evento aconteceu e deu tudo certo, OBRIGADO por não ter nos ajudado e apoiado e ter recusado espaço para o evento e etc. (página pessoal de Aleff, no *Facebook*, postado dia 7 de maio)

As críticas a prefeitura são pela publicidade dos recursos destinados a cultura, realizada pela prefeitura e nos investimentos efetuados no carnaval, nas vaquejadas e na festa para a padroeira da cidade. Outra crítica, essa mais constante, são os indeferimentos as solicitações encaminhadas ao poder público municipal, para utilizar uma sala de uma creche e a quadra, ambos no período noturno, para a realização dos treinos. Essas séries de fatos, na compreensão dos *b-boys* do Clan Potiguara, revelam desrespeito e, conseqüentemente, invisibilidade às suas práticas culturais.

O não reconhecimento, de acordo com a pensamento de Axel Honneth, se apresenta em três categorias das ciências do direito. Para o meu argumento, destaco duas<sup>16</sup> dessas categorias: “direitos políticos de participação e direitos sociais de bem-estar” (HONNETH, 2003, p. 189). Para essa primeira categoria, segundo Honneth, “aos direitos positivos que lhe cabem com vista à participação em processos de formação pública da vontade” e a segunda “àqueles direitos igualmente positivos que a fazem ter parte, de modo equitativo na distribuição de bens básicos<sup>17</sup>” (HONNETH, 2003, p. 189). Quando, de fato ou mesmo na percepção do grupo, esses direitos são comprometidos “se constitui a experiência de desrespeito” (HONNETH, 2003, p. 194), surgem as críticas, a revolta e manifestações conflituosas, como o ocorreu com a reação do *b-boy* Aleff nas redes sociais virtuais. A experiência de desrespeito pode repercutir na estima social do grupo, abalando o “orgulho do grupo” e afetando a “honra coletiva” (HONNETH, 2003). Entretanto, esses sentimentos de baixa estima social também servem como motivador, utilizadas para impulsionar outras estratégias de busca pelo reconhecimento.

---

<sup>16</sup> A outra categoria são “direitos liberais de liberdade (...) refere-se aos direitos negativos que protegem a pessoa de intervenções desautorizadas” (HONNETH, 2003, p. 189).

<sup>17</sup> Entendo aqui investimentos públicos em eventos e práticas culturais como “bens básicos”.

De volta ao evento, embora o propósito principal do “We are hip-hop Potiguara” seja a batalha, a organização do evento programou duas oficinas de *break*, ministradas pelo *b-boy* Mago, da *crew Looney Tunes*, de João Pessoa e pela *b-girl* Nathana, da *crew We can do it b-girl*, de Uberlândia/MG. Após as oficinas ocorreria uma discussão com o tema “Sua vivência, correria, lazer, dificuldades, expectativas, sonhos, lembranças”, encerrando a parte da manhã com um almoço. Todas essas atividades, a exceção do almoço, não aconteceram. Mas todas as atividades na parte da tarde aconteceram, as batalhas “2 versus 2” e “*footwork*”<sup>18</sup> (1versus 1).



Foto de divulgação do evento. Ao fundo, imagem do Hall da Central de Aula. Sobre o nome do evento um *b-boy* carregando um aparelho de som em frente ao Cocar (símbolos das culturas *hip-hop* e indígena). No canto direito inferior as logomarcas do campus IV e do Grupo de Pesquisa em Etnografias Urbanas (Guetu), responsável pela solicitação do espaço ao Campus IV. Imagem para divulgação do evento, postada no *Facebook* em 22/4/2018.

Com o horário marcado para iniciar às 14h, devido aos atrasos comuns nesse tipo de evento e, principalmente, devido a quebra de um ônibus fretado que transportava *b-boys* e *b-girls* de João Pessoa para Rio Tinto, as batalhas só começaram às 17h. Mas, a partir das 13h, *b-boys*, algumas poucas *b-girls* e *crews* começaram a chegar, vindos de Campina Grande/PB, praia de Pipa (Tibau do Sul/RN), Mamanguape/PB, Natal/RN, Recife/PE, Alagoa Grande/PB e diversas *crews* da cidade de João Pessoa – *Looney Tunes*, *Urban King*, *Supreme Boys*, *True Kingz*, *Paraiba Killa Breakers*, *Soul Brazil*. Até o início da batalha *b-boys* e *b-girls* fazem a *cypher* (círculo), dançando e improvisando alternadamente, um por vez, no meio do círculo.

Assim, entre às 13h e 21h o Hall da Central de Aulas do campus IV, em Rio Tinto, reuniu grande parte das *crews* paraibanas e algumas de outros estados vizinhos. Para além das batalhas, o vento é um grande encontro de *b-boys* e *b-girls*. O evento é uma grande confraternização de jovens dançarinos/as de distintos lugares que carregam experiências locais de suas cidades e bairros para um mesmo espaço. A troca e circulação de pessoas, das práticas, dos treinos, da cena local é intensa. Como, por exemplo, o almoço oferecido aos participantes, previsto na programação do evento. O almoço aconteceu na casa de um artesão potiguara, na aldeia Vila Monte-Mór e, além

<sup>18</sup> O *foot work* é a batalha que enfatiza os movimentos das pernas na dança.

da minha presença e do anfitrião, estavam lá dois *b-boys* de Campina Grande, um *b-boy* de João Pessoa, dois *b-boys* do Clan Potiguara, Lucas (bolsista PIBIC) e uma *b-girl*. Entre as garfadas observei a troca de intensa de informações entre eles/a, sobre local dos treinos, das dificuldades e falta de apoio do poder público, dos preconceitos. Mas falaram também dos desafios, da relação com a dança, da persistência em dançar e de projetos futuros.

O evento funciona com um momento de comunhão de jovens, na maioria negros, pertencentes as classes mais baixas, moradores de bairros fragmentados, muitas vezes sem espaço para praticar a dança. Chamo aqui de bairro fragmentado baseado na noção da geógrafa Sposito sobre cidade fragmentada, onde, em decorrência das desigualdades sociais existentes nas cidades brasileiras, os diálogos entre as diferenças estão sendo refutados (SPOSITO, 2014), contrariando o sentido de circulação e encontro entre os diferentes (CAIAFA, 2002). Segundo Sposito (2014), nas cidades fragmentadas, as partes deixam de dialogar e de se reconhecerem.

A análise realizada até aqui, a partir do evento “We are hip-hop-Potiguara”, apresentou uma prática cultural de jovens negros que envolve dança e música, numa cidade de menor escala, de um movimento cultural globalizado que se territorializa, de acordo com suas características locais. Essas territorialidades acontecem em dois sentidos: o primeiro por meio do nome da *crew*; segundo pela conexão das *crews* de diversas cidades.

## O nome Clan Potiguara

A cultura *hip-hop* enquanto movimento surgido nos EUA<sup>19</sup>, se dispersou por todo o mundo. No entanto, não foram somente as quatro artes que passaram a ser praticadas por jovens, na maioria negra, pobre e que habitam bairros fragmentados. A língua inglesa também acompanhou as artes do *hip-hop*. Isso pode ser observado nos termos utilizados: “*crew*”, “*footwork*”, “*cypher*”, “*pick-ups*”, “*hip-hop*”, “*break dance*”, “*We are hip-hop Potiguara*” etc. Não pretendo analisar esse fenômeno superficialmente e apreciá-lo como consequência do imperialismo norte-americano que impõe ao mundo seus valores, costumes, estilos de vida, cinema, música, língua.

Acredito num processo que não deva ser pensado no formato centro-periferia, tendo somente uma direção. Desse modo, é essencial observar que algumas das dimensões globalizantes, como a social e a cultural, não acontecem somente no sentido vertical, mas também no horizontal e em diversas direções (HALL, 1999; FORTUNA), e que serão apropriados de diferentes

---

<sup>19</sup> Embora o *hip-hop* tenha sido constituído nos EUA, suas artes nascem a partir do hibridismo de outras artes, principalmente de matriz africana e latina, como o grafitti, a dança e o uso das *pick-up* (toca discos).

maneiras, de acordo com as peculiaridades locais: “ao se inflitirem localmente, os fluxos globais diversificam-se de acordo com esquemas culturais particulares”. (SAHLINS, 1997, p 21).

A ampliação da diversidade de formas, resultado dos cruzamentos socioculturais locais e globais, proporciona novas possibilidades de usos, sentidos, apropriações e identidades. Sendo assim, a globalização não é um fenômeno linear e homogêneo, e que nestes cruzamentos socioculturais, podemos verificar as “relações de poder, as tensões e as fragilidades desta nova ordem do mundo” (BASTOS, 2000, p. 322).

A utilização de nomes na língua inglesa pelos *b-boys* e *b-girls* pode também ter o efeito, primeiro, se fazer sentir membro de um grupo, com códigos de reconhecimento estabelecidos em todo o mundo – além das artes do *hip-hop*, as roupas, cabelo, modo de andar etc. – e, segundo, transmitir a ideia de fazer parte de um movimento cultural globalizado. Em ambos está explícito a ideia de fronteiras e do pedaço (MAGNANI, 2002), ao mesmo tempo territorializado e cosmopolita.

Todos os nomes das *crews* que pesquisei em João Pessoa – *Looney Tunes*, *Urban King*, *Supreme Boys*, *True Kingz* – tem seus nomes na língua inglesa. Essa é uma prática comum entre as *crews* brasileiras. Clan Potiguara, fundado por seis *b-boys* batizaram a *crew* em referência/homenagem ao local onde moram e a cultura indígena da região. A grafia na língua inglesa do “Clan”, talvez tenha sido uma tentativa de manter essa relação entre cosmopolitismo e territorialização. Como as outras *crews* de João Pessoa citadas, além de incorporar movimentos de estilos de dança regionais como o xaxado, frevo, capoeira etc. o Clan Potiguara atribuiu sentidos e significados locais ao nome da *crew*. Tal como a dança, a música, as roupas<sup>20</sup>, os nomes das *crews* também fazem parte do conjunto de código de pertencimento identitário. Ao analisar bandas de rock de garagem<sup>21</sup>, Pais faz a seguinte interpretação:

O meu nome é metáfora do meu corpo, do mesmo modo que o nome de uma banda é o que lhe permite ser identificada. As bandas jogam com os nomes da mesma forma que jogam com estilos (visuais e sonoros), também eles elementos de identificação que ajudam a recriar tendências estético-musicais num malabarismo de criatividade orientado para o prazer da composição, do arranjo musical (PAIS, 2006, p. 32).

Assim, como ocorre com as bandas de garagem analisadas por Pais, os nomes das *crews*, como acontece com outros códigos de reconhecimento, também são elementos performáticos, compartilhados entre os membros do grupo e, bem como, contribuem para delimitar suas fronteiras simbólicas identitárias. Dessa forma, a referência a comunidade indígena potiguara no nome da

<sup>20</sup> Duas *crews* do interior do estado da Paraíba Roça *City Breakers Crew*, de Lagoa da Roça e Conexão AXD Crew de Alagoa Grande, costumam circular pelos eventos de break usando chapéu de palha.

<sup>21</sup> Bandas de garagem são aquelas que utilizam barracões ou garagem como local de ensaio da banda.

*crew*, conecta elementos da cultura *hip-hop*, com o estilo e seus códigos de reconhecimento internacionalizados, às experiências locais desses jovens, entre ações e performances de apropriação e ressignificação. Nesse sentido, o próprio nome do evento “We are hip-hop Potiguara” é a alusão e ligação do global ao local, com suas apropriações.

### **Territorialidades, Conexões, Cena**

O evento organizado pelo Clan Potiguara – como também se verifica em outros eventos – caracteriza-se por reunir *b-boys*, *b-girls* e *crews* de diferentes cidades. Durante o evento, o MC (mestre de cerimônia) identifica cada *b-boy* ou *b-girl*, que irá participar da batalha, pelo seu nome, pela *crew* a que pertencem e pela cidade de origem. Sem analisar aqui os nomes<sup>22</sup> de cada *b-boy* e *b-girl*, pode-se observar uma dupla referência: a que os identifica com a cultura *hip-hop* e as que identifica com a cidade de origem. Meu interesse nessa parte do artigo recai sobre as referências a cidade em que moram. Assim sendo, essa simples alusão ao local de origem está em acordo com o conceito de territorialidade apresentado por Pais: “serve para identificar jovens com uma área que interpretam como sua e que, por ser palco de sociabilidades mais achegadas, entendem dever ser defendida de intrusões, violações, contaminações” (PAIS, 2006, p. 36). Ainda sobre territorialidade, ao analisar bandas de garagem, Pais afirma que “o sentimento de territorialidade surge também impulsionado por vivências cotidianas nos locais de ensaio” (PAIS, 2006, p. 36).



Momento de uma das batalhas no “We are hip-hop Potiguara”, 2 *versus* 2, no Hall da Central de Aulas, Campus IV, Rio Tinto/PB, UFPB. No lado direito da foto, atrás da mesa, o DJ, responsável pela música. Ao fundo uma imagem de um Potiguara.

<sup>22</sup> Os nomes de cada *b-boy* e *b-girl* também são elaborados de acordo com características pessoais – corpo ou comportamento – como também estratégia performática dessa prática cultural. Mas esse não é o foco do artigo.

Foto de Marco Aurélio Paz Tella, 6/5/2018.

Mas, diferentemente das experiências das bandas de garagem relatadas por Pais, há, entre as *crews*, uma constante dificuldade de encontrar uma “área como sua”. Em conversas informais com *b-boys* da *Roça City Breakers Crew*, de Lagoa da Roça/PB, *Conexão AXD Crew*, de Alagoa Grande/PB e *Style Forms Crew*, de Mamanguape/PB, uma questão que os afligem – de certa forma todas as *crews* – é ter um espaço, com piso adequado para os treinos das *crews*. Sem possibilidade nenhuma de alugar uma sala para a prática, as *crews* dependem de negociações com entidades ou poder público que autorizem algum espaço para os treinos. Em cidades de pequena escala, como as citadas no início do parágrafo, esse cenário se agrava, pela ausência de espaços públicos, com piso adequado para a prática da dança.

Como vimos no decorrer do artigo, essas dificuldades são as mesmas encontradas pelos *b-boys* do Clan Potiguara. Desde a formação da *crew*, em 2012, os *b-boys* enfrentam dificuldades de encontrar e se fixar num espaço para treinar:

A gente começou a treinar numa casa em frente a quadra, na aldeia Monte-Mór. Quando a casa ficava vazia, sem ninguém morando a gente ia pra lá. Eu comecei a dançar lá. Um dos *b-boys* da *crew* tinha as chaves da casa. Mas tinha o problema de quando a casa era alugada, a gente tinha que sair. Nós chegamos a treinar em frente ao Orion (antigo cinema), num chão horrível. Depois a gente conseguiu ir pra pro ginásio, dividir o espaço com o pessoal que jogava vôlei e futebol, tudo junto. Mas a gente foi proibido de treinar lá. Também pedimos autorização para treinar numa sala da creche, na aldeia, a noite, mas negaram. Aí a gente ficou sem lugar pra treinar. Foi aí que Lucas deu a ideia pra gente treinar na universidade. Desde janeiro a gente tá lá. Ele disse que lá (universidade) é um negócio público né? Aí a gente tá lá, nunca ninguém falou nada. (*b-boy* Aleff, Clan Potiguara).

A precariedade é enorme. Sem local público adequado para a sua prática cultural e sem nenhum apoio da prefeitura da cidade, que, de acordo com o depoimento acima, criou empecilhos a *crew*, proibindo os treinos na quadra e negando a utilização da sala da creche para a prática dos treinos, no período noturno, em que não há funcionamento, os *b-boys* aceitaram a sugestão de Lucas pesquisador do projeto que coordeno. Assim, desde o início de 2018, o espaço da Oca passou a ser o local dos treinos do Clan Potiguara.

Com as dificuldades de encontrar um local fixo para a realização dos treinos, as *crews* utilizam essas dificuldades para afirmar a discriminação, preconceitos, desrespeito e o não reconhecimento. Com isso, torna-se quase impossível experienciar sentimentos de territorialidade com o local dos treinos, por exemplo, algo similar ao que ocorre com as garagens em que as bandas analisadas por Pais (2006) ensaiam. No entanto, ao abordar o *rap* – uma das quatro artes do *hip-hop* – esse autor afirma que entre os grupos desse estilo musical é comum que “surja uma

consciência de grupo que não deixa de estar marcada por vivências de margem que frequentemente tem a rua por palco” (PAIS, 2006, p. 36). Assim, sem locais fixos para realizar os treinos, a rua dos bairros fragmentados da cidade se tornam referências de territorialidades para essas *crews*. O evento “We are hip-hop Potiguara” e os locais em que foram realizadas as três primeiras edições – cada edição num lugar – é outro exemplo de territorialidade, de acordo com a definição apresentada neste artigo, sem um lugar fixo e referencial.

Em minha análise, compreendo o evento “We are hip-hop Potiguara” como um ponto da conexão de uma rede interurbana de *crews*. O ponto de conexão se define numa cena em que não há locais fixos, não há estruturas físicas identificadas com os grupos, como por exemplo, espaços para os treinos ou para realização de eventos. O ponto de conexão tem a importante função de alimentar e revigorar as redes interurbanas construídas por esses *b-boys*, *b-girls* e *crews*. Nesse ponto de conexão – o evento – as territorialidades são acionadas, viabilizando fluxos das práticas culturais entre as cidades. Importante salientar que a cidade, quando mencionada, é a parte em que ocorrem os desrespeitos, a falta de reconhecimentos e a baixa estima social são mais relevantes, consequência do processo de cidade fragmentada em que estamos inseridos.

Outra característica que observo nestes fluxos de práticas culturais, nas redes interurbanas de diferentes escalas, é a horizontalidade. Diferentemente dos fluxos econômicos e políticos, sempre mais destacados (SPOSITO, 2014),

[...] é preciso observar que os fluxos também se estabelecem a partir de redes sociais e culturais que respondem pelo movimento de sujeitos sociais que, deslocando-se de uma cidade a outra, também conformam redes e, permanecendo nas cidades, compõem uma morfologia urbana em combinação com sua morfologia social (SPOSITO, 2014, p. 132).

Dessa forma, diferentemente dos fluxos econômicos e políticos entre as cidades que, muitas vezes necessitam de um suporte ou financiamento público, a circulação das práticas culturais do *break*, por meio das redes interurbanas, ocorre em movimentos horizontais, em diferentes sentidos e quase que de maneira autônoma ao estado, embora, em alguns momentos necessitem, isto é, não dependem de financiamento público, ou de políticas públicas culturais. Isso ficou evidente numa postagem no *facebook* de Aleff, dias antes do evento:

De maneira independente irá ser realizado o evento, segue o cronograma ai rapaziada. (página pessoal de Aleff, no *Facebook*, postado dia 12 de abril).

Essa é umas das características do conceito cena musical, categoria explorada por Will Straw: “na maior parte do tempo, as cenas tomam forma nas bordas das instituições culturais

capazes de absorver e canalizar apenas parcialmente os conjuntos de energia expressiva que se formam na vida urbana” (STRAW, 2013, p. 18). As cenas não estão preocupadas com formalismos, nem a institucionalização, muito menos algum retorno financeiro. Os poucos recursos arrecadados pelo Clan Potiguara, foram investidos no evento. Nesse sentido, de acordo com Herschmann (2013), as cenas são mais instáveis, sem lugares fixos para os encontros, ensaios, treinos ou realização de eventos.

As práticas culturais dos jovens dançarinos/as, correlacionado com experiências de territorialidades, sustentam a categoria de cena: “cena constitui designa determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem” (STRAW, 2013, p. 12). Mas diferentemente de Straw<sup>23</sup> (2013) acredito na perspectiva de que os sujeitos, a partir de uma leitura da cidade, construam formas de se relacionar com as ruas, espaços e equipamentos públicos. O *break dance* e seus códigos de reconhecimento e territorialidades propõe a articulação “entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento” (TROTТА, 2013, p. 59). No caso do *break*, além de envolver um gênero musical, o *rap*, é a dança a principal agenciadora.

As *crews* de *break dance*, com todas os obstáculos para a prática dessa arte do *hip-hop*, constroem importante rede cultural entre cidades de diferentes escalas. Pelas redes que estabelecem, sucedem as trocas de experiências relacionadas não somente a dança, mas também as dificuldades e expedientes que utilizam para superá-las, presentes no cotidiano desses jovens. O local da realização do “We are hip-hop Potiguara”, enquanto ponto de conexão desta rede interurbana, é a confirmação de que as práticas culturais do *break* constituem uma cena.

O Hall da Central de Aulas<sup>24</sup>, instalado no antigo galpão da CTRT, ressignificado pela universidade e utilizado como auditório para eventos acadêmicos, como local para exposições de trabalhos dos estudantes e para encontros dos mesmos, no dia do evento, foi apropriado pelo Clan Potiguara e por diversas outras *crews*, todas elas proporcionando novos sentidos àquele espaço. O Hall da central de Aulas se tornou num espaço da concretização dos fluxos de jovens, em sua maioria negros e pobres, características distintas dos estudantes que circulam nesse espaço durante a semana.

---

<sup>23</sup> Straw (2013) fala da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando espaço público de formas atraentes.

<sup>24</sup> O Hall da Central de Aulas do campus IV faz parte de uma antiga estrutura (galpão) da Companhia de Tecidos de Rio Tinto. O espaço comporta por volta de cem cadeiras móveis, retiradas quando necessário (como foi o caso do evento de *break dance*). O Hall dá acesso aos dois andares de sala de aula, com seis salas por andar.

Em conversas informais com diversos b-boys e uma b-girl, todos/as elogiaram o espaço, principalmente pelo piso, adequada para a dança – não foi nem preciso investir recursos na compra de um piso emborrachado, próprio para a prática do *break*. Já na parte final, o *b-boy* Aleff, MC do evento, anunciou com entusiasmo e muita antecipação que a “quarta edição do ‘We are hip-hop Potiguara’ será aqui, no mesmo lugar”, no Hall da Central de Aulas.

### **Considerações finais**

O evento é a reunião de *b-boys*, *b-girls* e *crews* que estabelecem formas particulares de se relacionar com a cidade, com suas cidades com os seus bairros, desencadeando processos de territorialidades. O evento de *break* também funciona como um ponto de conexão, como parte de uma rede cultural interurbana.

Nos primeiros contatos desses jovens com a cidade, o que prevalece são as experiências de desrespeito social, relacionadas às dificuldades de acesso aos espaços públicos, quando esses existem, de negação a ocupação dos equipamentos públicos. Com isso, *b-boys* experenciam as ruas e os equipamentos sociais e, deslocam para eles, sujeitos, as percepções sobre seus bairros, a cidade, as ruas, os equipamentos sociais e os espaços públicos. Nesse processo, ganha relevância as experiências desses jovens com a cidade, em que esses grupos estão inseridos, como também as relações, intervenções, negociações, ressignificações e apropriações dos espaços públicos e equipamentos sociais, proporcionando-os novos sentidos. Concordando com Agier, a proposta aqui é perceber as cidades a partir das “margens urbanas”, “deslocar o ponto de vista da cidade para os cidadãos” (AGIER, 2011, p. 38), para os sujeitos.

Por essa razão, deve-se analisar também as relações que estabelecem entre si e com outras pessoas e grupos nas ruas e nos equipamentos sociais. Tencionam, negociam e utilizam espaços e equipamentos sociais, circulam pelos bairros e pela cidade, com todas as dificuldades que se apresentam a esses jovens, no entanto, usufruem da cidade, suportando, subvertendo, se rebelando, encontrando outras soluções para seus problemas, enfim, experienciando a cidade, a partir da leitura que fazem dela. Esses jovens resistem e tentam superar as fronteiras físicas e simbólicas, construídas nas nossas cidades fragmentadas, ao mesmo tempo que eles próprios podem ser protagonistas de novos marcos.

Os jovens praticantes desse estilo de dança expressam por meio do corpo, da música, da *crew* as suas práticas culturais, performance e arte, manifestações encaradas de forma negativa por muita gente. Segundo Wieviorkia (2002), antes mesmo de o grupo se aperceber enquanto um coletivo com identidade, a sociedade impõe uma imagem sobre as pessoas do grupo, constituindo

uma identidade imposta. Essa identidade passa pela associação da hierarquia social e hierarquia étnico-racial representada no olhar da sociedade sobre a população negra: “a inferiorização, a dominação, a exclusão não se aplica apenas a indivíduos enquanto tais. São ainda mais eficazes e temíveis pelo fato de encerrarem os indivíduos em categorias coletivas mais susceptíveis que outras de serem subordinadas ou inferiorizadas” (WIEVIORKA, 2002 p. 55).

Os *b-boys*, *b-girls* e as *crews*, com suas práticas culturais, dinâmicas de sociabilidade, treinos, apresentação de coreografias, ocupações de espaços públicos, processos de territorialidades e batalhas, podem buscar não só relações de afeto, companheirismo e identificação no grupo, mas também podem estar atrás de visibilidade e reconhecimento social. Corroboro com a premissa de que a dança, particularmente, o *break* é o instrumento para a constituição de um corpo-sujeito-político (ALMEIDA, 2004).

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel Vale. O Corpo na Teoria Antropológica. Revista Comunicação e Linguagem. 2004. p. 2-25.

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BASTOS, Cristiana. Omulu em Lisboa: etnografias para uma teoria da globalização. Texto apresentado no seminário “Antropologia da saúde e da doença: Perspectivas e terrenos de investigação”, Lisboa, CEAS, ISCTE, outubro, 2000.

CAIAFA, Janice. *Jornadas Urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do RJ*. Rio de Janeiro. Ed. FGV. 2002.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FARIAS, Danilo Alex Marques. *Imagens e memórias na cidade de Rio Tinto/PB: um percurso etnográfico entre ruas, fotografias e lembranças*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no curso de bacharelado em Antropologia. Rio Tinto/PB: Campus IV, UFPB. 2014.

FORTUNA, Carlos e SILVA, Santos Augusto. A cidade do lado da cultura: Especialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. In SANTOS, Boaventura de Souza (org.), *A globalização e as Ciências Sociais*. 3ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2005. p. 419-474.

FRÚGOLI Jr, Heitor. A dissolução e a reinvenção do sentido de comunidade em Beuningen – Holanda. SP. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.18 nº 52. p. 107-124, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª edição. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1999.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In SÁ, Simone Pereira e JUNIOR, Jeder Janotti (org). *Cenas Musicais*. Guararema/SP: Anadarco, 2013. p. 41-62.

HONNET, Axel. *Luta por reconhecimento: A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

LEITE, Rogério Proença. Localizando o espaço público: Gentrification e cultura urbana. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*. nº 83, p. 35-84, 2008.

\_\_\_\_\_. Contra-usos e espaços públicos: notas sobre a construção social dos lugares da Mangueira. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 17, nº 49, p. 115-134, 2002.

MAGNANI, José G. Os circuitos dos jovens urbanos. In *Tempo Social*, vol.17, nº 2, SP, nov. p. 173-205, 2005.

\_\_\_\_\_. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, nº 49. SP, jun. p. 11-29, 2002.

MARQUES, Amanda Christinne Nascimento. Marques Território de Memória e Territorialidades da Vitória dos Potiguara da Aldeia Três Rios. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Paraíba, 2009.

NASCIMENTO, Luiz Carlos de Lima. Práticas de Sociabilidades entre b-boys de Rio Tinto: etnografando o Clan Potiguara. Relatório parcial projeto Iniciação Científica do PIBIC. Rio Tinto/PB: campus IV, UFPB, 2018.

PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. In COSTA, Marcia Regina da Costa, SILVA, Elizabeth Murilho (org). *Sociabilidade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: Educ, 2006. p. 29-54.

\_\_\_\_\_. *Vida Cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *Traços e Riscos de Vida: uma abordagem qualitativa a modos de vida juvenis*. Porto: Âmbar. 1999.

\_\_\_\_\_. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

PALITOT, E. M.. Mobilização étnica pós-industrial: os Potiguara de Monte-Mór e a cidade de Rio Tinto". In: BARBOTIN, M. Angeluce e PALITOT, Estêvão e TELLA, Marco Aurélio Paz, et. all. (Org.). *Uma década de expansão universitária: estudos sobre o Vale do Mamanguape*. Vol. 2. João Pessoa: Editora do CCTA, 2017, v. 2, p. 65-102.

PALITOT, E. M. *Os Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mór: história, etnicidade e cultura*. João Pessoa: UFPB, dissertação de Mestrado, 2005.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Sociabilidades e resistências: etnografando b-boys em João Pessoa. In: Mônica Franch; Maristela Andrade; Lara Amorim. (Org.). *Antropologia em novos campos de atuação: debates e tensões*. 1ed. João Pessoa: PPGA/UFPB, 2015.

TROTТА, Felipe. Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In SÁ, Simone Pereira e JUNIOR, Jelder Janotti (org). *Cenas Musicais*. Guararema/SP, Anadarco, 2013. p. 63-84

SAHLINS, Marshall. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I e II). In *Revista Mana*, Rio de Janeiro, p. 41-73, 1997.

SPOSITO, Maria Encarnação B. A produção do espaço urbano: escalas, diferenças e desigualdades socioespaciais. In CARLOS, Ana Fani A. e SOUZA, Marcelo L. e SPOSITO, Maria E. B. (org). *A produção do espaço urbano*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 123-146.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In SÁ, Simone Pereira e JUNIOR, Jelder Janotti (org). *Cenas Musicais*. Guararema/SP: Anadarco, 2013. p. 13-28.

WIEVIORKA. Michel. *O racismo*. Lisboa: Fenda Edições, 2002.