

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Felipe Gustsack

**HIP-HOP: EDUCABILIDADES E TRAÇOS
CULTURAIIS
EM MOVIMENTO**

Porto Alegre, dezembro de 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Felipe Gustsack

**HIP-HOP: EDUCABILIDADES E TRAÇOS
CULTURAIS
EM MOVIMENTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador:
Prof. Dr. Balduino
Antonio Andreola

Porto Alegre, dezembro de 2003.

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP)
UFRGS/FACED/Biblioteca Setorial de Educação, Porto Alegre, BR-RS**

G982h Gustsack, Felipe

Hip-Hop : educabilidades e traços culturais em movimento /
Felipe Gustsack. – Porto Alegre: UFRGS, 2004.
f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, 2004, Porto Alegre, BR-RS. Orientação de Balduino
Antônio Andreola.

1. Educação de jovens – Periferia urbana. 2. Educação
popular – Movimentos sociais. 3. Movimento Hip-Hop. 4.
Sociologia da educação. 5. Pedagogia cultural. I. Andreola,
Balduino Antônio. II. Título.

CDU – 374.3:37.015.4

Bibliotecária Maria Amália Penna de Moraes Ferlini – CRB 10/449



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
 FACED - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DA TESE DE DOUTORADO DO ALUNO FELIPE GUSTSACK,
 INTITULADA: "HIP HOP – EDUCABILIDADES E TRAÇOS CULTURAIS EM MOVIMENTO"

As quatorze horas e trinta minutos do dia dezenove de dezembro de dois mil e três, na sala setecentos e três do sétimo andar da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde funciona o Programa de Pós-Graduação em Educação, realizou-se a defesa da Tese de Doutorado intitulada: "Hip-Hop – educabilidades e traços culturais em movimento", de autoria do doutorando Felipe Gustsack. A Banca Examinadora, composta pelos Professores Doutores: Balduino Antonio Andreola (orientador), Jaqueline Moll, Jusamara Vieira de Souza, Eliane Ribeiro Pardo e Humberto Calloni, emitiu o seguinte parecer conclusivo:

A tese apresentada pelo doutorando Felipe Gustsack revela-se como um trabalho inédito e qualificado, articulando referências teóricas e interdiscussões empíricas em torno do processo de compreensão do movimento hip-hop nos espaços pesquisados. A defesa oral demonstrou a maturidade intelectual e a seriedade do compromisso pedagógico-político do doutorando, que não reduz os sujeitos a objetos de sua análise, mas os considera interlocutores que produzem uma forma singular ético-estético-política de pronunciar o mundo e de lutar por sua transformação. A tese é plenamente aprovada, sugerindo-se que o autor aproveite as contribuições dos pareceres individuais para a versão final. A banca recomenda que a mesma seja publicada.

Conceito Final:

A

Porto Alegre, 19 de dezembro de 2003.

Dr. Balduino Antonio Andreola (Orientador):

Balduino A. Andreola

Dra. Jaqueline Moll (PPGEDU/UFRGS):

Jaqueline Moll

Dra. Jusamara Vieira de Souza (UFRGS):

Jusamara

Dra. Eliane Ribeiro Pardo (UFRGS):

Eliane Pardo

Dr. Humberto Calloni (FURG):

Humberto Calloni

DEDICATÓRIA

Para o Ariel, presença familiar mais profunda e amiga, o afeto, a liberdade, a sabedoria e a alegria da vida dentro da vida.

Para a Mônica, o amor, a alegria, a sensualidade e o cuidado-acolhimento que potencializa o meu sentir.

Para o Balduino, uma presença descontraída, crítica e comprometida na transformação deste orientando em um sujeito-doutor.

Para meus irmãos e irmãs.

Para Maria Luiza e Rafael, presenças de histórias.

Para o Celso, parceiro nas caminhadas por mais razão-emoção nas ações de ensinar-aprender.

AGRADECIMENTOS

Ao terminar o registro deste ato emocionado de investigação, agradeço...

...às minas e aos manos, hip-hoppers de todo o mundo, em especial àquelas e àqueles do Brasil, do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre e mais especificamente àquelas e àqueles de Santa Cruz do Sul, um SALVE e um AH pela sua 'correria' que é exemplo de luta pelos direitos à cidadania e à felicidade das populações pobres e moradoras das periferias urbanas de todo o mundo;

...às amigas e aos amigos de todas as horas, que sempre souberam manter e potencializar nossos vínculos afetivos, iluminando com suas presenças a minha; para cada uma e cada um a minha alegria de poder repetir aqui: – *Eu já te disse hoje, que gosto muito de ti?*

...às amigas e aos amigos da Escola Gaúcha de Biodança, da Associação Gaúcha de Biodança e a todas as biodanceiras e biodanceiros do Brasil e do mundo, para que a gente saiba sempre se iluminar e se multiplicar neste movimento sutil e poderoso em defesa de mais vida dentro da vida, desde as suas formas mais simples até as mais complexas;

...às companheiras e aos companheiros da Universidade de Santa Cruz do Sul, em especial àquelas e àqueles do Departamento de Educação, pela parceria nesta e em todas as nossas construções;

...às companheiras e aos companheiros do Programa de Pós-Graduação em Educação da FACED-UFRGS: professoras, professores, servidoras, servidores, estagiárias, estagiários, bolsistas, alunas e alunos;

...às alunas e aos alunos de todas as aulas e cursos em que trabalhei e trabalho, pelas oportunidades da convivência e pela qualidade das trocas que me constituem e me desafiam para outras educabilidades;

...a todas as pessoas ligadas à Rádio Comunitária de Santa Cruz do Sul e às demais rádios comunitárias e outros meios alternativos de comunicação, páginas da rede eletrônica, jornais, revistas, fanzines, Grafite etc, pela defesa da livre expressão e especialmente do RAP;

...às presenças amigas e desafiadoras desses outros lugares, realidades e planos, que revitalizam e intensificam os sentidos do que sou...

EPÍGRAFE



Foto 1 - Grupo F. D. R. – Família De Rua, Santa Cruz do Sul – RS

ASCENDÊNCIA DIGNA

(Fejão - FMC, Aliado Branco, Preto G e DJ Digão)

"FMC

(só) na bocada tem que tá esperto viaje é o que não falta se resalta nos dias felizes (claro) lembro d um irmão sei que foi um sangue bom (foi) pirou virou vacilo tais momentos de ilusão (ahã) jaz então de ocasião faz imprópria decisão sentimento traz razão foge a paz do coração (da onde) que faz tu (o que?) tombar (ahã) tremer parar ficar congelado por momentos e se muito (demais) brilha feito alvo fácil até mesmo no escuro (ahã) exposto condenado à justiça irracional do opressor via net disfarçado e letal (fatal) dou fuga raciocino faço digno doido vicio de estar vivo no que fico dou um rasante dos conflito no bilhar sei vence a técnica (não sorte) na rua vence

a ética (ahã) usando pra soma sempre a somântica poética também sei que o mundo é louco mas te inspiro a viver (a viver) pois força pra vencer sei que esta em você (em você)

REFRÃO

Ascendência digna sua que conquista valoriza assim que firma busca que confirma o desejo o sonho viver virar o jogo sobreviver viver nesse mundo dos loucos

PRETO G

Não espero muito tempo e é o que basta pra dizer na quebrada em que nasci e até hoje estou vivendo mais esperto que nunca preto humilde na rua atrás do objetivo minha paz e dos amigos tão difícil consegui nessas alturas (do campeonato), mas vira o jogo é comigo eu vim pra isso maquinado de idéia pra trocar seja com quem for de alegria de terror de ódio de amor veja o que vai fala pense no que vai dizer me louco maloqueiro sou eu Preto G e de preza pra galera faço o som da nova era quem se ilude não espera que esse som gera revolta gera esperança geração que aniquila quem não gosta da fita (humm) só com as rima eu vou pra cima pior que é bom curti som é tudo os malucão ate parece o som pitbull e já vem de muito tempo o rap aqui no sul lutando guerreando inovando mudando a cabeça dos manos pra melhor é ou não é nego me adiantei na vida mas não escapei do sofrimento dentro de casa fora de casa pago a luz falta água paga água falta luz Jesus eu sou prisioneiro (da fé sim) e sei bem o Que o Sistema (quer de mim) preto na merda sem chance sem voz sofrimentos diários uma luta anual, mas eu sou louco atual (hã) um vírus mortal (ahã) contra quem quer o mal é opressão destruição não vou segurar minha onda não não paro as rima doa a quem doer vou na humilde prosseguir vou na fé virando o jogo na moral muita correria tenho que fazer e superar obstáculos (daquele jeito)

Ascendência digna sua que conquista valoriza assim que firma busca que confirma o desejo o sonho viver virar o jogo sobreviver viver nesse mundo dos loucos

ALIADO BRANCO

Poc, poc, pac na batida curte o baque te eleva ao piripac cachorro louco late (ai) hou, hou não incomoda só os carteiros os PM os Gazeteiros com a noticia certa uma batida assim que fecha insanos na onda sonora não pagam comedia contra o sistema se rebela parceiro loção sabe o que nos somos então ladrão problemão pro sistemão se te mata me mata graças a deus um a menos pra incomoda é o que vão fala, mas por outro lado muitos ficarão decepcionados tristes abalados hum mano é foda só na fita eu quero é vida liberdade paz rapaz eu vou atrás eficaz pra frente não pra trás hip-hop nos faz evolui no pensamento não só no momento mas na soma do tempo (e não para) de movimento a cultura vem da onde vem da rua no rap eu to minha arma meu escudo aonde for nesse mundo dos loucos (ahã)

Ascendência digna sua que conquista valoriza assim que firma busca que confirma o desejo o sonho viver virar o jogo sobreviver viver nesse mundo dos loucos."

RESUMO

Este é um estudo dos elementos e das atividades culturais do Movimento Hip-hop tomadas como saberes e como processos de aprendizagens trans-escolares, enquanto ações sociais potencializadoras de outras educabilidades e traços culturais. É um estudo de outros conhecimentos e modos de ser humanos que se fazem com, a partir e para além dos espaços-tempos tradicionalmente conhecidos como pedagógicos e que se constituem dentro de um movimento constante dos seus sujeitos em busca de saberes. Na medida que foi possível perceber e vivenciar alguns fluxos de sentidos nesta rede de educabilidades, eu procurei compreendê-las como produções dialógicas de saberes e organizá-las, segundo sua natureza e tendências evolutivas, dentro de três campos complexos. A estes campos, construídos a partir de uma reflexão aberta, resolvi dar o nome de expressivo-identitário, ético-estético e sócio-político. Esta abordagem facilitou a organização dos registros desta pesquisa e vem se construindo como um instrumento flexível, não definitivo, mas bastante próprio à leitura, à análise e à compreensão de vários traços e elementos culturais que constituem o Movimento Hip-hop. Além disso, ajuda a pensar aspectos diversos de um dos principais objetivos deste estudo que é a revelação de outros sentidos destas educabilidades, elevando-as a um patamar de maior importância enquanto ações sociais formadoras e transformadoras dos jovens e das suas realidades localizadas em diferentes periferias urbanas, especialmente de Santa Cruz do Sul - RS. A realização deste trabalho vem fazendo parte da minha trajetória de educador por diferentes inserções diretas em espaços-tempos de expressão da cultura hip-hop, bem como

pelo diálogo possível com diferentes grupos e sujeitos que nesta cultura descobrem, problematizam, recriam e assumem suas identidades. O desejo mais forte, a vontade mais latente nesta ação investigativa é construir referências para novos caminhos de ensino-aprendizagem no contexto social mais amplo e complexo, como é o caso do Movimento Hip-hop. Em outras palavras, trato de apresentar alguns passos possíveis para uma observação educativa que não deixa de estar vinculada à busca de sentidos em torno de alguns aspectos dos elementos culturais do Movimento Hip-hop, trazendo um pouco da sua história e das suas metodologias constitutivas como caminhos possíveis e como novas perturbações e desafios para a academia. Para tanto, procuro repensar estes modos de ser e de fazer da cultura que forma e que informa o hip-hop no contexto social aberto, como instâncias e ferramentas que ampliam o nosso esforço de educadoras e educadores em reorganizar a escola – seus sujeitos, processos e estruturas do ensino-aprendizagem formais. Assim, as perspectivas e desafios decorrentes deste estudo apontam para algumas metodologias de construção e para certas características dos diferentes sujeitos e práticas culturais que integram o Movimento Hip-hop – mutabilidades, recursividades, dialogicidades, vivências, midiaticidades, autopoiesis, perturbações, transitoriedades, apropriações, territorialidades – como principais contribuições ao nosso trabalho coletivo, feliz-doloroso e inevitável de reconstruir a escola e a educação que vivemos hoje.

PALAVRAS – CHAVE

– outras educabilidades – saberes trans-escolares – espaços-tempos – reflexão aberta – Movimento Hip-hop – elementos da cultura hip-hop – diálogo possível – grupos, sujeitos e identidades – educação em periferias urbanas – reorganizar a escola – expressão estética e mídia.

ABSTRACT

This work is an investigation of the elements and cultural activities of the hip-hop movement considered as knowledge and learning trans-school processes for its social actions that potentialize new educabilidades and cultural traces. It is a study of other knowledge and human ways of being that take place from and beyond traditional pedagogical time-space and arise inside a constant movement of individuals searching for knowledge. I have tried to understand the flow of meanings in this web of educabilidades as dialectic productions of knowledge and organize it in three complex areas, according to its nature and evolutionary tendencies. These areas were built through open reflection and I have decided to name them expressive-identity, ethic-aesthetic and social-politic. This approach facilitated the organization of the information collected in this research and it is being constructed as a flexible technique, not definite, but appropriate for the perception, analyses and comprehension of several traces and cultural elements that form the hip-hop movement. In addition, it helps to think diverse aspects of one of the main objectives of this research that is the revelation of other meanings of these educabilidades, exalting them in importance as formative and transformative social actions of the youth and of theirs realities in different suburbs, especially in Santa Cruz do Sul city – RS. This work is part of my path of educator through different direct insertions in time-space in the hip-hop culture expression, as well as the dialogue with different groups and individuals who find, question, recreate and assume

their identities in this culture. The stronger desire in this investigation is building references to new ways of teaching and learning in a wider and more complex context, such as the hip-hop movement. In other words, I present possible steps for pedagogical observation that is also linked to the search of meanings about some aspects of cultural elements of the hip-hop movement, bringing a little of its history and its constitutive methodologies as possible paths and new perturbations and challenges to the academy. In order to achieve that, I try to rethink these ways of being and making of the culture which forms and informs the hip-hop in the opened social context as instances and tools that broaden our effort as educators in reorganizing school – its subjects, processes and structures of formal teaching and learning. Thus, the perspectives and challenges of this study points to some methodologies of construction and to certain characteristics of different individuals and cultural practices that constitutes the hip-hop movement – *mutabilidades*, *recursividades*, *dialogicidades*, *vivências*, *mediaticidades*, *autopoiesis*, *perturbations*, *transitorities*, *appropriations*, *territorialidades* – as the main contributions of our happy painful and inevitable collective work of rebuilding the school and education that we have today.

KEY – WORDS

– other *educabilidades* – trans-school knowledge – time-spaces – open reflection – hip-hop movement– elements of the hip-hop culture – possible dialogue – groups, individuals and identities – education in suburbs – reorganize school – aesthetic expression and media.

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - Grupo F. D. R. – Família De Rua, Santa Cruz do Sul – RS	ix
Foto 2 - Grafite na UFRGS: (Solo) pedimos educación.....	18
Foto 3 - Hip-hop na UNISC: Tirar som de pedra.....	35
Foto 4 - Hip-hop na Praça: contra a guerra do Bush	35
Foto 5 - Grafite da cultura hip-hop.....	53
Foto 6 - Tchaka-Tchaka fazendo um Helicóptero com Parada de Cabeça.....	59
Foto 7 - B-boys do grupo Jabaquara Breakers - SP.....	61
Foto 8 - B-boys da Crew Ted Hackers Break da Cidade de Porto Alegre	62
Foto 9 - Su-Klic preparando um back spin.....	65
Foto 10 - 2Pac saindo de um popping	66
Foto 11 - É Nós na Tinta: muro contíguo à EPA - Porto Alegre	72
Foto 12 - Desenho do Deni – S C S.....	76
Foto 13 - Spray Efi do Deni S C S	78
Foto 14 - Grafiteira Bina - Porto Alegre	82
Foto 15 - Grafite de Comunicação da Restinga.....	83
Foto 16 - Rap e Hip-hop em terra de alemão	85
Foto 17 - Grupo Família de Rua no Centro de Convivência da UNISC	87
Foto 18 - DJ 'riscando' um som	88
Foto 19 - Dupla Face de Rua (2Pac e TMC)	94
Foto 20 - Banheiro da Esplanada da Restinga – Porto Alegre, 2003	101
Foto 21 - Hip-hop na magia.....	102
Foto 22 - FDR: DJ Digão, Preto G, Aliado Branco e FMC	121
Foto 23 - New Boys um dos primeiros grupos de RAP da Santinha	137
Foto 24 - Grupo Comunidade Ativa: Vila Harmonia – SCS.....	138
Foto 25 - Grupo Comunidade Ativa: uma oficina de rap com TMC e Fejão - Vida Oprimida Zero - VOZ.....	150
Foto 26 - Deni cantando no Floriano: grande VOZ.....	184
Foto 27 - Dupla Face de Rua Show Massa.....	193
Foto 28 - Mário Pezão, Px e Duke Jay - Porto Alegre	203
Foto 29 - Def Yuri e Amarelo - Hip Hop Arte & Mídia	208

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Discografia dos primeiros anos de hip-hop no Brasil	46
Tabela 2 – Listagem de temas comuns nas letras de rap	108

SUMÁRIO

LISTA DE FOTOS.....	xiv
lista de tabelas.....	xv
APRESENTAÇÃO.....	18
I PARTE - CONHECENDO O HIP-HOP EDUCABILIDADES EXPRESSIVO-IDENTITÁRIAS	
1 GÊNESE E HISTÓRIA DO MOVIMENTO HIP-HOP.....	35
2 OS QUATRO ELEMENTOS CULTURAIS DO HIP-HOP...	53
2.1 B-boys: movimentos viscerais e intuitivos.....	59
2.2 Grafite: traços e desafios.....	72
2.3 DJs: bumbando sons de pedra.....	85
2.4 MCs: consciência além das Quebradas..	94
II PARTE - CULTURA HIP-HOP E EDUCAÇÃO EDUCABILIDADES ÉTICO-ESTÉTICAS	
3 TEMAS E SENTIDOS NAS LETRAS DE RAP.....	102
4 SABERES E ESTÉTICA DA CULTURA HIP-HOP.....	101
III PARTE - A CONSCIÊNCIA E O SISTEMA	

EDUCABILIDADES SÓCIO-POLÍTICAS

5 ATITUDE: O QUINTO ELEMENTO..... 138

6 HIP-HOP: EDUCABILIDADES E CULTURA..... 150

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS..... 170

PERIÓDICOS E DOCUMENTOS..... 176

CDS E DISCOS..... 177

PÁGINAS DA WEB..... 178

GLOSSÁRIO – VOZES DAS QUEBRADAS..... 179

ANEXOS

ANEXO a – ROTEIRO PARA ENTREVISTA INDIVIDUAL.....	184
ANEXO B - Entrevistas com hip-hoppers de Santa Cruz do Sul.....	185
ANEXO d –Panfleto da Organização Zulu Nation Brasil.....	201
ANEXO e –A União Rapper da Tinga na pesquisa de Gisele.....	203
ANEXO f – MOVIMENTO ORGANIZADO HIP-HOP: VIDA OPRIMIDA ZERO.....	204
ANEXO g –Manifesto: A Importância da Mulher na Sociedade.....	205
ANEXO h –Atividades de hip-hop na UFRGS e na UNISC.....	206
ANEXO I – HIP-HOP DEPOIMENTOS.....	208
ANEXO j – LETRAS DE RAP.....	215
ANEXO K – Proposta de Estatuto do MH ₂ O – v.o.z.....	221

APRESENTAÇÃO



Foto 2 - Grafite na UFRGS: (Solo) pedimos educación

A constatação de que algumas práticas de lazer vinculadas à cultura e ao Movimento Hip-hop¹ vinham se constituindo, ao longo dos últimos anos, para muitos jovens das periferias urbanas, como uma das suas principais atividades de sociabilização tem sido um eixo de atração fundamental para a construção desta tese. Minhas observações e algumas

¹ Palavras e expressões sublinhadas no texto são rerepresentadas e comentadas no Glossário: VOZES DAS QUEBRADAS.

vivências sobre a participação de muitos desses jovens no Movimento Hip-hop iniciaram quando ainda trabalhava nos Centros de Comunidade da Prefeitura Municipal de Porto Alegre: 1990 – 1993. As primeiras informações sobre hip-hop surgiram de conversas mantidas com os jovens moradores das periferias e com algumas pessoas vinculadas aos Programas Municipais de Atendimento Sócio-Educativo das crianças e adolescentes em situação de risco² mantidos pela extinta Fundação de Educação Social e Comunitária de Porto Alegre.

Aos poucos fui me envolvendo mais, e mais me chamavam a atenção certas mudanças por que passavam muitos daqueles jovens – em termos de gostos, desejos, gestos e atitudes – a partir do momento em que iniciavam sua participação nas atividades de hip-hop. Desde então me intrigava a sua alegria e disposição em aprender coisas que percebiam como importantes para melhorar a sua performance nas práticas daquela manifestação cultural. No início eu cheguei a comparar as transformações vividas pelos jovens na relação com o hip-hop com aquelas pelas quais passamos todos nós quando nos apaixonamos. Parece que minhas leituras não estavam muito equivocadas, mas retomo este tema logo adiante quando discuto a atitude e a consciência como o quinto elemento da cultura hip-hop, e também nos tópicos em que o assunto envolve a identidade.

Com o passar do tempo e com o meu envolvimento mais direto com os manos e com as minas do hip-hop pude perceber que havia algo maior e mais significativo no funcionamento dos chamados grupos de rap. Tais grupos eram, considerando os meus conhecimentos sobre este assunto naquele momento, o que aparentavam ser: apenas uma

2 Cf: GUSTSACK, Felipe. Sentidos da educação no discurso de jovens em situação de risco (dissertação de mestrado). Porto Alegre: UFRGS – FACED/PPGEDU, 1998. Além disso, destaco as conversas mantidas com o Antropólogo Ben Wilson Berardi, que à época realizava um estudo com os jovens participantes deste movimento, e com o sociólogo José Juvenal Gomes, um defensor incansável da produção cultural da juventude marginalizada como elemento fundamental para o exercício da cidadania.

opção alternativa de lazer para aquela juventude³. Mas, bastou participar de alguns bailes *funks*, festas *blacks* — ‘ir pro som’ ou ‘ir pro bailinho’, como diziam os jovens — seja no Ginásio do CECORES⁴, seja no Cube dos Ferroviários; bastou assistir aos primeiros ‘rachas’ na Esquina Democrática, em Porto Alegre, para as aparências começassem a mudar. Entre outras coisas, estas foram certamente muito importantes para que eu começassem a perceber o conjunto de atividades que compunham os chamados ‘bailinhos’.

Estes foram os primeiros passos para a mudança do meu olhar de curiosidade em uma Atitude, guiada pelo desejo mais profundo de aprender o que é a cultura hip-hop e o movimento social que se constitui em torno desta prática. A criação desse desejo pode ser entendida, em uma ordem cronológica, como uma das minhas primeiras aprendizagens no desenvolvimento deste estudo. Vale destacar o fato de que minha entrega a este novo desejo veio se dando a partir das relações percebidas entre traços e elementos culturais identificadores do hip-hop e as minhas certezas-incertezas de educador: a educação, os sujeitos e seus modos de realização nos diferentes espaços-tempos⁵. Depois deste início de caminhada foram muitas as surpresas, as descobertas de formas, de cores, de gestos, de sons e de emoções: de educabilidades possíveis no contexto imprevisível em que tantos manos e tantas minas vão se tornando seus próprios educadores e educadoras, vivendo as ‘pedagogias’ da sua vida como ela é.

Conforme as condições de sistematização e apreensão dos dados empíricos e das leituras sobre o tema, ampliavam-se minhas convicções acerca da importância do estudo

3 Acerca das concepções sobre Juventude, especificamente no campo da educação, é fundamental conhecer o documento intitulado: *A Produção de Conhecimento sobre Juventude na Área de Educação no Brasil*, de Marília Pontes Sposito. Segundo resumo apresentado pela autora no próprio documento, *o artigo retrata alguns resultados de pesquisa que coordenei com o apoio do INEP, concluída em novembro de 2000 sob o título "O Estado do Conhecimento sobre juventude em Educação". A equipe foi constituída pelos seguintes pesquisadores: Ana Paula Corti, Juarez Dayrell, Maria Cecilia Cortez C. de Souza, Maria Carla Corrochano, Marilena Nakano e Paulo Cesar Rodrigues Carrano.*

4 Centro Comunitário da Vila Restinga.

5 Minhas preocupações e estudos no campo da educação têm focado, em sua maioria significativa, os entornos da sua institucionalidade formal: GUSTSACK, 1996; 1998; 2002.

que me propunha a realizar. Meus desejos de saber estavam fundamentados, inicialmente, em torno da idéia de desenvolver uma compreensão mais apurada sobre as razões que faziam com que estas práticas culturais produzissem nas pessoas aquelas transformações que a escola e outras instituições sociais não conseguiam produzir em tão curto espaço de tempo. Assim, começaram a se revelar para mim diferentes processos, outros modos de fazer, da cultura hip-hop que levavam à transformação das pessoas e que passei a denominar: aspectos pedagógicos do Movimento Hip-hop. Ao construir esta expressão eu não me dera conta de que conceitualmente estava transformando o Movimento Hip-hop numa espécie de escola. Mais tarde, aceitando a sugestão feita pela Professora Eliane Ribeiro Pardo em seu parecer na banca de qualificação desta tese, resolvi chamar estes saberes outros, que se formulavam em espaços-tempos diferentes dos escolares, de *educabilidades*. Afinal, se o objetivo era estudar o Movimento Hip-hop mantendo a preocupação com a coerência entre o contexto vivencial intenso de sua expressão e as elaborações que venho fazendo; e se não era a escola e sim este mesmo movimento que eu havia tomado como tema de estudo, não podia permitir que minha intervenção desde um lugar de educador impusesse ao hip-hop este tipo de pré-juízo. Por outro lado, falar em outras educabilidades me permitiu viajar mais livre pelos espaços urbanos e procurar entender, conforme Silvia Carrasco (2003), toda a cidade como instância responsável pelas ações educativas necessárias à integração social: compreender as *identidades múltiplas e as habilidades variadas* podendo pensar com elas e não apenas aceitar a sua existência num determinado contexto.

Como tenho mostrado, a base para este estudo vem, desde o início, se constituindo de referências bastante diversas tanto de concepções teóricas quanto de material empírico. Em relação às concepções teóricas, é meu desejo consciente assumir o risco de trabalhar com diferentes autoras e autores cujas vinculações filosóficas muitas vezes são

divergentes e/ou até mesmo antagônicas⁶. A mesma atitude eu tomo em relação aos materiais empíricos. Quanto a estes últimos, preciso esclarecer que inicialmente trabalhei alguns campos de referência a partir de uma dupla divisão. A primeira abria dois caminhos que apontavam para lugares diferentes em que se desenvolviam as respectivas ações. Um era o espaço de organização do movimento e a realização de festivais de hip-hop em Porto Alegre. O outro estava vinculado às articulações precursoras da formação de grupos e festivais do Movimento Hip-hop organizado em Santa Cruz do Sul, no estado do Rio Grande do Sul. O primeiro tinha a ver mais diretamente com os festivais organizados e produzidos de forma praticamente autônoma por grupos de jovens residentes no Bairro Restinga, e vinculados à posse (ou associação) intitulada *União Rap da Tinga – URT*, em Porto Alegre (Anexo E). O segundo dizia respeito às atividades propostas e articuladas pelo Movimento Hip-hop organizado de Santa Cruz do Sul – MH₂O, denominado de *Vida Oprimida Zero – VOZ* (Anexo F). Uma outra divisão inicial dos campos empíricos de referência decorreu do contexto institucional mais fechado em que se dava a articulação do Movimento Hip-hop e que tinha características bastante diferentes dos contextos anteriores. Era o caso do festival de hip-hop que acontecia anualmente em Porto Alegre dentro do Abrigo Municipal Ingá Brita. Este era realizado pelos jovens que ali residiam temporariamente cumprindo encaminhamentos dos Conselhos Tutelares e/ou medidas sócio-educativas do juizado da Infância e da Juventude. Além deste, mais recentemente, surgiram outros festivais em instituições fechadas, como é o caso do projeto *Hip-hop na FEBEM* (hoje Fundação de Atendimento Sócio-Educativo do Rio Grande do Sul – FASE), especificamente no Instituto Padre Cacique⁷.

6 Esta opção não deve ser entendida como uma atitude de afronta, mas antes uma forma de trazer para o campo destas elaborações teóricas um pouco dos traços culturais vividos em nossa sociedade contemporânea. Retomo este tema mais adiante.

7 Conforme a Vice-Presidente da FASE, Prof^a Vlândia Paz (gestão 1999-2003). Cf. registros do Fanzine produzido em Porto Alegre pelos adolescentes internos da FASE: Hip-hop Zine – Atitude Escrita, de Janeiro de 2002 – Anexo F.

A intenção inicial, ao tomar os três diferentes contextos como referência empírica para este estudo era a de qualificar as minhas concepções do Movimento Hip-hop como um processo organizado de formação humana para as pessoas que dele participam. Isto é, minha preocupação era observar também os aspectos formadores e transformadores que se constituíam a partir das práticas do Movimento Hip-hop na sua relação mais direta com instituições sócio-educativas bem mais delimitadas e fechadas como é o caso do albergue e da fundação citados.

Mas, a observação destes diferentes campos empíricos não chegou a significar, e tampouco deve ser vista aqui, como a abertura de portas por onde passaria o fluxo da realização de um estudo comparativo. Se não chegou a tanto, porém, foi uma importante janela através da qual pude ampliar minha visão sobre as dimensões do Movimento Hip-hop. Assim pude ir construindo uma imagem – e aprofundando uma compreensão – das diferenças entre os atores e suas práticas culturais no movimento em si. Em outra perspectiva, o mapeamento dessas práticas culturais em diferentes contextos sociais urbanos ajudou a perceber recortes e diferenças mais sutis em termos de linhas estéticas, envolvimento com as mídias e tecnologias de comunicação, entre outros aspectos diretamente relacionados com as condições de produção do movimento e seus sentidos simbólicos enquanto jogos de poder para os jovens. Por fim, também possibilitou compreender em que medida estas práticas contribuíam na construção e afirmação identitária dos sujeitos em processos de formação, destacando-se a formação humana (saber ser) e a capacitação⁸ (saber fazer/capacidades) geradas com e a partir destas atividades educativas não escolares. Afinal, estes jovens se inseriam socialmente como atores efetivos de sua ação social, fazendo desta participação na

8 Segundo Humberto Maturana, formação humana tem a ver com o desenvolvimento da criança como pessoa capaz de ser co-criadora com outros de um espaço humano de convivência social desejável. Já a capacitação tem a ver com a construção de habilidades e capacidades de ação no mundo no qual se vive, como recursos operacionais que a pessoa tem para realizar o que quiser viver (2000, p. 11).

produção e na expressão (ou no consumo) de produtos da cultura hip-hop, muitas vezes, também a sua opção de trabalho e renda.

A consideração destas hipóteses me permitiu aproximar duas significações bem importantes do Movimento Hip-hop para a juventude. Uma destas significações resulta da característica do hip-hop em funcionar como uma espécie de espaço-tempo de sociabilidade prazerosa para esses jovens. Este sentido estava vinculado às idéias iniciais de opção de lazer, que eu havia construído a respeito dos grupos de rap. A diferença é que minha visão primeira era bastante superficial e não contemplava sequer a importância que esta 'opção de lazer' possuía para aquela juventude. O que vejo agora é que participar do movimento tem a ver com o significado de aprender a ser, convivendo de maneira desejável, prazerosa na sua cultura; tem a ver com a identidade, com os sentimentos de pertencimento numa perspectiva mais afetiva. A outra significação se produz quando a participação no movimento garante a obtenção de ganhos financeiros diretos ou bens e recursos indiretos de sobrevivência a estes jovens. Aqui vale ressaltar o fato de que estes ganhos independem, muitas vezes, da vinculação dos grupos às mídias tradicionais e a seus processos de divulgação e venda de produtos ou às tecnologias de amostragem associadas a ganhos, como é o caso de shows com pagamento de cachês. Neste caso, participar do movimento tem a ver com uma outra dimensão de pertencimento, tem a ver com o sentido de aprender a fazer e a refletir sobre o que se deseja fazer e sobre o que os outros desejam que seja feito. E isto tem a ver com uma outra dimensão da identidade, com a perspectiva mais objetiva da sua conservação na convivência, com a defesa das garantias de sobrevivência.

Pois bem, aproximar estas significações implica perceber o fato de que o Movimento Hip-hop além de ser o espaço-tempo de sociabilidade e formação passa a ser também um campo de trocas e negociações de valores, ações e produtos de trabalho, dentro de um mercado global com raízes locais. Pensar esta aproximação teve o sentido, para mim, de

uma revisão, ou de um resgate, por um ângulo bem diferente é claro, da função social do trabalho. Implicou perceber a centralidade do trabalho na vida destes jovens pelo ângulo dessa vivência: da sua consciência intensificada pela necessidade de sobre-viver aqui-agora. Isto, ao seu modo, era uma versão viva e detalhada do que Humberto Maturana chama de formação humana e capacitação.

Esta foi uma aprendizagem interessante, não apenas pelo apreendido, mas pelo modo como se deu esse processo para mim e também pela mudança que trouxe ao meu olhar sobre o Movimento Hip-hop. Foi bom constatar que havia muito lazer e muito prazer nas atividades de hip-hop, mas também que havia a produção, a reprodução e o consumo significativo de toda uma gama de produtos, além do compromisso dessa juventude com uma defesa corajosa dessa sua cultura. Atraía minha atenção, e veio se tornando mais e mais importante para este estudo, a constatação de que na realização das práticas culturais do Movimento Hip-hop, havia um processo significativo de formação humana e de transformação pessoal e social em permanente gestação. Chamava a atenção porque este processo sempre foi alvo de uma busca insistente ancorada nas propostas político-pedagógicas e nos planos de ensino das instituições educativas e que no momento mais vivo do seu acontecer, passava ao largo do círculo das ações educadoras das escolas.

Estas são algumas das etapas que fui vivendo e que me levaram a compreender as atividades da cultura hip-hop como ações de natureza formadora e transformadora, na medida em que se constituíam como espaços-tempos para a construção e para a troca de saberes entre os jovens e também para a revelação, a afirmação e a reconstrução de suas identidades. Identidade que procuro compreender conforme propõe Humberto Maturana, *como um modo relacional de viver que se conserva no conviver* (2000, p. 32). Nesta perspectiva, a sociabilidade oportunizada pelas práticas culturais do Movimento Hip-hop possibilita que estes jovens possam construir o seu conhecimento do mundo, assumindo-se

como atores e autores de sua própria expressão. E, eles fazem isso com a coragem de quem defende a sua vida, porque este é de fato um dos poucos ofícios que dominam, e que têm a oportunidade de aprender com relativa autonomia, para garantir sua sobrevivência.

Mas, o hip-hop sempre foi sentido e vivido de maneira bastante distinta pelos diferentes sujeitos participantes. Na verdade, este movimento, como outros movimentos sociais⁹, vem apresentando um perfil bastante complexo como os sistemas sociais contemporâneos na sua estrutura geral. Desde os seus primórdios, o hip-hop sempre oscilou entre um perfil de movimento social de luta pelos direitos humanos, e uma forma de manifestação cultural das periferias urbanas cujos contornos não mereciam grandes atenções por parte dos setores públicos e de controle do poder social, por se configurarem como simples opções de lazer. Compreender melhor esses processos foi me levando pelos caminhos de uma história intensa, sofrida e ao mesmo tempo prazerosa que vem sendo vivida por grandes grupos da juventude urbana.

Na busca pela história do Movimento Hip-hop, uma das primeiras constatações foi a de que ainda são relativamente poucos os estudos que tentam perceber o hip-hop como um movimento social mais amplo e muito poucos os que procuram visualizar e dimensionar o seu caráter formador e transformador. Isto se deve, grosso modo, ao fato de ser o Movimento Hip-hop um fenômeno social de história bastante recente.

Levando este fato em consideração, procuro apresentar as práticas culturais do hip-hop e o seu desenvolvimento enquanto ação social, na perspectiva apresentada por Melucci (2001)¹⁰. Procuro apresentar nesta narrativa um pouco das características do perfil

9 A concepção de movimento social com a qual trabalho é detalhada no Primeiro Capítulo, onde trato das origens do Movimento Hip-hop. Mas, não é demais pontuar aqui o fato de que os movimentos sociais, especialmente nos últimos anos, tem se desenvolvido muito mais a partir de um campo cultural do que dos conflitos políticos que caracterizavam a sua origem em espaços-tempos anteriores.

10 *...Pensada como uma significação, colocando fim ao dualismo estruturas-intenções. A ação é um processo iterativo de construção no interior de um campo de possibilidades e de limites que os atores reconhecem* (p. 167).

histórico, das origens e das práticas atuais do hip-hop, assumindo o meu compromisso formal de construir com os hip-hoppers saberes que foram possíveis dentro dos limites de uma realidade de trocas que pudemos construir. Neste sentido, apresentar os processos e os saberes construídos como outras educabilidades, implica um reconhecimento da importância de que tenham se dado para além da instituição escolar. Isto não significa, entretanto, negar a importância da presença social da escola e tampouco o fato de que tais saberes também se fazem a partir da escola e com ela no tecido social urbano mais complexo. Assim também eu os entendo quando os denomino de saberes trans-escolares.

Não é objetivo deste estudo escolarizar ou institucionalizar o hip-hop e muito menos 'culturalizar' ou 'hip-hoppear' a escola. Mas, as primeiras preocupações que mobilizaram minha atenção sobre este tema tiveram como central a seguinte questão: Por que, mesmo sabendo das potencialidades pedagógicas das metodologias inerentes às criações culturais e aos movimentos sociais, temos tanta dificuldade para compreendê-las e recriá-las em nossas práticas de ensino-aprendizagem formal?¹¹ Em torno desta preocupação inicial a professora Jaqueline Moll já apontava, em seu parecer de qualificação da proposta deste estudo, a necessária superação, desvinculando minhas análises de um olhar que fazia a escola aparecer aqui como uma espécie de porto de passagem obrigatória. Talvez eu ainda não tenha superado estas concepções e venha a cair nas suas armadilhas conceituais ao longo do texto. Entretanto, as preocupações que mobilizam hoje as minhas vivências e narrações deste tema de estudo são bem outras e vieram sendo construídas nesse movimento intenso de relações.

Ou seja, a procura de respostas para esta primeira questão é que me fez perceber que o hip-hop já era em si mesmo um espaço-tempo de relações significativas e produtoras de sociabilidades que tinham como eixo central os sentimentos de pertencimento

11 A superação dos limites destas minhas concepções e raciocínios eu devo, em parte, às valiosas contribuições das professoras Jaqueline Moll e Eliane Ribeiro Pardo e do professor Humberto Calloni, que me foram apresentadas na banca de qualificação desta tese. A elas e a ele, então, esta referência afetiva.

desses jovens. Estas já eram, como sugeria a professora Jaqueline, as 'pedagogias' que eu precisava compreender e apresentar, visando superar as concepções escolares da identidade dos sujeitos como algo fixo. Segundo Maturana, a escola compreende a identidade do sujeito como algo de propriedades fixas, toda vez que se propõe corrigir o ser desse aluno, ao invés de discutir com ele a correção do seu modo de fazer.

A partir daí, 'mapear e compreender as potencialidades pedagógicas das práticas culturais do Movimento Hip-hop' passou a significar a 'busca de uma compreensão relacional dos processos identitários marcados por relações diversas entre os sujeitos e seus espaços-tempos de referência cultural com o hip-hop'. Isto implicou trabalhar com uma abordagem teórico-metodológica vivencial, flexível quanto ao recorte empírico realizado e a sua conseqüente leitura. Por se tratar de procura por uma compreensão possível das formas de subjetivação desses jovens na construção objetiva de sua identidade no mundo, eu precisava fazer uma leitura atenta, mas não rígida da realidade em que vivem, especialmente da relação que conseguem manter com as instituições mais tradicionais: escolas, polícias, universidades, governos etc, e consigo mesmos, enquanto sujeitos co-criadores dos seus espaços de convivência ética.

Na medida que vivenciava¹² alguns fluxos de sentidos destas outras educabilidades, procurei compreendê-las como produções dialógicas de saberes, e pensá-las segundo sua natureza e tendências evolutivas, como expressivo-identitárias, ético-estéticas e sócio-políticas. A construção desta abordagem vem atender à minha necessidade de instrumentos, ainda que provisórios e flexíveis para a leitura, a análise e a compreensão dos elementos e traços culturais que eu descobria como próprios do Movimento Hip-hop. Além

12 Aqui me parece importante não esquecer do que Marie-Dominique Perrot (1994, p. 205) chama de O 'efeito bumerangue' do conhecimento do outro como pedagogia da identidade e da diferença. Esta cientista política retrata como efeito bumerangue o processo de ida e volta das interpretações que fazemos ao entrarmos em contato com uma cultura diferente da nossa. Destaca assim, o fato de que o melhor caminho para se entender

disso, este recorte me permitiu ser e estar mais tranqüilo, mais fluido nas relações com os diversos sujeitos e instituições onde se revelava cada vez mais a importância destas educabilidades, destes saberes trans-escolares, como momentos e lugares de pertencimento aos jovens de diversas realidades localizadas nas periferias urbanas, especialmente as de Santa Cruz do Sul - RS.

Para efeitos de organização dos registros deste estudo, procurei articular minhas reflexões a partir de três conjuntos de saberes, o que me levou a estruturar o conjunto final desta tese em três partes bem definidas. Na primeira parte discuto e apresento aqueles conhecimentos que julguei serem os mínimos necessários para uma compreensão do hip-hop como um movimento social com potencialidades educadoras significativas e que tem muito a contribuir com o campo específico da educação formal, especialmente nos modelos de sociedades complexas em que atualmente vivemos. Esta parte subdivide-se, por sua vez, em dois capítulos, sendo o primeiro voltado ao campo temático das origens e da história, e o segundo, ao tema das dimensões sócio-estruturais do Movimento Hip-hop em si. Os saberes que se originam e que fundam os processos de ensino-aprendizagem nestes dois contextos temáticos são ali apresentados como educabilidades expressivo-identitárias. Ou seja, educabilidades cujo eixo organizador aponta para características como a expressividade e identificação de sujeitos e traços culturais específicos do hip-hop.

A segunda parte tem como tema central a estruturação de uma base de argumentos teórico-práticos que se delineiam a partir das possibilidades de aproximações entre a cultura hip-hop e a educação enquanto campos proximais de produção e sistematização de saberes. Busco cumprir este intento construindo um núcleo de reflexões centrado, no terceiro capítulo, sobre a origem e os sentidos dos grandes temas trabalhados pela música rap, e no quarto capítulo sobre os saberes e valores fundantes da estética da

uma cultura diferente é nos deixarmos interrogar em nossas próprias crenças, em nossas maneiras de recortar a

cultura hip-hop. Segundo o recorte das educabilidades, nesta parte estão mais presentes os valores considerados como importantes pelos hip-hoppers, desde aqueles que tem a ver com as relações humanas até os que dizem respeito aos gestos, danças, pinturas, sons etc que são de base artística, estética.

A consciência dos hip-hoppers e seu empenho na luta pela superação dos obstáculos impostos pelo sistema de organização social atual é o centro das reflexões que apresento na terceira parte desta tese. São as educabilidades sócio-políticas. O quinto capítulo, primeiro desta última parte, trata da 'Atitude' como uma das formas de luta pela busca permanente de maior conhecimento por parte dos hip-hoppers e que vem sendo chamada, coincidentemente, de 'quinto elemento da cultura hip-hop'. Por fim, o sexto e último capítulo, vem propor uma abertura de olhares e horizontes, pragmaticamente delimitados, na perspectiva de apontar desafios ao nosso trabalho de educadores e educadoras em construir novas formas de organização da educação e da escola frente à realidade complexa que ações sociais como o hip-hop, e outras tantas, nos apresentam. Desafios que dizem de uma maneira de pensar e de agir dentro e fora das nossas instituições, mas antes e para além disso, de um jeito relacional de ser e de estar no mundo. Falo aí de uma atitude político-pedagógica engajada à vida como ela é: onde as nossas reflexões estejam profundamente vinculadas à vida e à defesa das suas diferentes formas de manifestação.

Encerro esta apresentação falando – finalmente – da foto (nº 2) que a introduz. A linguagem e o local em que foi feito o Grafite¹³ mostrado na fotografia é bastante sugestivo e quero aproveitar esses aspectos para (re) apresentar, talvez de forma mais direta, alguns conceitos que são fundamentais neste trabalho. Não entrando ainda na análise do Grafite

realidade, em nossos valores, porque, em outra cultura, tudo isso é diferente, inexplicado, implícito.

13 A opção pela grafia desta palavra não segue a tendência de se usar *graffiti* nas publicações, conforme GITAHY, 1999, REVISTA RAP BRASIL, ALMANAQUE DO GRAFFITI. Graffiti é o plural da palavra italiana *graffito*. Os italianos a usam no singular para falar da técnica e no plural quando falam do produto, dos desenhos.

como obra de arte, tomo apenas a escrita que ele nos apresenta. *Solo pedimos educación* é uma das frases que se pode ler no referido desenho e ela representa o desejo de muitas pessoas no mundo hoje – inclusive o meu. A educação que peço não poderia ser diferente daquela que vejo como possível, mas que a maioria das nossas instituições de ensino não têm conseguido desenvolver. Mas, o que entendo como educação não tem nenhum conceito específico, formal, já elaborado, e ao mesmo tempo tem todos os que já formulamos e pensamos ao longo de nossas reflexões dentro e fora deste campo de conhecimentos. E este é, portanto, o conceito de educação com o qual trabalho aqui: nenhum porque a educação que vejo como possível é sempre uma possibilidade dentro de limites locais não generalizáveis, o que torna essa ação humana específica tão específica que só posso compreendê-la mesmo como possibilidade; todos porque todas as formas e jeitos como vimos conceituando a educação ao longo de nossa história no mundo compõem um grande ‘conceito de educação’ que construímos e que temos como humanidade sobre a educação que nos foi possível desejar, fazer e viver¹⁴.

Cabem aqui dois apontamentos, entre outros tantos, que considero importantes. Um tem a ver com a possibilidade desta minha atitude ser tomada como irreverência grave ou mesmo prepotência. Afinal, é realmente estranho não lançar mão de nenhum conceito específico sobre educação em uma tese que pleiteia o doutoramento de seu autor exatamente em educação. Eu confesso, então (e aqui esse ‘eu’ me pressiona como a consciência de um sujeito que vem sendo educando-educador há quarenta e três anos), que lanço mão de vários conceitos de educação ao longo deste texto. Eu o faço, porém, no meu jeito de ser rapper: de maneira quase sempre parcial. E, às vezes, ao modo rapper como apropriação completa e direta, apesar de que, sempre que lembrei e pude verificar, fiz questão de citar as fontes. Isto não significa, porém, que eu trabalhe ou venha a trabalhar aqui com um conceito específico de

¹⁴ Um exemplo de conceito de educação fruto de elaboração coletiva pode ser visto em nossa LDB – ver nota 53.

educação. E significa que o que estou a fazer não é nenhum jogo de palavras vazio, nenhuma tagarelice rapper, e tampouco uma atitude prepotente, mas sim a minha busca sincera e consciente de identificação – uma imitação inconsciente, como diz o Gaiarsa – com meus sentimentos e meus modos de expressá-los aqui-agora.

O outro apontamento diz respeito às dificuldades, parcialmente já confessadas, que venho tendo para conduzir a bom termo – ou pelo menos a um ‘razoável término’ – o intento deste estudo. Como falar de uma posição de sujeito – a minha como educador – sem deixar que esta posição imponha restrições, limites estreitos demais e portanto injustos, aos olhos meus, dos manos, das minas, da academia etc. para o objeto de estudo vivenciado? Felizmente descobri algumas coisas bem legais a partir desta preocupação um tanto maluca. Uma delas é que: *Perceber toda a realidade do momento é um (sic) qualidade especial do iluminado* (GAIARSA, 2001, p. 27). Outra, é que a verdade não é somente aquilo sobre o que a maioria das pessoas diz as mesmas frases (Idem). Outra ainda é que a educação, por diferentes razões, não pode ter um fim em si mesma, mas sobretudo porque o objeto de seu trabalho, que é o conhecimento, também não o tem. Mas esta não deve ser toda a função e o sentido do conhecimento. O conhecimento não pode existir apenas para nos mostrar que a educação não tem um fim em si mesma. Conforme o educador Celso dos S. Vasconcellos, o conhecimento só tem sentido *quando possibilita o compreender, o usufruir ou o transformar a realidade* (2002, p. 34).

Retomando, se não sou ‘o iluminado’ para enxergar toda a realidade, o que me resta fazer é iluminar pelo menos o caminho que faço ao caminhar. Mas, se não quero ficar dizendo as mesmas frases: Quais são as frases que precisam ou que podem ser ditas? Ou, por outro lado, as mesmas frases sempre dizem as mesmas coisas? Por sua vez, se a educação não tem um fim em si mesma porque o produto do seu fazer determina o que ela é – o que significa que ela sempre está sendo, por que preciso de fotografias dela, de conceitos de

educação para melhor conhecê-la? Talvez seja por isso que esteja sendo tão difícil para produzir este estudo (tese) e esta seja mais uma razão que me levou a optar pela expressão ‘educabilidades’ como termo representativo dos produtos e saberes construídos nessa prática social humana conhecida como Movimento Hip-hop.

Mas o que são educabilidades, afinal?

Quando me perguntam isso tenho, em geral, umas quatro respostas:

– Não sei.

– O que é que eu vou te dizer...

– É só uma palavra bonita que inventaram e que a professora Eliane Ribeiro Pardo, de Pelotas, sugeriu que pudesse ser boa para mim e que eu resolvi colocar no título desta tese.

– São conhecimentos e modos de construí-los que se produzem a partir das relações humanas possíveis dentro dos limites de ações sociais mais abertas do que aquelas reguladas por instituições formais como a escola. Neste sentido, são saberes ‘trans-institucionais’, e portanto ‘trans-escolares’. Afinal, como ocorre com os processos de ensino-aprendizagem escolares, as educabilidades também se constituem do que eu não sei (desconhecidos), do que eu vou dizer (dúvidas – incertezas – imaginações), das palavras ditas por outras pessoas (pré-construídos – outras presenças – diálogos) e do que posso definir aqui-agora, refletindo de maneira relacional e aberta dentro dos limites desta cultura (certezas provisórias) em que a escola é uma das instituições formadoras. São conhecimentos e modos intensos de construí-los que fazem as cores, palavras, gestos, traços, imagens e atitudes presentes no Grafite que abriu... E agora fecha, esta apresentação. Nesta perspectiva, este estudo procura compreender especificamente o que é o Movimento Hip-hop e discutir a sua importância para uma *educación* que não pedimos só.

I PARTE - CONHECENDO O HIP-HOP

EDUCABILIDADES EXPRESSIVO-IDENTITÁRIAS

1 GÊNESE E HISTÓRIA DO MOVIMENTO HIP-HOP

2 OS QUATRO ELEMENTOS CULTURAIS DO HIP-HOP



– A música, assim, sempre curti, sempre escutei, mas o interesse por fazer letra vem de uns três meses pra cá, que eu decidi começar a escrever e convidei o parceiro pra fazer. Firmo a parada, a gente mora no mesmo bairro aí. Antes só escutava mesmo. Mas sempre tive o interesse de querer fazer, só que nunca tive a coragem de chegar na frente do papel e escrever. Quando eu fiz vi que deu certo, rolou e tamo aí, né, mano.

M.B. – Mano Bruno (Anexo B)

Foto 3 - Hip-hop na UNISC: Tirar som de pedra

1 GÊNESE E HISTÓRIA DO MOVIMENTO HIP-HOP



Foto 4 - Hip-hop na Praça: contra a guerra do Bush

*Me pediram pra deixar de lado toda a tristeza,
pra só trazer alegrias e não falar de pobreza.
E mais, prometeram que se eu cantasse feliz,
agradava com certeza.
Eu que não posso enganar misturo tudo que vi.
Canto sem competidor,
partindo da natureza do lugar onde nasci.
Faço versos com clareza:
a rima, telo e tristeza.
Não separo dor de amor.
Deixo claro que a firmeza do meu canto
vem da certeza que tenho
de que o poder que cresce sobre a pobreza
e faz dos fracos, riqueza
foi que me fez cantador.*

Geraldo Vandré

Atribuo a esta epígrafe do Vandré a função de apresentar o 'pano de fundo' do movimento e da cultura hip-hop como também do ambiente em que são produzidos, constituindo assim uma espécie de desenho, um 'Grafite escrito', da primeira parte deste estudo, onde o eixo em torno do qual se organizam os pensamentos apresentados são a expressão e a identificação: as educabilidades expressivo-identitárias. A idéia desta epígrafe foi copiada, ao menos em parte, da sugestão poética elaborada pelo grupo de rap *Da Guedes* (Porto Alegre - 2002) que criou com esta letra, na voz do próprio Vandré, o que chamo de 'Grafite sonoro' da canção *Profissão MC*, sétima faixa do seu cd intitulado: *Morro seco mas*

não me entrego. Destaco, neste texto do Vandré, a proposta de contestação de uma cultura dominante, o sentido de uma pureza impossível e da conseqüente e necessária mistura de tudo, a idéia de uma pobreza improdutiva que é, no entanto, o processo de produção de toda a riqueza e a garantia de uma poeticidade feliz porque inerente à vida que se apresenta no fato do 'ser cantor'. Estes mesmos traços identitários podem ser atribuídos ao Movimento Hip-hop e aos produtos dessa cultura, quer se apresentem (sejam expressos) em forma de valores – saberes e atitudes – quer se realizem como manufaturas sonoras e visuais na forma de coreografias, Grafite, fanzines, CDs (Compact Disk) etc.

A pronúncia da expressão hip-hop [hiphɔp], por si mesma, parece inserir o falante no mundo da gíria, de uma espécie de gingado vocal, de um certo 'balanço' ditado pelo entrecorte de sua cadência rítmica. Na verdade, este aspecto reforça as bases da cultura hip-hop e se coaduna com o seu perfil estético complexo, entrecortado pela atitude de apropriação, pela constante mutabilidade e pela técnica da colagem e do reaproveitamento de produtos diversos. A opção que fiz em grafar a expressão hip-hop com hífen também decorre do sentido de uma linguagem sincopada, esteticamente quebradiça, reciclada, estruturada a partir de apropriações de recortes e colagens livres. A expressão hip-hop foi criada no Bronx, bairro de Nova York, pelo Disk Jôquei (DJ) norte-americano Afrika Bambaataa¹⁵, em 1968. A palavra *hip* significa anca ou quadril e *hop* é salto, saltinho, pulo; salto de pé coxinho; dança; saltar, deslocar-se aos saltinhos, aos pulos (MORAIS, 1998). Vem daí a preferência da maioria das pessoas¹⁶ em traduzir a expressão pelo sentido que se lhe atribuiu como gíria e que significa: “balançar os quadris”.

A gênese histórica do Movimento Hip-hop está diretamente ligada ao contexto social, econômico e cultural por que passava a sociedade norte-americana e especialmente a

15 Dados pessoais e algumas idéias deste líder do Movimento Hip-hop podem ser vistas na reprodução de entrevista: anexo C.

16 Cf.: ANDRADE, 1996, p. 113; ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 17.

população das periferias, ou das 'quebradas' – na linguagem dos hip-hoppers – das grandes cidades como era o caso de Nova York (EUA) no final da década de 60. Para uma grande parcela da população estadunidense, este foi um período marcado por convulsões sociais, protestos e movimentos de reivindicações de direitos que decorriam de alguns acontecimentos na esfera político-administrativa. Um destes acontecimentos foi o fato de que os Estados Unidos começavam a sofrer significativas derrotas na Guerra do Vietnã. Isto reforçava os argumentos e o poder de articulação dos movimentos pacifistas internos que desde o início haviam assumido posições contrárias à guerra. No que dizia respeito às políticas internas, este foi um período de acirramento e radicalização das lutas pelo cumprimento da Lei dos Direitos Civis.

As condições dessa situação de caos social acabaram se agravando bastante com o assassinato, naquele ano, de Martin Luther King. Este acontecimento teve repercussões diretas, em forma de conflitos inter-raciais, em mais de cem cidades norte-americanas. Além disso, o assassinato de um líder negro com o perfil de Luther King serviu para fortalecer e expandir ainda mais o chamado *black power* (poder negro), que se articulava em um movimento político conhecido como *Black Panthers* (Panteras Negras) e que tinha por base as idéias comunistas do líder chinês Mao Tsé-Tung. O movimento Panteras Negras, que propunha e defendia o direito dos negros terem o poder para decidirem os seus destinos sem interferência dos brancos ficou conhecido também, mormente entre os povos de origem latina envolvidos em tais processos, como *fundamento 4P*; uma espécie de sigla para a expressão: *Poder Para o Povo Preto*. Apesar de ter sido logo reprimida pela polícia, a organização Black Panthers, com sede em todos os estados norte-americanos e uma posição de destaque na luta pelos direitos civis, exerceu influências diversas sobre os jovens norte-americanos

marginalizados, levando-os a perceberem a necessidade de criarem suas próprias organizações¹⁷.

No conjunto destas transformações sócio-políticas e raciais pelas quais passa a sociedade norte-americana no final da década de 60 e início dos anos 70, agregam-se outras que são da ordem de uma re-estruturação pós-industrial. Paralelamente à política de redução de verbas federais para serviços sociais a cidade de Nova York, especialmente o chamado *South Bronx*, vinha sofrendo as conseqüências de uma transformação física de seu perfil, desencadeada pela implementação de um grande programa político de planejamento urbano tendo a construção da *Cross-Bronx-Expressway* – como um dos projetos que, segundo a pesquisadora norte-americana Tricia Rose (1997), cortou ao meio a área do Bronx mais habitada pela classe operária. Conforme dados levantados por Rose, o desenvolvimento deste projeto, associado a um programa de políticas governamentais, implicou a demolição de mais de 60 mil residências do Bronx, *forçando o deslocamento de 170 mil pessoas*. Segundo Rose: *Aos moradores negros e hispânicos que foram "relocados" no South Bronx restaram poucos recursos municipais, uma liderança fragmentada e um poder político limitado* (ROSE, 1997, p. 200).

O conjunto desses dados leva a pesquisadora norte-americana Tricia Rose a afirmar que a gênese do movimento e da cultura hip-hop nos Estados Unidos está intimamente associada às necessidades de auto-afirmação das diferentes etnias que compunham as populações periféricas de Nova York. Na expressão de sua abordagem sobre as origens do hip-hop, Rose faz questão de afirmar que:

Importantes mudanças pós-industriais na economia, como o acesso à moradia, a demografia e as redes de comunicação, foram cruciais para a formação das condições que alimentaram a cultura híbrida e o teor sóciopolítico das canções e músicas de hip-hop (Idem, p. 198).

17 Cf. ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001 p. 126.

A concepção de que o Movimento Hip-hop tem uma origem pluriétnica é compartilhada também por pessoas vinculadas mais diretamente à história e à cultura hip-hop, como é o caso do seu expoente internacional mais importante que é Kevin Donovan. Mais conhecido por seu nome artístico – Afrika Bambaataa – este DJ norte-americano afirma que *a primeira coisa que o mundo tem que entender é que foi o mundo que deu o rap aos Estados Unidos, porque os Estados Unidos são um caldeirão de misturas raciais*. (Apud ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 129).

Neste mesmo sentido, Milton Sales, um dos criadores do Movimento Hip-hop Organizado de São Paulo – MH₂O-SP, afirma que os norte-americanos não são proprietários do rap e que,

tanto a música dos Estados Unidos quanto a do Brasil são a soma de várias coisas do mundo. Você pode falar que ele é Pan-Africano, porque ele é uma fusão, que vem do reggae, que nasceu com os caras tocando na Jamaica e que ouviam rhythm'n'blues de Miami (Apud ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 133-134).

Vale lembrar que afirmações como estas, feitas por pessoas diretamente envolvidas na história do hip-hop em dois dos maiores centros culturais do mundo, desqualificam de vez a falsa crença, produzida por um certo conhecimento de senso comum, de que 'o hip-hop era só mais uma moda', 'uma onda passageira', e que os grupos de rap do Brasil só faziam mesmo 'imitar os norte-americanos'. Outra característica importante desta espécie de 'multimistura' étnica e cultural na constituição inicial do Movimento Hip-hop é que ela realça ainda mais a estética mutante, complexa dessa cultura como um todo.

Paralelamente, estas afirmações iluminam o perfil sócio-histórico de confluências de culturas e disputas por espaços no contexto em que se deu a criação do Movimento Hip-hop no final da década de 60. Nessa época, jovens como Kevin Donovan

(Afrika Bambaataa), Clive Campbell (DJ Kool Herc) e Joseph Saddler (DJ Grandmaster Flash), precursores do Movimento Hip-hop nos Estados Unidos, conviviam nas ruas do Bronx, na cidade de Nova York, em meio aos conflitos gerados pelos protestos políticos e os constantes confrontos das gangues de rua. Envolvido com a produção de festas de rua (block parties), Bambaataa começou a sugerir que as gangues deixassem de lado as lutas reais e passassem a fazer disputas de cunho artístico.

Algumas das primeiras formas de disputa se deram no campo da dança de rua, entre os dançarinos de Break. A adesão de algumas gangues a esta proposta começou a gerar os chamados crews de B-boys e conseqüentemente os encontros desses diferentes grupos para as práticas da dança break em forma de disputa. Tais encontros ficaram conhecidos como 'batalhas de break', sendo que entre os hip-hoppers de Porto Alegre, muitos preferem chamar essas disputas de rachas. Mas, é importante perceber que essas competições se configuraram também a partir dos outros elementos da cultura hip-hop como é o caso dos MCs, DJs e Grafiteiros. As disputas mais comuns hoje se dão entre os B-boys e entre os MCs. Isto confere ao hip-hop, desde a sua origem, um perfil de 'ação social transformadora'.

Conforme David Toop *o hip-hop ajudou a transformar violentas rivalidades entre gangues locais através de competições verbais e musicais entre os grupos de rap* (Apud SHUSTERMAN, 1998, p.153). Vale ressaltar o fato de que as disputas já não guardam a rivalidade presente naqueles momentos iniciais e que hoje há todo um esforço dos hip-hoppers em participar de encontros e de eventos que visam à produção de discussões teórico-filosóficas orais acerca da cultura, dos sujeitos e do Movimento Hip-hop. Exemplos dessas práticas podem ser observadas na mídia eletrônica (Internet) através das diferentes páginas que mantêm no ar os chamados fóruns de discussões permanentes. Além disso, também a academia tem mostrado maior interesse pelas discussões dessa cultura e do movimento,

seguindo uma tendência geral de aprofundamento de pesquisas e estudos com as temáticas do hip-hop¹⁸.

Na organização das festas de rua, Bambaataa conheceu Kool Herc, imigrante jamaicano considerado o responsável pela introdução no hip-hop do estilo de expressão verbal. Na verdade o modo de expressão verbal assumido pelo rap na cultura hip-hop, fala rimada acompanhada pelas batidas de uma harmonia sonora, se assemelha à maneira como os chamados toasters, ou toast-masters, da Jamaica apresentam e fazem os brindes nas festas. Por causa disso, o cantor (ou cantora) de rap, na cultura hip-hop, é chamado de Mestre de Cerimônia. Ou seja, aquele que faz as saudações aos que chegam na festa e que apresenta o espetáculo, a festa em si. O estilo 'toast' pode ser considerado, por isso, o precursor da forma de expressão do MC, uma espécie de prenúncio do elemento MC¹⁹ na cultura hip-hop.

O hip-hop, também em virtude destas condições sociais e políticas em que foi se estruturando, logo se transformou num movimento cujos valores principais propunham a superação das situações adversas pelas quais passavam os seus participantes. Estes valores – *conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, igualdade, paz, amor, diversão, superação do negativo pelo positivo*²⁰ – foram retomados por Afrika Bambaataa e o grupo de hip-hoppers quando fundaram a posse *Zulu Nation* com representantes e núcleos em vários países do mundo, inclusive no Brasil.

Trazendo um pouco da história brasileira do hip-hop, começo falando de um apelido. Alguns dos representantes mais antigos da cultura, inclusive aqueles de Santa Cruz do Sul, afirmam que, não sabendo como se referir aos primeiros raps tocados nos bailes black, a galera virava para os DJs e pedia: – Oh, toca aí, aquele melô do *tagarela*! Essa tagarelice se

18 Exemplo destas atividades no meio acadêmico podem ser vistos no anexo 8.

19 Detalhes no Capítulo 2, a seguir.

20 Conforme o próprio Bambaataa em entrevista concedida à Revista Raça – anexo C. Outra referência interessante é o panfleto da **Zulu Nation Brasil**, recentemente confeccionado e distribuído informalmente – como tudo ou quase tudo no hip-hop.– para todo o Brasil por seus atuais representantes: anexo D.

tornou um traço cultural identificador do estilo musical hip-hop: o rap. Comprovam isso algumas afirmações que não são só de brasileiros. A tagarelice, para o pesquisador português Jorge Lima Barreto (1998, p. 65), é a *vozearia*, e para o pesquisador do Funk e do Hip-hop carioca Micael Herschman (1997, p. 76) é a *verborragia*. Essa forma de expressão oral rimada e ritmada cujas origens podem nos remeter às tradições africanas mais antigas como os *griots*²¹, passando por outras referências no mundo é conhecida e reconhecida, hoje nos mais distantes recantos do planeta, como ‘*rap*’²².

Bueno, mas não é só do rap que o Movimento Hip-hop é feito. Se o hip-hop tem algo que possa ser tomado como matéria prima fundamental, este algo certamente deveria ser chamado de mistura. E, caso quiséssemos pensar uma maneira principal pela qual se faz essa mistura, é certo que deveríamos pensar em mutabilidades como uma capacidade intrínseca de mudar as coisas e de ser a própria mudança – mistura. Em função destas características Bambaataa pode afirmar que: *Hoje já existe o estilo africano, europeu e até brasileiro de hip hop* (Anexo C). Por essas e outras, a história do hip-hop no Brasil tem seguido alguns passos diferentes do movimento em outros países, mas na maioria dos casos é possível considerar que se trata de novas misturas, outras recursividades. As condições em que o hip-hop vem sendo construído no Brasil são bem outras que as estadunidenses na época de sua criação e a sua evolução atual continua trilhando quebradas diferentes. Mas, também aqui o hip-hop tem como base as periferias urbanas, representando uma espécie de mídia alternativa para estas populações e especificamente para a juventude.

Segundo SILVA, as origens do hip-hop brasileiro estão imbricadas ao desenvolvimento e à *reelaboração da cultura black juvenil* (1998, p. 77). Estruturando sua busca a partir dos registros fonográficos, Silva constatou que as primeiras gravações de

21 Práticas de narrativa oral da história. *Griots* é uma referência aos músicos responsáveis por essas práticas, especialmente na região nordeste da África, como em Gana e Mali (Cf. SILVA, 1998, pg. 37).

22 Alguns detalhes serão apresentados no próximo capítulo.

produções musicais *blacks* brasileiras, estão nos anos de 1985-1986. Neste período, a Rádio Bandeirantes de São Paulo transmitia, rodando uma gravação feita em fita de rolo na sua programação juvenil, um dos primeiros raps produzidos no Brasil, pelos DJs Pepeu e Mike, que se chamava *Sebastian Boys Rap*. Mas, conforme SILVA, os trabalhos dos pioneiros do Movimento Hip-hop no Brasil – Thaide, DJ Hum, MC Jack e os grupos Código 13 e O Credo – tiveram o primeiro registro como produção musical em vinil somente em 1988 com o lançamento da coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* pelo selo Eldorado.

Estas origens remetem, todavia, a alguns passos anteriores: aos passos dos primeiros B-boys brasileiros. No Rio de Janeiro um dos precursores da break dance, já no final dos anos 70, foi o cantor e dançarino Gerson King Kombo. Mais ou menos na mesma época o break ganhava espaços em São Paulo, principalmente através de Nelson Triunfo (Nelsão) e um grupo de soul chamado de Funk & Cia. Ainda que para esses precursores o hip-hop fosse somente o break, uma dança robotizada, e o rap fosse uma espécie de melodia do tagarela, a valorização do negro era evidente nessas manifestações. Conforme Casseano, Domenick e Rocha (2001, p. 48): *Em qualquer roda de break podia-se encontrar jovens bem vestidos e com os cabelos sem alisar, uma das marcas do orgulho negro.*

Uma das referências internacionais da cultura black é James Brown que foi uma grande influência para os primeiros passos do rap no Brasil. Brown, enquanto músico, foi uma espécie de símbolo para a primeira manifestação cultural visível da juventude negra no Brasil, que foi o Movimento Black Rio, nascido nos anos 70 nos subúrbios cariocas como Catumbi, Realengo e Bangu. Enquanto isso em São Paulo a banda Chic Show disseminava o movimento black soul nos bailes dos anos 70. Segundo o rapper e articulador do Movimento Hip-hop, conhecido também como o ‘antropólogo do rap’ devido ao grande acervo de dados que possui sobre o tema, eram os bailes que os informavam sobre o movimento no mundo –

não tínhamos informação com a facilidade de agora. Mas, os bailes nos informavam (Apud CASSEANO, DOMENICH & ROCHA, 2001, p. 130).

Sendo um destaque da Geração Black Rio o do dançarino e compositor Gérson King Combo tem uma história interessante dentro da construção da cultura hip-hop brasileira. Esteve nos EUA em 1969 e 1970 e lá conheceu o músico James Brown. Depois disso tratou de arranjar por lá uma namorada black com quem pode aprender mais sobre sua cultura. Segundo Combo (Apud CASSEANO, DOMENICH & ROCHA, 2001, p. 45 et seq.) *Eu perguntava o que era ser negro americano e ela me explicava que o negro americano tinha a sua razão para se revoltar, pois as pessoas não podiam entrar em certos lugares, eram oprimidas, diferente do racismo daqui, que é menos declarado. De volta ao Brasil, Combo começou divulgar nos bailes blacks do Rio de Janeiro a importância da valorização da auto-estima do negro pelo negro. O nosso movimento black era, no meio da repressão e da ditadura, um negro brasileiro, como eu, gritar que negro é lindo* (Idem).

Segundo os participantes dessas primeiras manifestações, os equipamentos de som de que dispunham e os próprios espaços encontrados para dançarem essas danças em seus locais de origem – as ruas – eram muito improvisados²³. Mas, a vontade e a necessidade de se expressarem foi superando muitos desses limites, o que fez com que o break – inicialmente praticado nos salões e boates que promoviam as chamadas festas *blacks* brasileiras dos anos 70 – ganhasse novamente as ruas, popularizando-se rapidamente.

Quanto aos pioneiros do break e do hip-hop em Porto Alegre as principais referências recaem em Mario Pezão, Brother Nenê e o Grupo Sneaker Breakers. Em Porto Alegre o hip-hop criou raízes a partir do bairro Restinga, alastrando-se rapidamente para a

23 *Os primeiros breakers brasileiros também dançavam ao som improvisado de uma ou de várias latas, dando origem à expressão “bater a latinha”* (CASSEANO, DOMENICH & ROCHA, 2001, p. 48-49).

– Teve uma festa até que ficou legal. Porque ali do lado tinha uma oficina, né... Sabe o que... Os guri foram lá e pegaram uma meia cara de caminhão, uma carcaça assim, com o pára-choque dele, e nós botamos no palco assim: ficou bem legalzinho assim. Pra época, né! (Risos) (Mestre Chola, Anexo I).

zona Norte e para o Centro. Fato curioso e que considero importante lembrar aqui é que a origem histórica da ‘Vila Restinga’ apresenta alguns traços de semelhanças com uma ação política de ‘reestruturação urbana’ bastante parecida com aquela que era implementada pela prefeitura da cidade de Nova York na época em que o hip-hop surgia naquele país²⁴.

Santa Cruz do Sul passa a figurar neste cenário pioneiro com uma galera que hoje é chamada de ‘Dinossauros’ ou de ‘Velha Escola do hip-hop’ que era composta pelos DJs, dançarinos de break e ativistas conhecidos por vários rappers da nova escola como Mestres Chola, Mário, Paulão, Regalito, Tile e Wilson. É interessante notar que a época em que o break começa a ganhar as ruas no Rio, São Paulo e Porto Alegre (1984-1986) é mais ou menos a mesma época em que os pioneiros do hip-hop santa-cruzense começavam a promover as primeiras festas black na cidade dos ‘alemães’²⁵. Se quisermos acreditar que a produção e a reprodução da cultura hip-hop aqui e acolá tem sido organizada a partir da disseminação alternativa dos seus produtos, estaremos valorizando mais a capacidade criadora e expressiva dessa juventude que faz o movimento. Podemos, entretanto, sem abandonar esta perspectiva, ressaltar também a capacidade e a necessidade de identificação e de pertencimento desses jovens, deixando intervir no processo de desenvolvimento dessa cultura as idéias de sincronicidade, de inconsciente coletivo tão bem apresentadas por pensadores de renome como Carl Gustav Jung e Wilhelm Reich e que está presente na fala do Def Yuri²⁶:

– Em relação à cultura hip-hop parece que há um inconsciente coletivo, ou sei lá: você está fazendo uma parada aqui e de repente descobre um mano fazendo a mesma coisa em outro lugar.

24 Cf.: Registros do Programa ‘Memória dos Bairros’ da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e ROSE (1997).

25 Os ‘sons’ que curtiam por aqui, segundo referências do Mestre Chola (Anexo I), à época, eram canções como *Cutie Pie*, *Mr. Groove* e *Don’t Fight the Feeling* de One Way e *Get Down on it* de Kool & the Gang entre outras no estilo *Funk*.

26 As citações de falas, textos orais, serão apresentadas no mesmo tipo de letra do texto (times new roman), mas em tamanho menor (10) precedidas do respectivo travessão indicador de turno de fala, quando for o caso, para diferenciar das citações de textos escritos que serão apresentadas no mesmo tipo de letra do texto e no mesmo tamanho (times new roman, tamanho 12) porém em *itálico*.

Perguntando aqui e ali sobre como os pioneiros sabiam que dança se dançava em São Paulo, Rio de Janeiro, Nova York, Porto Alegre, aparecem histórias bem interessantes. Em Santa Cruz do Sul, na casa de Mestre Mário, davam um jeitinho de sintonizar o rádio pela antena da televisão e isto possibilitava que escutassem uma rádio AM de São Paulo (possivelmente a Eldorado) onde se tocava música black. Na relação com essa rádio, tem a história feliz, de uma ‘cartinha’ escrita por Mestre Mário e sua turma e enviada àquele programa de música black. Por ocasião do natal a carta foi lida e o pedido musical foi atendido, o que proporcionou uma comemoração extra na casa da família do Mário.

Para se ter uma idéia dos sons que a galera curtia na época, é interessante o levantamento dos primeiros registros fonográficos feito por José Carlos Gomes da Silva. Este seu estudo mostra, em termos de produções nacionais, o quadro que reproduzo abaixo (SILVA, 1998. p. 78).

Tabela 1 - Discografia dos primeiros anos de hip-hop no Brasil

<i>Ano</i>	<i>Discos</i>	<i>Rappers</i>	<i>Distribuidora</i>
1986	<i>Sebastian Boys Rap</i>	<i>Pepeu e Mike</i>	<i>Versão fita – Bandeirantes</i>
1987	<i>Remixou? Dançou!</i> <i>Ousadia do Rap</i>	<i>Coletânea</i> <i>Coletânea</i>	<i>CBS</i> <i>Kaskatas</i>
1988	<i>Hip Hop Cultura de Rua</i> <i>O Som da Ruas</i> <i>Hip Rap Hop</i> <i>Situation Rap</i>	<i>Coletânea</i> <i>Coletânea</i> <i>Hip Rap Hop</i> <i>General G</i>	<i>Eldorado</i> <i>Chic Show</i> <i>Região Abissal</i> <i>FAT Records</i>
1989	<i>Código 13 / MC Jack</i> <i>The Best Beat of Rap</i> <i>The Culture of Rap</i> <i>Tudo Está Caro</i> <i>Pergunte a Quem Conhece</i> <i>Consciência Black</i>	<i>Código 13 e MC Jack</i> <i>Coletânea</i> <i>Pepeu</i> <i>Black Juniors</i> <i>Thaide e DJ Hum</i> <i>Consciência Black</i>	<i>Eldorado</i> <i>Kaskatas</i> <i>Kaskatas</i> <i>Chic Show</i> <i>Eldorado</i> <i>Zimbabwe</i>
1990	<i>Ritmo Amor e Poesia</i> <i>Hip Hop na Veia – A Resposta</i> <i>P. de Pepeu</i> <i>Equipe Gallotte</i>	<i>Sampa Crew</i> <i>Thaide e DJ Hum</i> <i>Pepeu e DJ Cuca</i> <i>Coletânea</i>	<i>Kaskatas</i> <i>Eldorado</i> <i>TNT Records</i> <i>FAT Records</i>

Histórias como a da família do Mário (acima) são reveladoras de aspectos bem diversos da cultura de um povo e especialmente de como se dão os processos de expressão e

de identificação das pessoas que viveram e ainda vivem nesse espaço-tempo particular que convencionamos chamar de periferia urbana. Elas revelam traços de nossas identidades culturais que chegam a ser surpreendentes exatamente por serem simples e óbvios. Elas parecem trazer para a pessoa que as escuta, ou que tenta aprender a ouvi-las, como é o meu caso, um sentido sempre novo de orgulho das capacidades criativas do povo como uma marca cultural brasileira. É como se de repente toda a nossa história se mostrasse através delas em seu lado puro, justo e belo. E, isso nos faz ter desejos de pertencer à realidade que elas retratam, de fazer parte dessa história. Sinto que essas pequenas histórias revelam sim as nossas capacidades criativas, mostram o nosso ‘jeitinho’ como uma qualidade intrínseca e necessária à sobrevivência. Mas, não podemos nos esquecer de que o contrário desse processo de identificação também se dá pelo mesmo traço cultural; o que nos mostra o fato de que quando esse traço se revela nos meandros do poder, trazendo-nos sentimentos de negação, desejos de não-pertencimento a uma cultura, a uma coletividade; quando se torna prática de corrupção, nós imediatamente o condenamos como ‘defeito’ de caráter do povo.

Na dimensão das educabilidades relacionadas a uma abordagem temática da expressão e da identificação, me parece importante – até porque são temas que perpassam este estudo como um todo – lembrar o fato de que expressão é sempre a expressão de alguma coisa, e portanto é ação, porque os sentidos comunicados, ‘expressos’ vão revelando alguma coisa de alguma coisa. Isto é, somente se revelam no movimento do ler (ver, sentir, perceber...) e do entender (interpretar, compreender, relacionar...), e ler e entender nada tem de estáticos. Muito menos quando se trata da ‘expressão de si’. Conforme Gaiarsa, *expressão é praticamente sinônimo de movimento, de direção do olhar, de sorrisos, de gestos feitos pelas mãos, da atitude no momento, do tom da voz...* (2001, p. 55). E, aqui, a expressão já é também identificação. Identificar é ler alguma coisa na relação com uma outra coisa (que já foi expressa: é expressão); ou com a mesma coisa, num espaço-tempo ou em condições e

presenças diferentes. Isto é, a gente não identifica sem, mas identificamos com... nós sempre identificamos tal coisa com a ‘expressão’ (imagem objetiva) de outra coisa ou da mesma coisa em condições diferentes. Assim, expressão e identificação confundem-se, no bom sentido (se é que existe outro), porque são ações, requerem as dimensões do tempo-espaço, das presenças outras, de complementos. Voltando ao Gaiarsa, que desenvolve um estudo da imagem, retomo com ele a idéia de que a identificação é uma espécie de *imitação* não mecânica, de *recriação* de gestos, de trejeitos, *de expressões*.

A história do hip-hop não está isenta de fatos e gestos que desagregam, que desunem, que *des-identificam* seus sujeitos entre si. A organização do Movimento Hip-hop em Santa Cruz do Sul tem sido difícil em função desses traços, gestos e atitudes que desorganizam. Afinal, como dizem os rapazes do grupo Família de Rua – F D R (2003), vivemos no mundo dos loucos e aqui: *São vários corpos / cada um com uma história diferente / uns mais carniceiros / alguns ainda inocentes / só que santo ninguém é / com nós se vier / contra nós se puder*.

A busca pela organização do Movimento Hip-hop parece estar associada a uma luta semelhante pela organização de espaços de expressão dessa cultura no contexto social santa-cruzense. Depoimentos como os do Mestre Chola²⁷, apresentam muitas alegrias vividas por ele e por seus companheiros dentro da história do hip-hop, mas também mostram algumas das grandes dificuldades com que os rappers daqui conviveram e convivem ainda hoje.

A Rádio Comunitária de Santa Cruz do Sul – única a tocar ‘som black de raiz’ na cidade – já foi fechada por três vezes, além de ter estado fora do ar por problemas técnicos algumas vezes ao longo destes seus quatro anos de existência. O fechamento da rádio pela Polícia Federal, sob orientações técnicas da ANATEL, segue uma rotina que tem início com uma denúncia. Essa denúncia normalmente é feita por instituições que alegam estarem sendo

prejudicadas pela ação da Rádio Comunitária, o que justifica a sua denúncia e dá andamento ao processo e à ação de fechamento. Como essa rádio é mantida pela ACICOM – Associação Cultural de Integração Comunitária de Santa Cruz do Sul através dos recursos de seus apoiadores culturais – contribuições de apoio não necessariamente vinculadas ao comércio de espaços publicitários, que é a prática das rádios tradicionais – não se sabe ao certo que prejuízos são esses que poderia estar causando à comunidade ou aos cidadãos de Santa Cruz e/ou da Região. O que sei é que o seu fechamento sim causa muitos prejuízos a vários movimentos comunitários que se articulam em torno da potência de mobilização desempenhada por esta instituição. E desses, o movimento que mais sofre prejuízos, ao meu ver, é o hip-hop.

Recentemente, devido à importância e à qualidade das mensagens veiculadas pelos hip-hoppers, entre outros fatores, e pela organização e compromisso assumido junto à ACICOM pelo grupo F.D.R., o movimento conquistou o direito de ter mais um programa, aos sábados à noite, nesta emissora. Este novo programa, o segundo de hip-hop na Rádio Comunitária, se chama *Mundo Hip-hop* e tem como objetivo trazer e mostrar um pouco mais da cultura hip-hop de diferentes partes do mundo. Tem mobilizado bastante a galera que curte rap em função de estar sempre apresentando novidades, notícias atuais, novos sons – lançamentos internacionais etc.

Nas sextas-feiras à noite, das 20h00 às 24h00, durante o programa *Som da Massa*, funciona, na praça da antiga estação ferroviária, uma atividade que os hip-hoppers daqui chamam de *Beco no Centro*. É o Tchaka-Tchaka, o Su-Klic e outros B-boys vinculados à Crew Speed Breakers, além de aficcionados do hip-hop e especialmente da Break Dance que resolvem se encontrar em uma praça pública para fazerem os seus rachas. Esta atividade sempre mobiliza um público razoável para uma cidade como Santa Cruz do Sul – entre 15 e

20 pessoas – dando aos dançarinos uma gostosa sensação de poderem mostrar a esse público os passos, requebros, gingados, enfim, os novos movimentos que passaram a semana treinando para aprender a fazer. Com a Rádio Comunitária fora do ar esta atividade não acontece porque o seu encontro se dá ao som das músicas tocadas no programa e reproduzidas por um aparelho de rádio que os B-boys ligam (clandestinamente?) em uma saída de luz da Praça.

Quando a emissora está fora do ar²⁸ os rappers e aficionados do hip-hop não tem como ligar, aqueles que podem, como afirma o Chola, e oferecer um som para os manos e minas de outras quebradas. O hip-hop santa-cruzense é bastante vinculado a esses dois programas que o movimento mantém na Rádio Comunitária. Afinal, para o Movimento Hip-hop, em todos os seus elementos, a rádio funciona como um dos poucos elos de aproximação entre os diferentes grupos locais. Estes aspectos aparecem nas falas de todos os manos e minas entrevistados (Anexo B) e do Chola, por exemplo, quando comenta a importância, para ele, de fazer o programa Som da Massa...

... pra mim assim é tri-gratificante o cara fazê o programa, né cara, e sabê que o pessoal tá te escutando... É muito massa, cara, tu tá ali, né, fazendo o programa... daquele jeito que a gente faz... o arroz com feijão... como eu sempre digo... e o pessoal escutando em casa e ligando, e... muita gente que não tem como ligá... mas a gente sabe que eles estão ouvindo, né... Bah... não tem... é... é sem palavras como diz o outro! (risos). É muito bom! Não é assim esse negócio de status, não tem nada a vê, né. É só pra tocar um som pro pessoal ouvir, né. Fazê o pessoal ouvi uma coisa diferente²⁹.

Mas, isto não significa que não tenham existido tentativas de organização do movimento para além dos contextos da rádio. Na verdade os grupos de rap da ‘santinha’³⁰ têm tentado se organizar em espaços diversos, ao longo da história do movimento por aqui. Conforme dados das entrevistas (Anexo B) e depoimentos (Anexo I), seja através dos

28 Este é o segundo natal seguido que passaremos sem a programação e a companhia da Rádio Comunitária, porque ela acabou de ser fechada e a associação mantenedora não dispõe de recursos para abri-la novamente.

29 Detalhes no depoimento de Mestre Chola, Anexo I.

programas da Rádio Comunitária, ou por meio de oficinas, algumas festas e outras formas menos sistemáticas, o movimento, e conseqüentemente a busca por esta organização, não pára. A organização do movimento em Santa Cruz do Sul enfrenta hoje algumas dificuldades que pude acompanhar na organização do URT na Restinga alguns anos atrás: os grupos que se apresentam em shows e mostras de sua cultura precisam apresentar documentos para poderem receber os respectivos cachês, especialmente quando quem os contrata é uma instituição não específica do ramo de música, como por exemplo a Universidade de Santa Cruz do Sul. Como muitos desses jovens não possuem documentos regulares e tampouco contas bancárias, precisam apelar para outras organizações sociais que possam fornecer os dados necessários e receber em nome do(s) grupo(s) o respectivo valor. Sempre que isto acontece, vem à tona certos problemas que levam os hip-hoppers a desejarem pertencer a uma organização devidamente legalizada para poderem operar como legítimos produtores culturais que são.

Um dos problemas está em encontrar uma organização que se disponha a fazer esses trâmites administrativos. Outro é que quando os grupos encontram as empresas que possam e queiram cumprir este papel de ‘repassadoras’ de recursos, estas lhes cobram uma taxa percentual sobre o valor total do repasse, reduzindo seus ganhos que não são muito altos³¹. Outro ainda é a relação entre os membros dos grupos que fica ‘arranhada’ em sua confiança mútua, pois os processos negociados com organizações estranhas ao seu meio não são transparentes para os jovens como a partilha direta de recursos entre si que já estão mais acostumados a fazer. Mas, não é somente nestes casos em que uma organização mais formal do Movimento Hip-hop em Santa Cruz do Sul é desejada pelos grupos.

A realização das oficinas nas diferentes comunidades é um fator que também influencia na construção dos seus desejos de organização. Mal ou bem esses jovens sabem

30 Apelido carinhoso da população local à cidade.

que isso permitiria aos grupos, dos quais fazem parte, elaborarem projetos e encaminharem às instituições locais pedindo apoio de recursos para compra dos materiais e equipamentos necessários à realização das atividades previstas em cada oficina. Além disso, também existe um interesse direto quanto à perspectiva, já posta em discussão algumas vezes entre os rappers da santinha, da criação de um selo independente como forma de produção dos seus próprios CDs (Anexo B).

No vai e vem dessa organização que já teve momentos bem mais formais, confirmados pelo esboço de um primeiro estatuto (Anexo K), está o Movimento Hip-hop que se faz também das expressões com as quais muitos sujeitos não se identificam positivamente. Esse tema da expressão e da identificação positiva ou negativa, aliás, faz parte da gênese da cultura hip-hop e dos elementos que a compõe. O discurso do hip-hop tem se construído a partir de estratégias de negação, ou de negatização, de um Outro Hegemônico que não o incluía em seus contextos de expressão, de existência objetiva. O hip-hop se constitui, a partir da ação direta de pessoas como estas que venho apresentando aqui, como um ‘espaço-tempo de convivência social desejável’.

31 Atualmente os cachês por apresentação, aqui na região de Santa Cruz do Sul, variam entre R\$ 100,00 e R\$ 150,00, que são divididos entre os B-boys e os dois ou três grupos de RAP – mais ou menos entre nove e doze pessoas.

2 OS QUATRO ELEMENTOS CULTURAIS DO HIP-HOP



Foto 5 - Grafite da cultura hip-hop

...fazer teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte é construir, com cacos e fragmentos, um espelho onde transparece, com as suas roupagens identificadoras particulares, e concretas, o que é mais abstrato e geral num grupo humano, ou seja, a sua organização, que é condição e modo de sua participação na produção da sociedade.

Antonio Augusto Arantes

Falar das práticas culturais do Movimento Hip-hop pode parecer uma coisa bem simples. Mal sabia eu das complexidades que me aguardavam depois de cada afirmação que fazia, durante a pronúncia de uma palavra, antes de toda expressão de alegria, de tristeza, ou de revolta, entre um e outro movimento de mãos, no fundo de muitos olhares, na sinceridade de grandes sorrisos, nos requebros dos passos de danças, nas cores de cada Grafite, na pulsação quase vascular do beat box, na harmonia de tantos recursos de voz. Falar da cultura hip-hop traz dúvidas, angústias, medos, alegrias; traz muitas recordações e começo

a pensar que é bem mais fácil falar com os rappers e como os rappers dizer coisas... Coisas que não são diferentes daquelas que eles dizem e que mudam as nossas sensações sobre a vida, sobre a realidade das periferias urbanas, sobre a sua cultura...

Como diriam os rappers... É isso aí... As sensações mudam porque têm que mudar, porque...

– ... é preciso que a gente faça a coisa certa. Então, vamo na paz! Vamo direto e reto, aqui com o Som da Massa³², que esse deve ser o melhor caminho. Mas, se não fo, também não tem problema, falo! Se não fo, a gente volta e faz tudo de novo. Então vamo que vamo, mandando um som aí, pra galera aí, de todas as quebrada, falo! E, já que tamo aí, falando da cultura hip-hop, vamo de nada mais nada menos que Da Guedes. E o som que vai rola, pra galera curti aí, é *Minha Cultura – Hip Hop*, falo! Vamo de som, então:

*Com bocas e batidas ao mesmo tempo,
Parecendo imitando um ao outro, o outro um
O discurso começa sem problema nenhum
Palavras vão saindo... bate no coração
Rimas em espaço certo com a mente vidrada
em cima da injustiça com essa grande espada,
Sem precisar ser G.O.G (Gangster, Original Gangster)
Aqui não existe essa aí,
se é esperto e tem cabeça no lugar
com um pouco de Hip Hop pra poder ajudar,
Nunca virando pirata, mano chegado não falha
Não somos fãs de canalhas...
Por onde passo,
Minha língua irada, bisturi, navalha...
Mas esse é o som, palavra mágica pra poder ajudar
a se livrar das guerras, de roubo esperto ou de crime extremo
que pode ser herança de tela de cinema
ou de avôs ou de pais que não tiveram a sorte
nem oportunidade de escutar Hip Hop...
REF> Hip Hop criado na rua, essa é minha cultura...
rimando com a palavra certa, falando a verdade aberta
Pode acreditar...
Tamo vindo aqui do Sul
Pra falar de Hip Hop
É nosso jeito de ser – Preocupação não é IBOPE
É a idéia que somos, é um dia após o outro
É morrer... e renascer de novo*

32 Som da Massa é o nome de um programa de hip-hop apresentado pelo Mestre Chola todas as sextas-feiras, das 20 as 24 horas na Rádio Comunitária de Santa Cruz do Sul. Atualmente o Movimento Hip-hop Organizado, principalmente através do grupo Família de Rua, está apresentando mais um programa semanal na mesma rádio, intitulado: Mundo Hip-hop.

Com moral, analisando um contexto geral
 Para alguns, pode até - parecer normal
 Não qualquer merda que pinta por aí
 Isso é filosofia - Qualquer pilha - Diz aí?!
 Como é que tu quer
 Procurar informação, eu te digo meu irmão
 Tamo aqui, pra falar qual que é a desse som
 Porque tem muita gente de olho nessa comunicação (que lição,
 que lição),
 Pode crê, não somos solução
 Mas como escutar música é normal pra uma nação,
 De uma mistura está aí
 A nossa forma de expressão
 Nos chamem do que quiser, porém hip hop é isso
 É limpo, é consciente - É disso que eu preciso...
 REF> Hip Hop criado na rua, essa é minha cultura...
 rimando com a palavra certa, falando a verdade aberta
 Pode acreditar...
 Aonde estiver uma mente o som vai chegar lá
 Por cima, pelo lado, por debaixo da terra se precisar
 Seja preto ou branco, o que importa é lutar
 Eu tô aqui pra mostrar o meu Dom
 Preste atenção no som, que é feito com vontade
 Por quem conhece a rua
 E quer botar na cabeça de todos
 E também da tua
 Te liga, não fica fora dessa,
 Mesmo que todos digam que tu não presta
 Mas esse é o som
 Eu sou do Partenon
 E minha rima é fatal, normal...
 Você conhece meu nome - Negro X e tal, Negro X e tal
 Hip hop na cabeça uma idéia nacional
 O Grafite, o break - um estilo cultural
 Vem na paz meu irmão, prega a união
 Uma rima, um beat, um papo de irmão
 Agora pra vocês Dj Deeley chama o refrão
 REF> Hip Hop criado na rua, essa é minha cultura...
 rimando com a palavra certa, falando a verdade aberta
 Pode acreditar... (Da Guedes tá aí, a todos B. Boys, Grafiteiros,
 Rappers e DJs, essa é a nossa cultura, e não pára).
 (DA GUEDES, 1999).

As falas que antecedem a letra da música acima são anotações minhas de um
 dos muitos programas de hip-hop que pude curtir, ouvindo a Rádio Comunitária de Santa
 Cruz do Sul. Através delas, estou me referindo às falas do Mestre Chola, apresentador do

programa Som da Massa, mas que cumprem o objetivo de homenagear a todos os programadores e as programadoras das Rádios Comunitárias do Brasil e do mundo. Faço esta referência com a intenção aberta, e a certeza, de que falar com os rappers e como os rappers é, para além de qualquer coisa, inserir-me neste movimento que é pelo direito de dizer as suas e nossas palavras, de falar das suas e das nossas verdades; pelo direito e pelo dever de lutarmos juntos pela liberdade de expressão e pela democratização dos meios de comunicação.

Não poderia falar da cultura hip-hop, dessa cultura criada nas ruas, sem me sentir parte dela, sem me sentir usuário dessa forma de comunicação e de estar compondo, junto com estes manos e minas o quinto elemento do hip-hop. Quinto elemento, que trato mais detalhadamente no capítulo 5, adiante, e que procuro entender aqui como sinônimo de ‘Atitude’, da qual resultam o compromisso na defesa dos valores desta cultura e na articulação e produção das ações comunitárias dos hip-hoppers. Compromisso que pode ser percebido nas declarações das entrevistas apresentadas no Anexo B.

A letra do grupo Da Guedes, apresentada acima, faz parte do CD que tem como título Cinco elementos, e traz uma referência clara da importância atribuída por seus autores aos quatro elementos da cultura hip-hop: *B-boys*, *Grafitteiros*, *Rappers* e *DJs*. Para a maioria dos hip-hoppers, especialmente os manos e minas compromissados com o Movimento Hip-hop, isto é, com a defesa dos quatro elementos da cultura (quinto elemento), é preciso abrir os olhos e fazer a crítica àqueles rappers da nova escola que só fazem ritmos e crônicas sociais. Nas suas letras não aparece mais o compromisso com a cultura hip-hop e isto, ao invés de ajudar, apenas prejudica a periferia, pois fala da violência sofrida pelos irmãos e irmãs sem propor ou fazer nada para minimizar suas causas e seus efeitos. A estes rappers falta o quinto elemento: Atitude.

Pensei em diversos critérios para apresentar aqui os quatro elementos do hip-hop. Mas, o mais lógico me pareceu optar por iniciar com o break, isto é, com os B-boys, já

que foi através deles que o hip-hop começou a ganhar corpo em território brasileiro. Desde os primeiros encontros de dançarinos de break no Brasil, final da década de 1970, até uma idéia inicial de Movimento Hip-hop Organizado em São Paulo, o MH₂O-SP, articulado em janeiro de 1988, passaram-se mais ou menos dez anos. Mas, daí para a criação de grupos de conscientização e ação comunitária nas periferias urbanas (Atitude) não houve muita demora: *As primeiras posses surgiram na periferia, no início dos anos 90, depois da extinção do Sindicato Negro, que reunia seus adeptos na Praça Roosevelt* (ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 57).

De qualquer forma, lá nas primeiras danças já estava presente um germe desse compromisso maior dos manos e minas das periferias urbanas em lutar para superar os limites de sua marginalização sócio-econômica e, sobretudo, cultural. Aliás, na perspectiva de uma estética aberta, a dança precisa ser compreendida como atividade física, expressiva e poiética. Como ação e expressão, sendo mais do que isso, na medida em que se transforma em comunicação significativa das experiências da vida, em ‘poesia’ humana. Neste sentido, através dos movimentos do ser humano em sua expressão integrada, também se manifesta a construção da ética uma vez que essa dança toma a forma da vida e da cultura. Ou seja:

O corpo não é uma parte do homem, um de seus componentes, sendo o outro a ‘alma’ ou o ‘espírito’ ou qualquer outro fantasma solitário. Digamos, para escapar à nossa linguagem impregnada pelo dualismo: o corpo é o homem que se exterioriza, é o que me liga aos outros e ao mundo, é aquilo por meio de que eu me expesso e tomo consciência de mim mesmo (GARAUDY, 1980, p. 181).

O que estou a dizer é que se a Atitude (o quinto elemento) é essencial para a existência e a integração dos quatro elementos na cultura hip-hop – na medida em que é ele que garante que os quatro se mantenham integrados, a consciência de mim mesmo também é fundamental para que eu desenvolva uma Atitude frente ao mundo. Nesta perspectiva, a

dança, muito mais do que a poesia, a pintura e a música, é uma atividade integradora, pois só se torna expressão na medida em que o ser que dança harmoniza-se com a música: se interioriza. A ação de dançar me parece ser a expressão humana mais completa da pulsação homem-mundo, indivíduo-coletividade, íntase-êxtase, imanente-transcendente: identidade e pertencimento em um só espaço-tempo.

Levando aos extremos e talvez até exagerando um pouco, outro critério interessante para iniciar a minha abordagem dos elementos da cultura hip-hop pela dança, é que a dança – enquanto movimento – é a linguagem primeira, a gênese da vida. Isto é, não há vida sem movimento.

2.1 B-boys: MOVIMENTOS Viscerais E Intuitivos



Foto 6 - Tchaka-Tchaka fazendo um Helicóptero com Parada de Cabeça

Além de representar a realidade urbana, eles (os b.boys) são despojados, viscerais e intuitivos.

João Andreazzi (Coreógrafo – Revista Bravo)

O despojamento de que fala o coreógrafo João Andreazzi está para os B-boys como uma necessidade histórica, pois se funde com a história deste estilo de dança. O Break é um estilo de dança mais conhecido como *breakdance* e integra toda uma *dance culture* que tem origens, segundo Jorge Lima Barreto (1998, p. 15), no *reggae* e no *rhythm and blues*. Para Barreto, inclusive, muito mais do que despojamento, o *break* é *atentatório às articulações do dançarino*.

Mas, para o manos e minas ligados no Movimento Hip-hop o break é uma dança inventada por afro-norte-americanos e porto-riquenhos no bairro do Bronx, em Nova York, na década de 70. Através dessa dança esses pioneiros procuravam expressar seu desagrado em relação à política e à guerra dos Estados Unidos no Vietnã. A característica ‘atentatória’ ao corpo dos dançarinos decorre de seu perfil robotizado que acaba evoluindo para saltos mortais e acrobacias aéreas dignas de ginastas e circenses. Esses movimentos têm

a intenção de mostrar na rua uma imitação dos helicópteros de guerra, e dos soldados mutilados por ela.

Aos poucos essa dança ganhava mais e mais adeptos e foi se alastrando, por seu perfil carregado de gestos agressivos e pela perspectiva da disputa entre grupos rivais, especialmente junto às gangues nova-iorquinas. O break era, assim, uma das formas de respostas agressivas dos grupos locais contra a opressão social em que viviam. Neste período, conta a historiadora Tricia Rose (op cit.), havia muito conflito entre as gangues e eram muitas as manifestações visíveis destes conflitos como as depredações de prédios e até mesmo os confrontos armados.

Somente com o passar do tempo é que o break passou a ser encarado por estes grupos como uma dança com perfil mais descontraído. A tensão entre grupos rivais, conforme se pode ver em filmes como **Colors: As cores da violência** (1984), **Faça a coisa certa** (1989) e **8 Miles: A rua das ilusões** (2002) se constitui mesmo em uma tradição na cultura norte-americana. Isto não foi diferente nos momentos iniciais da *break dance*, que acabou transformada, ela mesma, em uma forma de disputa. Os grupos de rua, especialmente os étnicos, não se misturavam, originando gangues de hispânicos, negros, italianos, orientais etc.

Na cultura dessas disputas urbanas, inclusive, está a origem de um outro elemento do Movimento Hip-hop que é o Grafite e também de um tipo diferente de artistas: os grafiteiros. Como estes grupos não se misturavam, isto é, uns não permitiam que outros freqüentassem a ‘sua área’, o que mais produziam eram formas de diferenciação. Assim, cada gangue tinha seu jeito, sua linguagem, seguia seus próprios códigos e criava a sua marca. Foi assim que nasceram as chamadas Tags (etiquetas), que eram assinaturas feitas por grafiteiros, que demarcavam o território de cada grupo.

Foi somente com o início da produção das festas de rua – Block Parties – que o break passou a ser integrado, dançado por pessoas que não pertenciam necessariamente às

gangues tradicionais. Esses novos dançarinos, dançavam muito mais pela descontração e isso foi mobilizando a criação de vários outros grupos – gangues ou crews de break. Muitas destas gangues vieram a se tornar famosas e algumas ainda existem, mantendo o mesmo nome. Entre aquelas que mais são citadas na história da *dance culture* vinculada ao hip-hop, especialmente nas páginas da web, estão: *Rock Steady Crew*, *Electric Boogie*, *Zulu Nation* e *Dynamic Breaks*.

No Brasil, os grupos que mais se destacaram e fizeram história foram Funk e Cia, Crazy Crew, Street Warriors, Ted Hackers Break, Nação Zulu, Fantastic Face, Jabaquara Breakers e Back Spin Kings. Estes grupos costumam se apresentar uniformizados e seguem um padrão específico como galera pronta para exhibições. As fotos a seguir (exibidas na página da Web Bocada Forte) são exemplos de uma uniformização assumida como necessidade profissional.



Foto 7 - B-boys do grupo Jabaquara Breakers - SP

Para estes grupos o uniforme funciona como marketing da organização e do valor do grupo, ajudando a vender as suas apresentações em festas *blacks*, bailes *funks* etc. Mas, esta uniformização carrega também um certo orgulho: trata-se de trajes que passam a ser cobiçados por fãs do grupo e mesmo por outros aficionados. A produção e o consumo de

uma indumentária própria sempre foi marca registrada da cultura hip-hop e integra uma certa atitude de expressão e de identificação dos hip-hoppers entre si.



Foto 8 - B-boys da Crew Ted Hackers Break da Cidade de Porto Alegre

Especialmente no Brasil, o break foi uma evolução natural do funk, que foi sendo introduzido aos poucos nos bailes e festas *blacks*, ganhando posteriormente as ruas. O primeiro B-Boy de que se tem notícia no Brasil chama-se Nelson Triunfo. Seu sobrenome artístico tem origem no nome da cidade (Triunfo) pernambucana em que nasceu. Em sua terra natal este dançarino aprendeu o maracatu e o frevo e participava dos desfiles de blocos de Maracatu. Nelson nasceu em um bairro pobre, de negros, que por sediar alguns matadouros, tinha, na época, o nome de Matança; hoje se chama Altos da Boa Vista.

Em 1976, Triunfo já estava morando em São Paulo, com seus irmãos, onde conheceu algumas das equipes de soul que faziam bailes nos salões e clubes paulistanos. Desde o início Nelson Triunfo se destacava por seu estilo e seus movimentos, sendo um dos dançarinos que ‘abria as rodas’: fazia exhibições no centro dos salões. Em 1979 Nelson Triunfo formou a equipe de dança Funk e Cia, escolhendo os dançarinos nas rodas de soul que freqüentava. Com este grupo chegou a excursionar pelo país fazendo apresentações.

Mas, o que dançavam ainda não era o Break. Os movimentos robotizados só foram incorporados pela Funk e Cia, como dança de rua, em 1983 quando fizeram uma

exibição em frente ao Teatro Municipal de São Paulo. Depois de algumas exibições em outras ruas do Centro de São Paulo, a Funk e Cia passou a dançar na esquina das ruas Dom José de Barros com a 24 de Maio. No ano seguinte os dançarinos da Funk e Cia dançavam o dia inteiro na rua e sobreviviam de gorjetas dos transeuntes.

Fato que merece destaque nesta história foi a participação de Triunfo e seu grupo na abertura da Novela Partido Alto da Rede Globo. Mas, segundo Triunfo³³ *nem tudo era glória e alegria*. De vez em quando seu grupo acabava tendo problemas com a polícia, pois juntava muitas pessoas e a polícia não gostava disso porque facilitava pequenos furtos e a ação de cambistas.

A história dos B-boys no Brasil tem um vínculo bastante forte com um grupo de jovens em especial: os Office-Boys. Dizem os pioneiros que muitos office-boys acabaram perdendo seus empregos por entrarem nas "rodas" durante o horário de expediente. O B-Boy Marcelinho, outro dançarino bastante reconhecido dentro do Movimento Hip-hop, foi um dos Office-Boys que resistiram à tentação de entrar nas rodas de Nelson Triunfo durante seus expedientes de trabalho. O fato de não poderem dançar ali na rua levava muitos destes jovens a se empenharem para aprender os passos de break em suas casas e para isso precisavam de trilhas sonoras de rap.

A história mostra que hoje já é bem mais fácil para um garoto ou uma garota aprender a dançar break. Na época não havia muitos espaços ou alternativas para aprenderem a dança. Os primeiros B-boys aprendiam de olho algumas técnicas e passos e tentavam repassar para os outros. Outra dificuldade estava em conseguir os sons, as músicas, cujos discos eram importados, para dançarem em casa. As soluções, desde essa época, eram as gravações piratas feitas em fitas a partir de programas de rádio.

33 A história de Nelson Triunfo pode ser acessada através de diversas páginas da web, como bocada forte, hip hop Brasil etc.

Marcelinho, como tantos outros rappers do Brasil, inclusive os de Santa Cruz do Sul (Anexos B e I), costumavam gravar um programa de rap transmitido pela Rádio Bandeirantes FM, mais ou menos entre 1982 e 1986. Esta era a forma que tinham para conseguir as músicas e tentar aprender os passos da nova dança. Aos poucos, muitos desses jovens pioneiros puderam ir aprendendo passos e gingas também a partir de filmes como Flash Dance, Beat Street etc. Por volta de 1984 o break explodiu e as pessoas começaram a descobrir toda uma cultura por trás dessa dança. Era o início do Movimento Hip-hop no Brasil.

Pouco tempo depois Nelson Triunfo teve problemas de saúde e se afastou das danças de rua. Mas, a Funk e Cia continuou ativa e foi então que o B-Boy Luisinho, um dos integrantes da Funk e Cia e irmão de Nelson, começou a dançar no Largo da Estação São Bento do Metrô – santuário do hip-hop brasileiro. Lá começaram a ‘colar’ outros B-boys de várias partes da cidade e aos poucos o largo converteu-se no grande ponto de encontro dos dançarinos de break e dos cada vez mais numerosos integrantes do Movimento Hip-hop Brasileiro. Daí, como já disse no capítulo anterior, surgiram dois dos pioneiros do Hip-hop nacional: Thaide e DJ Hum que chegaram a participar de um grupo de 25 dançarinos chamado de Back Spin. Logo depois, Thaide, Dj Hum e Marcelinho começaram a elaborar um trabalho musical e a se apresentar em casas de dança como o Espaço Mambembe, o Cais e o Rose Bombom.

É comum encontrar entre os B-boys alguns jovens com problemas de bursites devido aos exageros nos movimentos. O break, segundo os B-boys santa-cruzenses da Crew Speedy Breakers, é uma parada difícil. Mas, eles parecem não se incomodarem muito com as dificuldades, principalmente com as físicas, uma vez que desafiar os limites do próprio corpo tem sido sua prática cotidiana. Observá-los dançando é sempre uma inspiração e um campo de descobertas intermináveis sobre nosso corpo e as relações que temos com ele. Afinal, é nestes

momentos que podemos parar para pensar, para nos darmos conta, como diz Humberto Maturana...

... de que nossa corporalidade nos constitui, e que o corpo não nos limita, mas, ao contrário, ele nos possibilita. Em outras palavras, entendemos que é através de nossa realização como seres vivos que somos seres conscientes que existem na linguagem (MATURANA, 1998, p. 53).

A forma de ficar conhecido é fazer com o corpo algum movimento que outros garotos e garotas não são capazes de fazer. Isso te deixa orgulhoso, mas requer muito treino e dedicação. Segundo a maioria dos B-boys, é muito difícil ganhar dinheiro com a dança.



Foto 9 - Su-Klic preparando um back spin

Mas, para eles parece ser mais importante se sentirem valorizados dentro do hip-hop pelos movimentos que fazem: aí a gente sente que tem valor e começa a ser alguém (Anotações minhas). Detalhe dos B-boys de Santa Cruz do Sul é que normalmente não usam roupas uniformizadas (fotos 7, 8 e 9), alegando que não dispõe de recursos para comprar ou mandar fazer. Apesar disso, criaram um grupo de dançarinos chamado *Crew Speed Brakers*, que é responsável por algumas oficinas nos bairros pobres da cidade.

Mesmo sendo o elemento que mobilizou os hip-hoppers no início do Movimento, o break já não é a atividade principal de mobilização dessa cultura hoje. Mas, nas festas e bailes *blacks* este tipo de dança de exibição ainda ocupa um papel importante, abrindo rodas muitas vezes nos salões. Além disso, já não é tão raro ver os movimentos do break nos espetáculos tradicionais de danças. Segundo Ana Maria Ponzio (2002 p. 33): *A dança contemporânea começa a absorver a vitalidade do hip-hop, que aos poucos rompe barreiras da periferia para chegar aos grandes teatros.*

O break teve facilidade para se constituir como dança de rua porque tem como base uma linha enérgica e acrobática, permitindo aos dançarinos incorporarem movimentos de outras atividades culturais como é o caso da Capoeira, do próprio samba, especialmente o swing, das chamadas artes marciais e da ginástica tradicional. Tudo isso faz com que os B-boys pareçam ainda mais extravagantes quando produzem gestos e movimentos que lidam com uma espécie de progressiva hibridização do homem com as máquinas. Exemplo disso é a chamada robotização de movimentos, ou mais especificamente o *popping*.



Foto 10 - 2Pac saindo de um popping

Mas, para além do que fazem e mostram em suas danças, me parece fundamental compreender o que e como aprendem. Acerca do como aprendem, talvez hoje

seja mais fácil conseguirem músicas e materiais para criarem seus passos, mas a via continua sendo a alternativa (Anexos B e I). Segundo o coreógrafo Rui Moreira: *Todos são criadores. Quando inventam uma infinidade de passos e manobras nas rodas de b. boys, parecem estar desafiando as dificuldades que a vida lhes impõe* (Apud PONZIO, 2002).

A partir da frase de Moreira, não posso me furtar à lembrança de uma outra idéia de Roger Garaudy ao tratar do renascimento da dança como ação criadora de cultura e de vida. Tal renascimento não é para ele algo vazio, movimentos pautados pelo primor da técnica:

Não se trata de criar uma nova magia por meio de uma gesticulação simbólica, alheia à vida e sem alcance sobre ela, mas de dar ao homem uma imagem de como sua vida poderia ser um movimento harmonioso, livre e alegre, para nele despertar a nostalgia do futuro e a vontade de tornar esse possível realidade (GARAUDY, 1980, p. 184).

A questão talvez seja saber em que medida a dança ajuda esses jovens da periferia a superarem suas dificuldades, sabendo-se que na cultura hip-hop esta é hoje a atividade que apresenta o menor índice de oportunidades de trabalho lucrativo. No mercado que se abre para a cultura hip-hop e seus produtos, o break é o primo pobre, se considerarmos a fatura milionária que alguns grupos alcançam com a vendagem dos discos de rap, os bons preços das obras de artes (Grafite) e o salário de um DJ em certas casas noturnas. Apesar disso, a galera da dança não desanima e parece já estar impressionando alguns setores importantes do seu próprio mercado: as companhias de dança.

Acerca de como aprendem e do que aprendem esses novos dançarinos, considero interessante a opinião da Diretora do *Ballet Stagium*, de São Paulo, Marika Gidali³⁴. Falando dos B-boys que trabalham com ela em diferentes projetos, esta dançarina afirma que:

34 Desde 1999 Marika dirige um projeto educacional junto aos jovens infratores na FEBEM de São Paulo.

Eles representam o aqui e o agora e trazem uma oxigenação para a dança em si. São capazes de gerar movimentos sem a rigidez e a codificação das técnicas convencionais, como o ballet clássico e isso é admirável. Além do mais, têm disciplina, gosto pelo desafio e estão se depurando (Apud PONZIO, 2002, p. 34).

Sua fala parece remeter às sensações apresentadas anteriormente por Garaudy, além de recuperar um sentido fundamental dessa dança de rua que é o ‘gosto pelo desafio’. Nessa linha dos desafios, a cada dia parecem se abrir novas formas de ganhar a vida a partir das atividades da cultura hip-hop e também da break dance. Exemplo disso são as chamadas *B-boys Battle Parties* (festas de batalhas de B-boys) que chegam a lotar casas de dança como a Greenexpress em São Paulo ou a Quadra da Escola de Samba Estado Maior da Restinga em Porto Alegre. Infelizmente, na maioria destes casos, os ganhos financeiros não ficam com os verdadeiros artistas, com quem dança. Quem dança a dança acaba ‘dançando’ na partilha dos lucros financeiros de sua própria dança. Os ganhos econômicos ficam mesmo é com os produtores dos eventos e seus parceiros do mercado tradicional de bebidas, cigarros e várias outras drogas lícitas e ilícitas etc.

Diante desse quadro, o que venho chamando de educabilidades – saberes de uma cultura e seus modos de construção direta e intensa pelas pessoas – correm o sério risco de se transformarem em grandes decepções. Durante a realização deste trabalho pude constatar, com uma dose de tristeza e um sentimento de impotência, que esta é uma das perspectivas mais próximas da realidade de muitos B-boys, especialmente os de Santa Cruz do Sul onde o Movimento ainda é bastante incipiente. Mas, longe de se sentirem impotentes, esses dançarinos não medem esforços para se manterem atualizados e levarem seus sonhos, projetos e oficinas comunitárias adiante. Afinal, os B-boys mais engajados ao Movimento Hip-hop, os chamados ‘autênticos’, costumam dizer que para ser B-Boy é preciso ter força física, resistência e muita coordenação motora além de ritmo; mas que tudo isso não vale nada

se a pessoa não tiver estilo... e coragem, digo eu. Sua aposta é de que o ‘estilo de rua’, ‘autêntico’, visceral e intuitivo possa levá-los aos palcos e ao merecido reconhecimento pelo seu trabalho comunitário de construção da auto-estima e de uma imagem de si mesmos como seres vivos. Não como peças de uma engrenagem, ou como as máquinas que brincam de imitar e imitam brincando.

Na verdade, afirmo aqui o meu sentimento de que ao imitar as máquinas esses dançarinos realizam um movimento complexo que aponta para uma dimensão importante da realidade cultural em que vivemos. Expressar-se como uma máquina não significa negar os traços humanos que nos constituem, ou mesmo empobrecê-los. Ao contrário, é uma maneira de não deixar que as máquinas nos digam que somos seus criadores no momento em que pifam, param de funcionar e ‘requerem’ a nossa intervenção ‘superior’. Brincar de imitar máquinas ou imitá-las brincando é um jeito novo que o homem encontra de dizer que é seu criador e que por isso mesmo não pode limitar-se, aceitar que a identidade humana e sua expressão sejam vistas apenas como um conjunto programado de possibilidades.

Mais do que isso, sinto que seja a ação consciente de quebrar este conjunto de possibilidades para poder, a partir daí, criar outras. Sinto que a utilização das máquinas e de outras tecnologias como um tipo de linguagem, como uma forma nova de comunicação na cultura hip-hop, atribui de novo a estas tecnologias uma função social que viemos perdendo de vista desde que as inventamos: a função de nos representar como humanos, como seres criativos e criadores; numa dimensão da transcendência, como seres ‘sem limites’ – eternos. Mostra que sempre poderemos reinventá-las e que nenhuma tecnologia é finita. Afinal, o ser humano não se esgota naquilo que é e que consegue dizer, porque o que diz carrega em si a possibilidade do que ainda pode ser e não sabe e por isso não diz. Como diria Paulo Freire, esta é a nossa vocação ontológica em ser mais: sempre poderemos ser mais. E isto é tão forte, nos identifica tanto como espécie, que cogitamos as formas de ser mesmo depois de mortos:

basta olhar para alguns dos nossos rituais cotidianos. Estamos sempre guardando alguma coisa para um dia, estamos sempre sonhando: somos o que podemos ser e também a nossa utopia: *se te mata me mata / graças a deus um a menos pra incomoda / é o que vão fala, / mas por outro lado / muitos ficarão decepcionados / tristes abalados hum...* é o que diz, lá na epígrafe, a Ascendência Digna do grupo Família de Rua.

Surge aqui um sentimento que deveria figurar nas considerações finais deste estudo, mas não há melhor momento para dizê-lo, comunicá-lo, do que este aqui. Então... Como não perceber que nesta era, depois da derrocada das grandes narrativas que explicavam os sentidos da vida humana e de todas as coisas, das grandes sínteses, depois da chamada virada da linguagem, como não pensar que a ‘re-evolução humana’ está mesmo no campo da linguagem? Como negar que todas as nossas produções, nossas tecnologias sejam exemplos diretos de formas de comunicação, de expressão do que somos? Mas o que somos? Somos a nossa identidade e sua expressão: ou seja, o conhecimento comunicável do que podemos ser aqui-agora. É o que somos. E, ao mesmo tempo, somos muito mais e muito menos do que tudo isso, porque em potência podemos ser todas essas outras coisas. Importante perceber que o que somos em potência, esse permanente estar sendo, somente se revela no mundo da vida; no movimento, que é a sua manifestação primeira.

Para não falar somente dos filósofos que trataram deste tema por primeiro, até porque a teoria da sincronicidade elaborada por Jung quebrou a importância da lógica única e linear da ordem classificatória, menciono o Rubem Alves que afirma, em 2001, ser o conhecimento *uma árvore que cresce da vida* (p. 49). Sem negar que o conhecimento seja uma árvore que cresce da vida, sinto e quero afirmar que ‘a vida da árvore é o seu conhecimento’. Um pouco em função disso, procuro compreender e apresentar os B-boys, e também os outros elementos que constituem a cultura hip-hop, como expressões da vida e dos seus saberes. São conhecimentos que estão em todas as nossas criações, em todas as

tecnologias que inventamos para facilitar a vida, mas para esta juventude que faz do hip-hop o seu estilo de viver (existir na medida em que essa existência pode ser comunicada, ou comunicar aquilo que vive) estes conhecimentos não podem ficar do jeito que estão porque estão negando as suas vidas. Então, é preciso transformá-los, dançá-los. Dançando os nossos saberes dançamos a vida e isto cria a possibilidade de que ela possa ser aceita mesmo quando é negada, mesmo que seja tão primitiva: visceral e intuitiva.

2.2 GRAFITE: TRAÇOS E DESAFIOS



Vejo uma foto, publicada recentemente: em um muro de Nova York, alguém escreveu:

“Olho por olho deixa o mundo cego”.

Eduardo Galeano (revista Fórum)

Foto 11 - É Nós na Tinta: muro contíguo à EPA - Porto Alegre

A arte do Grafite é uma das formas de expressão da cultura hip-hop que se espalhou pelo mundo inteiro, extrapolando em muito os próprios espaços e modos de fazer a partir dos quais foi criada. Isto, entre outros fatores, fez com que tenha se tornado quase impossível rastreá-la no seu sentido histórico. Coincidentemente, fazer Grafite é um desafio tão grande quanto rastrear a sua história. Outro aspecto significativo deste elemento da cultura hip-hop é que possui, como os outros, vários estilos. Dos que mais influenciaram o hip-hop nacional estão o chamado estilo francês e o norte-americano. A diferença é que os grafiteiros franceses inspiram-se muito mais na pintura, estando bem mais próximos das artes plásticas do que os norte-americanos cujos trabalhos evoluíram a partir das Tags e se mantiveram mais próximos da escrita: exemplos na epígrafe deste item.

As influências francesas chegaram ao Brasil, segundo Celso Gitahy (1999, p. 36 et seq.), através de Ciro Cozzolino que por volta de 1981 foi estudar artes plásticas em

Paris e passou a grafitar pela cidade, influenciado pelos franceses Blek Leraque, Epsilon Point, Marie Rouffet, Grupo *Vive la Peinture* – VLP (Michel Espagnon, Jean Garet e Martial Jalabert), Speedy Graphito e ainda outros três que formavam o grupo denominado Nukle-Art: Kriki, Ethernio e Kin Pre Su. Pode parecer que sejam poucos, mas sua produção era intensa. Aliada a de muitos outros que conciliavam seu trabalho de artistas plásticos, expondo em galerias, ao de grafiteiros, como Hervé Dirosa, o próprio Ciro e o mais famoso deles: Keith Haring, essa produção invadia todas as noites os Metrô da cidade de Paris.

Segundo Gitahy, Ciro conheceu Keith Haring em 1985 na montagem da Bienal de Paris. Depois de uma conversa rápida combinaram de se encontrarem no metrô, onde Haring fez seus clássicos desenhos a giz sobre os cartazes pretos que os funcionários colocavam entre uma propaganda e outra.

Ciro lembra que iam de uma estação a outra pelos túneis e em pouco tempo encontrariam os mesmos papéis arrancados do metrô colados em telas e vendidos em feiras de arte, como a Feira Internacional de Arte Contemporânea – FIAC.

Eram feiras com aproximadamente 5000 artistas. Ciro conta ter visto os mesmos Keith Harings ser vendidos por entre 10000 e 15000 dólares. Essas feiras aconteciam no Grand Palais, a cada dois anos, e no Mercado de Galerias. Público-alvo: galeristas do mundo todo (Op. Cit, p. 43-44).

Como se pode ver, a influência francesa produz um Grafite muito mais valorizado, incluindo-o nas grandes galerias de arte. Nada contra ou a favor dos franceses, mas o fato é que este povo consegue produzir uma cultura bastante curiosa. Paris deve ser a única cidade no mundo onde o Grafite é proibido por lei apesar de ser tão valorizado quanto uma obra de arte tradicional. Mas, mais curioso ainda é que Paris deve ser a única cidade do mundo onde, além dos aparatos comuns de controle sobre os grafiteiros como a polícia, os funcionários do metrô etc., foi criada uma instituição chamada OLGAS - Organização de Luta contra Grafite e Anúncios Selvagens.

Na linha de influências norte-americanas o Grafite brasileiro iniciou por volta de 1980, junto com a organização do Movimento Hip-hop. No Brasil, ao contrário de Nova York, esse estilo não invadiu os metrô. Dessa primeira fase do Grafite brasileiro, Gitahy (Op. Cit. p. 45-49) cita artistas como Renato Del Kid, Gustavo e Otávio – Gêmeos (que sempre levam junto a sua mãe e Nina, a namorada grafiteira de Otávio), Speto, Binho, Tinho, Vitché, Gitahy (o autor mesmo) e o grupo Aerosol. Existe, para quem é do ramo e tem interesse, todo um aprendizado, um conjunto de conhecimentos, que é passado de galera para galera, de grafiteiro para grafiteiro, e que foi sendo construído por estes mesmos artistas, em relação às latas de spray e outras tecnologias de que se utilizam para realizar seus trabalhos.

Para se ter uma idéia de alguns dos processos que envolvem essas trocas de informações entre os grafiteiros – escritores de rua, reproduzo aqui um texto de Binho Ribeiro que é um dos grafiteiros mais ativos de São Paulo hoje, e que trata e esclarece alguns aspectos sobre a existência e a troca do chamado “livro negro do Grafite”.

Como nos tempos de escola, é muito comum que os jovens usem cadernos, com desenhos de seus amigos e isso foi sendo desenvolvido com mais seriedade entre os escritores de graffiti. E, com muita humildade, se troca presenças, desenhos e tags, além de também serem usados para o estudo e desenho de futuros projetos. Em toda cultura, muito se fala sobre respeito e humildade, e esse intercâmbio de arte é a prova simples de que isso existe! Para um escritor, receber ou pintar um caderninho ou black book, não é um tipo de “pagação” de sapo, mas de respeito e admiração por outros artistas.

Essa troca de energia positiva se estende para os muros, onde também é normal se ver, além do nome do autor da pintura, os nomes de amigos ou pessoas a serem lembradas.

Normalmente, os desenhos são feitos em lápis de cor ou canetas hidrográficas, pois são muito semelhantes a forma de pintar com spray.

Alguns artistas, que possuem um estudo mais aprofundado com outros materiais, usam por exemplo, aquarelas e pincéis, além de colagens e o que mais fizer parte do seu conceito, como artista.

Os desenhos feitos por um grafiteiro, normalmente possuem algumas semelhanças, que os diferenciam de uma outra

ilustração, como os tags e as letras. No geral, é uma extensão do que o escritor faria na rua.

Essa é uma linguagem mundial e, a traça dos cadernos, uma maneira de testar nossos conhecimentos e o principal, nossa humildade. Paz e muito respeito a todos os verdadeiros escritores de graffiti (Revista RAP Brasil Especial, Ano 1, n 9, São Paulo: Escala, s/d).

Estes conhecimentos têm a ver com as técnicas de pintura, mas sobretudo com o domínio do principal equipamento-material do grafiteiro que é a lata de tinta spray. E, mais especificamente tem a ver com o controle do ar que sai das latas de spray e que produz diferentes efeitos nos traços de tinta na parede. Segundo Celso Gitahy:

Várias experiências foram realizadas em termos de técnica, pois no início só se via um tipo de traço de spray. O tamanho padrão das latas, com jatos relativamente grossos, fez com que se buscassem novas possibilidades de variações de bicos. Assim, percebeu-se que desodorantes e inseticidas possuíam bicos que produziam traços mais finos. A partir daí, descobriu-se que extraindo um pouco de ar da lata de tinta spray seu jato torna-se menos denso, e o traço mais fino. Por último, tivemos a utilização do compressor, substituindo as latas de spray (1999, p. 47).

Desde estão suas técnicas e ousadias vem sendo aprimoradas. Em Santa Cruz do Sul, por exemplo, os hip-hoppers recém estão produzindo seus primeiros trabalhos. Sua técnica consiste em produzir um fundo com cores marcantes e criar a partir daí imagens 3d de letras garrafais (foto 4). Para isso se utilizam mini-rolos de pintura e tintas comuns de parede ou de tecido, pois consideram abusivo o valor de um tubo de tinta spray. São poucos os muros e locais já trabalhados pelos grafiteiros daqui. Os grafiteiros também são em número bem reduzido e estão entre os rappers que atuam nos seus grupos de hip-hop e que fazem, de vez em quando, um Grafite ou outro.

Aqui está presente um traço bem interessante da cultura local. Como os grafiteiros são poucos a estratégia é não se exporem muito para evitar o atrito natural com a polícia. Se ficarem logo marcados não poderão continuar a trabalhar clandestinamente. Recentemente houve uma proposta do DCE da Universidade de Santa Cruz do Sul para a criação de um projeto para a produção de Grafite autorizado nos muros das suas instalações no interior do Campus Universitário. O projeto está sendo pensado e elaborado pelos hiphoppers e conta com minha assessoria³⁵ e apoio do DCE. Os grafites autorizados são uma das alternativas bem interessantes para os manos e minas santa-cruzenses uma vez que supera o seu problema de falta de recursos para investir nesta modalidade de expressão e evita os atritos diretos com a polícia.



Foto 12 - Desenho do Deni – S C S

Traços e desafios do Grafite continuam e se multiplicam ali e acolá. O meu até aqui consistiu em mostrar que as diferenças entre tendências são um traço histórico dessa prática. Na mesma proporção também são diferentes as histórias sobre artistas precursores e

35 Pessoalmente aprendi algumas técnicas de Grafite à época em que trabalhava na Prefeitura Municipal de Porto Alegre, tendo participado de alguns momentos da organização e da realização da grafiteagem do muro da Avenida Mauá. Além disso, durante o evento **RUPTA: do Grafite a outros meios de expressão** (promoção do Museu de Artes de Santa Catarina - MASC, da UFSC e da UDESC) em Florianópolis, pude fazer um curso

as origens dos desenhos de rua. Sem entrar muito nestas discussões sobre com quem e onde as pinturas iniciaram, vale ressaltar o fato de que assim como acontece com os demais elementos da cultura hip-hop, também no Grafite a influência latina é bastante forte. As principais fontes de informação sobre Grafite, além das ruas, são as páginas da Internet, o livro do Gitahy e a revista Rap Brasil nas suas edições especiais sobre ‘os pintores de rua’ que é uma fonte mais fácil de ser encontrada em nossas bancas.

Entre os principais nomes do Grafite no mundo são bastante citados artistas como Lee Quiñones, Futura, Ramon Herrera, Lady Pink, Fabara, Paco Paco, Ramirez, Nady Can que representam países como Porto Rico, Colômbia, Bolívia, Costa Rica e França. Outra influência latina de grande destaque na história do Grafite é o artista plástico Jean Michel Basquiat. Foi a sua obra, telas em Grafite, que pela primeira vez alcançou o *status* de arte, quando participou da Mostra Nova York – Nova Onda em 1981. Filho de uma porto-riquenha com um haitiano, Basquiat expressou no conjunto de seu trabalho o que sentia sobre ser negro e ser um artista na cidade mais cosmopolita do mundo. Uma das marcas interessantes deste momento da cultura novaiorquina é que o convite para a participação de Basquiat na referida mostra foi uma espécie de conseqüência natural pelo reconhecimento que vinha ganhando junto aos críticos e formadores de opinião. Justamente nessa época seu estilo caribenho, entendido pelos ‘entendidos’ como ‘intenso e sensual’, vinha sendo valorizado nos meios artísticos locais.

Destaco este como um fato interessante porque ilustra muito bem a forma como a chamada indústria cultural opera. Centrada em uma lógica do mercado e da mercadoria a indústria cultural opera como se fosse uma torre de controle. Seu equipamento é um grande holofote que podemos entender como sendo a ‘opinião pública’. Assim, num determinado momento ilumina todas as obras (mercadorias) que estão na faixa de abrangência

intensivo de produção de máscaras de Grafite com Carlos Matuck, incluindo aplicação prática nas paredes

de sua luz. ‘Mostra’ estas mercadorias à opinião pública e só então sai a ‘descobrir’ as pessoas responsáveis pela produção daquelas maravilhas que estão ‘encantando’ todo mundo.

Falo aqui de indústria cultural, mas esta expressão me parece já bastante inócua diante da complexidade em que se tornou o processo de produção de bens e mercadorias no mundo hoje. Explico. Se lá na definição, para esta tese, de uma expressão que designasse os saberes e os seus modos de produção dentro do Movimento Hip-hop resolvi chamá-los de ‘educabilidades’ ao invés de ‘aspectos pedagógicos’, também agora é importante marcar essa diferença. A ‘armadilha’ da qual escapei ao não trabalhar com a palavra ‘pedagogia’ é a armadilha dos sentidos que historicamente vieram sendo construídos em torno desta palavra. A Pedagogia como ciência, como campo específico de organização de saberes necessários à evolução da nossa vida rumo à felicidade, perdeu espaço para a pedagogia como lugar de poder, como torre de controle de iluminações e de iluminados e iluminadas. Tornou-se apenas engrenagem de uma imensa e complexa ‘indústria cultural’. E, é precisamente por isso que a idéia de uma indústria cultural perdeu o sentido atualmente.



Foto 13 - Spray Efi do Deni S C S

Compreendo melhor estas elaborações quando me pergunto: o que é que não é ou não faz parte da ‘indústria cultural’ hoje? Se uma camisa é vendida não por ter uma boa costura, ou por ser de bom tecido, mas sim porque é de ‘tal marca’, essa fábrica de camisas está produzindo cultura. Podemos aplicar esta mesma fórmula aos tênis dos B-boys, aos microfones dos MCs, aos toca-discos dos DJs e às latas de tinta spray dos Grafiteiros.

É a expressão que se torna, ela mesma, identidade?!

Em outras palavras, a semi-educação e a ignorância de que nos preveniam Adorno e Horkheimer (Apud FREITAG, 1989, p. 86) já são vendidas hoje como mercadorias de alta qualidade e nós já não podemos fazer nada inclusive porque nem temos como medir o que seja de alta ou de baixa qualidade. Aliás, já perderam os sentidos de ser muitos daqueles ‘novos programas’ de *uma política educacional justa e democrática* que poderia fazer uma *conjugação feliz de uma educação humanística, ministrada por professores qualificados, e uma indústria cultural moderna e crítica* (Idem) que fornecesse alta cultura para todos.

Como se vê, o complexo – ou a complexidade – de uma indústria cultural sem limites confere às pessoas, por contingência e por consequência lógica, amplos poderes e amplos limites. A cultura (a indústria cultural transformada) invade os nossos textos, os nossos ‘muros teóricos’, os nossos seres como ‘sujeitos explicáveis e explicados’, iluminando-os como se fossem os últimos espaços proibidos para que as pessoas possam exercitar seus poderes e desafiar seus limites conquistando, grafitando ali as marcas da sua expressão, das possibilidades do seu *poder ser mais*. Estas são educabilidades expressivo-identitárias de nossa época, imagino, porque nos identificam no espaço-tempo do aqui-agora.

Voltando à história, costuma-se dizer que o Grafite começou a ganhar as ruas das grandes cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte no final da década de 1970. Na verdade, os anos 70 foram anos em que esta arte ganhava espaços em Nova York, no contexto de criação do Movimento Hip-hop quando foram feitos vários

painéis pela cidade falando de paz e de amor. Situado dentro de uma evolução da arte conhecida como Muralismo, me parece importante lembrar aqui uma frase do grafiteiro Maurício Villaça (Apud GITAHY, 1999, p. 11): *Desde a pré-história, o homem come, fala, dança e graffita.*

Isto ajuda a lembrar o fato de que Grafite tem a ver com necessidade humana básica e que portanto está na ordem das coisas que nos identificam como espécies. Maurício Villaça, Alex Vallauri, Carlos Matuck, Zaidler, Prades, Ciro, Delfino, Gustavo e Otávio (os gêmeos), Speto, Vitché e Gitahy entre outros que são precursores e articuladores da arte do Grafite no Brasil partilham da idéia de que as garatujas (primeiros desenhos infantis), os rabiscos feitos nas classes escolares, nos bancos de praça, nas árvores, nos banheiros e também os riscados que produzimos enquanto atendemos ao telefone ou ouvimos uma palestra, são formas de grafitar. Por esta lógica e seguindo a perspectiva muralista, as pinturas rupestres foram os primeiros grafites da humanidade. Isto nos dá a possibilidade de uma definição do que seja grafitar: *o graffitar que se difunde de forma intensa nos centros urbanos significa riscar, documentar, de forma consciente ou não, fatos e situações ao longo do tempo* (GITAHY, 1999, p. 12-13).

Detalhe importante sobre a atuação, como precursor, de Alex Vallauri³⁶, é que sendo ele de família mais abastada, podia, na época, comprar as tintas em latas de spray, o que não acontecia com a maioria de seus parceiros. Por esta razão, coube a Vallauri a divulgação do que chamamos de *Spraycanart* (*spray+can+art* = arte da lata de spray). Enquanto isso, a maioria dos outros artistas trabalhava com técnicas diferentes, rolinhos como é o caso dos garotos e garotas de Santa Cruz Sul hoje, carvão, giz, mata-bicheiras etc. Uma outra

36 Vallauri era italiano, mas viveu em São Paulo desde meados de 70. Faleceu no dia 26 de março de 1987. No dia 27, seus amigos decidiram homenageá-lo e grafitaram o túnel da Avenida Paulista. Desde então, este é considerado, entre nós brasileiros, o Dia Nacional do Grafite.

modalidade que veio sendo desenvolvida ao longo do tempo foi a da *Stencilart* (arte do stencil) ou dos moldes vazados.

Contextualizando o Grafite junto ao muralismo, a história da conta de que já no XX se pintavam prédios públicos no México com as técnicas de pintura mural. Em 1905 o pintor mexicano Bernardo Carnada, que assinava com o pseudônimo de Dr. AIL, havia publicado um manifesto onde defendia a necessidade de uma arte pública. Mas, ainda antes disso o Grafite esteve vinculado aos primeiros cristãos, que grafitavam os símbolos da Igreja nas Catacumbas da antiga cidade de Roma, onde se reuniam secretamente para escapar da perseguição. Conforme Gitahy (1999, p. 16) estas manifestações de arte mural surgem no Brasil nos anos 50. Mas, só veio a se consagrar como linguagem artística nos anos 80, quando a obra de Vallauri participou a Bienal em São Paulo, ganhando manchetes na imprensa de todo o país.

Falar em Grafite tem o sentido de falar de riscos, de traços em desafio. Desafio que começa pelo grafiteiro e pela grafiteira (no Brasil ainda são poucas as mulheres que participam desta prática da cultura hip-hop) ao correrem o risco de serem confundidos com pichadores. Pichar, bem como grafitar, é crime previsto na Lei Ambiental³⁷ brasileira e seus autores podem sofrer penas que variam de multas a prisões que podem ter a duração de três meses a um ano. A diferença para o Grafite é que este se propõe a ser mais artístico e portanto não sofre tão incisivamente quanto a pichação as sanções da justiça. Na maioria dos casos os proprietários acabam autorizando e em certas cidades o Grafite acaba sendo implementado como uma política de embelezamento urbano e de ação social que favorece a juventude evitando que se desviem para os caminhos das drogas e da violência³⁸.

37 Lei Federal Nº 9.605 de 1998.

38 Exemplos de cidades brasileiras que já implementaram projetos neste sentido são Porto Alegre no Rio Grande do Sul e Santo André e Barueri na grande São Paulo.

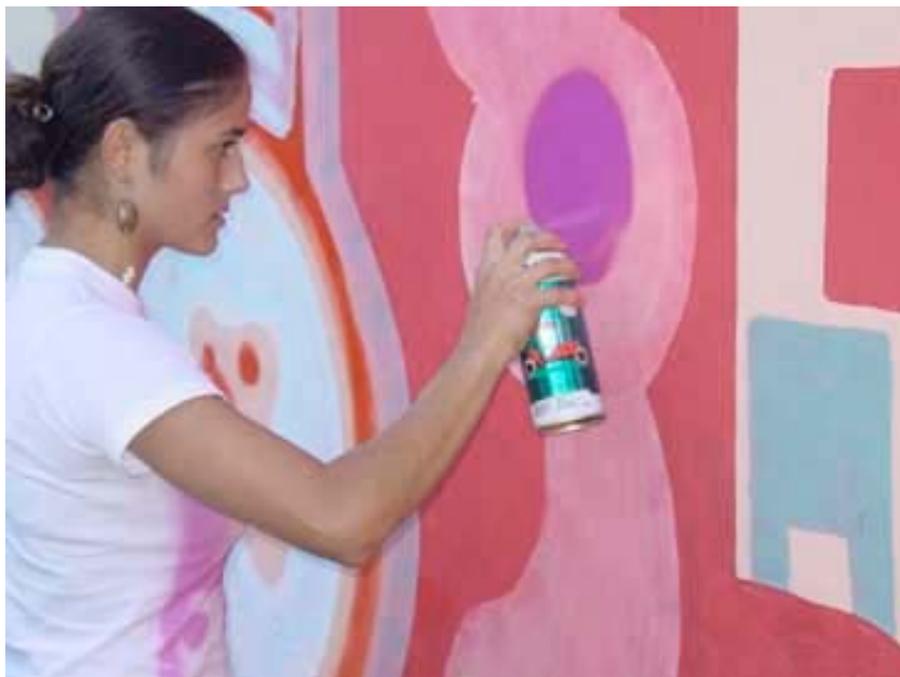


Foto 14 - Grafiteira Bina - Porto Alegre

Na relação tumultuada com a polícia e com os proprietários de imóveis, cada traço de Grafite carrega em si uma boa dose de adrenalina. Mas os desafios vividos pela galera praticante dessa arte de rua passam também pelas alturas, pelos cães e pela gozação dos amigos e conhecidos. Além disso, o controle do ar, do vento é algo com que eles aprendem a lidar, quando estão pintando, de noite, a vários metros do chão e precisam controlar não apenas a quantidade de ar que sai de suas latinhas de tinta, mas também o vento que muitas vezes faz com que seus traços tremulem como se fossem tecidos expostos ao vento. Outro lance é saber se vai chover, se a parede ou muro está muito sujo...

São os desafios de uma expressão de si mesmo em ambiente aberto, sujeito a tempestades e bonanças. O Grafite é um exemplo radical do exercício da mais pura liberdade de expressão.



Foto 15 - Grafite de Comunicação da Restinga

Neste caminho de estudos, cada vez se torna mais evidente, conforme o que venho sentindo, que a arte do Grafite faz parte de uma ação social mais ampla pela democratização da arte, *na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica* (GITAHY, 1999, p. 13). Exemplo disso pode ser observado na histórica derrubada do muro de Berlim: a pintura do muro no lado oriental era sempre limpa e intacta enquanto que do lado ocidental havia um amontoado de desenhos e frases inscritas sobre a base branca, que foram apresentados pela imprensa do mundo inteiro como exemplos da necessidade de expressão do povo.

A arte do Grafite definitivamente não combina com regimes fechados, com ditaduras. Inscreve-se no mundo como mais um traço cultural humano pela liberdade de expressão. Juntamente com a luta empreendida pelas Rádios Comunitárias, o trabalho dos grafiteiros desafia os muros instituídos da nossa cultura em direção à idéia de uma “democratização dos meios de comunicação”.

Para não entrar nesta discussão que pode conduzir ao limite (ou ao sem limite) de um beco, vale lembrar aqui o fato de que o sonho de todo grafiteiro compromissado com o

Movimento Hip-hop é ver os centros urbanos, apesar de seus caóticos labirintos, como grandes galerias de arte a céu aberto.

2.3 DJS: BUMBANDO SONS DE PEDRA

magazine
Gazeta do Sul, sábado e domingo, 11 e 12/01/2003 • Nº 128

Rap e hip hop em terra de alemão

Mauro Ulrich

Mestres de cerimônia oriundos das vias, becos, vielas e travessas do Bairro Avenida, os membros da Família de Rua (F. D. R.) consolidaram para o movimento rap e hip hop da cidade em 2002 o que de melhor aqui a gente teve, musicalmente falando, no ano que passou. O CD-single *No Mundo dos Lovas* que esta semana chegou aos estúdios da *Gazeta FM* é uma *pauleada* na moleira. Agora, eles preparam para breve o lançamento de um CD totalmente independente, com 14 faixas arranjadas pelo grupo, e letras criadas quase que coletivamente.

O *single* é um primor: bases bem cavadas e mixadas em perfeita edição, um quarteto vocal superafinado e entrosado como uma família de fato, uma verbosidade hemorrágica que mexe com a revolta da gente e uma clareza de consciência e atitude que em nada fica a dever para os grandes no estilo em atividade no País atualmente. E, o mais incrível: tudo feito aqui, em Santa Cruz do Sul, onde o mais comum é o som de bandinhas *ré-té-té*.

Dai dá uma pontada de orgulho aqui no peito por poder divulgar em primeira mão. Guarde bem a rima: "Família de Rua, F. D. R. Hip hop lado norte, Avenida. O rap como uma postura de vida." Como convém aos que trabalham no movimento, na paz, está tudo lá, liquidificado pelas mentes do quarteto: Preto G (Anderson Guedes), Aliado Branco (Bruno Britner), Digão DJ (Maikel da Luz) e F. Mc (Flávio Batista). O caras já abriram shows para gente como Edi Rock e Kl. Jay (dos Racionais), Lakers, D. N. A. e Da Guedes, de Porto Alegre, se apresentando em casas de Santa Cruz do Sul e em várias outras cidades do interior do Estado.

O *single* tem nove *petardos*.



ta, anti-pó, de quem está bem informado sobre a que nível de consciência nos leva este tipo de droga e conhece, do cotidiano, a realidade do maldito vício. Não é hipocrisia, não. Ou melhor, hipocrisia é saber que o problema existe, está dentro de casa, e nos trancamos na privada para não ver F. D. R. é um *joelhão* no ouvido. Para quem tem bom senso refletir, pelo menos.

OFICINA DO RAP – O trabalho não fica restrito à parte musical. Totalmente engajados com o que prega a cultura hip hop, os rapazes percorrem a periferia da cidade, visitando escolas, associações de bairros, sindicatos, procurando palestras, falando dos malefícios das drogas, a não-compensação da vida do crime e a importância de estar sempre muito bem informado politicamente para poder reivindicar os seus direitos de cidadão. Trabalham com meninos, promovendo oficinas, preparando-os para uma vida mais digna e saudável.

No próximo dia 31, em Porto Alegre, o grupo participa do *1º Festival de Rap Neurose/Adversus*, uma promoção do selo Adversus, do rapper Nitro G (ex-Da Guedes), e concorre à gravação de *single* para a veiculação nas rádios de todo o Estado. Vai disputar, na paz, com os melhores grupos de rap e hip hop do Rio Grande do Sul num evento que vai entrar para a história do movimento.

Para representar, o F. D. R. escolheu a canção *Não é Sorte*, que, entre outras coisas, diz o seguinte: "Não, não é sorte! O trampo traz a vida! O crime traz a morte." Para quem ainda não sabe: *trampo* é igual a trabalho. *Te liga, mano!*

O F. D. R. percorre a periferia levando a cultura do rap e do hip hop como forma de consciência política e social

Foto 16 - Rap e Hip-hop em terra de alemão

Começo falando do título, especialmente da expressão 'bumbando sons de pedra'. Bumar é uma expressão bastante utilizada pelos rappers de Santa Cruz do Sul, conforme se pode ver nas entrevistas (Anexo B) e no depoimento do Mestre Chola (Anexo I), e tem o sentido de tocar som, botar um aparelho de som pra funcionar. Mas, no caso do hip-hop se refere especificamente à batida do rap. Bumbando sons de pedra significa rolar um som pesado, de batida pesada e agressiva. Mas, minha intenção também é, com este título, me referir à característica fria deste material e aproveitar a oportunidade para introduzir a idéia

das dificuldades que enfrentam o hip-hoppers de Santa Cruz do Sul, uma terra de cultura germânica bem estruturada. A relação que estou propondo é a de que fazer hip-hop aqui é tão difícil quanto tirar sons de pedra. Cabem agora duas ou três referências paralelas que reforçam essa idéia. Uma está na fala do Fejão (Anexo I) dizendo que gosta de fazer hip-hop aqui na ‘santinha’ e mostrando uma compreensão bem apurada das diferenças entre as cidades maiores e menores:

– Olha, faze rap em Santa Cruz do Sul não é muito diferente de faze em qualquer outra cidade, eu acho. Tem uns lance ruim aí de discriminação e pah, mas eu gosto de mora aqui e de faze as correria aqui. É que sempre tem uns lance bom e outros ruins em tudo que é lugar, entende. Por exemplo, mora na vila aqui é ô sossego se comparado com mora na vila lá em Porto, e pah, mas em compensação lá é mais tri de faze as paradas do hip-hop porque tem recursos, mais gente com quem tu pode conta, troca idéia e pah...

A fala do Fejão – FMC, como ele prefere assinar juntando o apelido à palavra que define o trabalho que realiza no Movimento Hip-hop – mostra ‘uns lance ruim aí’ que remetem ao contexto frio da cultura local. FMC não tem a pele totalmente preta, o que o deixa livre da discriminação étnica, mas mora em uma ‘quebrada’, sua namorada é de ascendência afro-brasileira e isso o coloca numa posição diferente em relação às pessoas que moram em seus ‘bairros’.

Outra referência tem a ver com o clima e o título que atribui à “Foto 3 - Hip-hop na UNISC: Tirar som de pedra” que mostra bem o ambiente de concentração dos hip-hoppers antes de sua apresentação no espaço universitário conhecido como Centro de Convivência. A não ser por aqueles que parecem ter a curiosidade epistemológica no sangue, como é o caso do Professor Balduino Andreola que aparece nessa foto (3) tentando entender o trabalho do DJ Digão, o clima que rola por ali é de bastante distanciamento das pessoas em relação à garotada que se prepara para fazer o show. Esse distanciamento aparece mais

nitidamente na imagem da foto 17, abaixo, onde os hip-hoppers ‘tentam conviver’ enquanto várias pessoas passam e seguem frias aos seus compromissos.



Foto 17 - Grupo Família de Rua no Centro de Convivência da UNISC

Há que se ressaltar que esse clima de pouca participação do público não acontece somente em relação aos shows de hip-hop aqui em Santa Cruz do Sul, mas também com os outros estilos de música. Por isso reafirmo minha idéia de que fazer hip-hop por aqui, conforme a manchete da foto 16 – ‘Rap e Hip hop em Terra de Alemão’ – tem um sentido muito próximo de aprender a ‘tirar sons de pedra’.

Mas, como se pode constatar na fala do Fejão (acima), isto não chega a ser um desafio a mais para os DJs daqui; é apenas um desafio diferente. DJs são quase como os bateristas das bandas de *rock'n roll*: aparecem pouco como presença física nos palcos porque estão sempre nos fundos com sua parafernália, mas tem uma importância fundamental para a música que está sendo executada. São os DJs que bumbam, que fazem a base rítmica, que põem o som para o canto dos MCs, para a dança dos B-boys e para a inspiração dos

Grafiteiros. Eles são ‘quase como os bateristas’ porque não tocam instrumentos musicais como a bateria: aprenderam a tirar som de equipamentos eletrônicos. E esta é uma terceira referência paralela que tem um sentido direto com a expressão ‘bumbando sons de pedra’.



Foto 18 - DJ 'riscando' um som³⁹

Os equipamentos que os DJs manuseiam, os dois toca-discos e o sampler, acoplado ou não a um mixer, foram transformados em instrumentos musicais. Deixaram de ser máquinas de reprodução de sons e passaram a ter também a função de produzi-los. Isto é, eram equipamentos e foram transformados pelas mãos dos DJs, passando a ser também instrumentos. É interessante notar que essa transformação, novamente se dá em relação à sua função primeira, original.

Feitas estas relações, quero retomar ainda uma vez a frase do Maurício Villaça anteriormente citada. Villaça disse, associando a arte do Grafite às necessidades humanas básicas, que desde a pré-história *o homem come, fala, dança e graffita* (Op. Cit.) e me parece importante perceber que os quatro elementos da cultura hip-hop estão contemplados aí. O

Grafite, o B-boy (dança), o MC (fala) e o DJ (come). A relação que faço não é gratuita e muito menos nova ou estranha aos iniciados na cultura hip-hop:

Além da linguagem ostentatória, estilizada de maneira agressiva, o rap possui outra característica marcante: seu ritmo funky dominante, cujas raízes africanas remetem aos ritmos da selva, retomados pelo rock e pelo disco e recuperados pelos DJs de rap – os canibais musicais da selva urbana⁴⁰. (SHUSTERMAN, 1998, p. 147).

Numa linguagem da economia talvez eu devesse dizer que o trabalho dos DJs se caracteriza por ‘agregar valor’ às mercadorias que a sociedade do consumo vem jogando no lixo. Exemplos de materiais neste caso são os toca-discos e os discos de vinil. Estes últimos, aliás, são os mais ‘comidos’ por estes canibais da música, que os tem riscado e rabiscado ao longo da história do hip-hop, sempre na sua busca incansável pela ‘batida’ certa.

Conta a história que tudo começou no Bronx, em Nova York, em 1972. Naquela época, como já mencionei anteriormente, costumavam se encontrar pelas ruas alguns jovens com interesses e preocupações comuns. Entre eles estava o primeiro DJ de que se tem notícia no mundo da cultura hip-hop. Este DJ era um jovem que tinha o nome de Clive Campbell e que ficou conhecido como DJ Kool Herc. Este jovem com suas Pick-ups (toca-discos) era quem animava as primeiras festas de rua e que acabou inspirando outros a investirem na criação de novas tecnologias de som. O fato é que hoje a música rap está associada a toda uma tecnologia elétrica e eletrônica e teve em Kool Herc um dos seus primeiros ‘engenheiros’. Durante aquelas festas Herc pode observar que as pessoas gostavam bastante dos sons que se produziam durante os breaks, durante as quebras de seqüências rítmicas, na interrupção da música para uma fala ou nas passagens de uma canção para outra. Procurando uma forma de agradar ainda mais aos dançarinos destas festas, fazendo uso dos

39 Foto cedida por Juciane Araldi, pesquisadora do PPGMUS/UFRGS.

40 O grifo é meu.

chamados 'sound-systems' (dois toca-discos acoplados em uma mesa) que trouxera da Jamaica, Herc descobriu que tocando dois discos iguais ao mesmo tempo poderia tocar o mesmo break sem parar, apenas regulando a sincronia sonora entre os dois toca-discos com a ajuda de um mixer. Kool Herc tem ainda outras contribuições para o que se pode chamar de 'engenharia sonora do rap'.

Segundo vários historiadores da cultura hip-hop os rappers do mundo inteiro devem a Herc – imigrante jamaicano que trouxe para o Bronx os sound systems – a criação da técnica do scratch. Já o pesquisador Português Jorge Lima Barreto (1999, p. 38) afirma que um dos pioneiros nessa técnica foi Boyd Rice. Barreto não chega a negar que Herc tenha criado o *scratch*, mas atribui especificamente a ele a recriação, em 1967 no Bronx, da *breakbeat*. A técnica do *scratch* consiste em tocar o disco com a mão no sentido contrário com a agulha posta em uma ranhura do vinil, cujo resultado é um efeito sonoro agudo a partir do movimento back to back (vaivém) sobre uma mesma frase rítmica. Já a *breakbeat* é um som grave, de efeito percussivo, produzido pela dessincronia entre uma mesma frase rítmica de dois discos iguais tocados em dois aparelhos diferentes. Devo, entretanto, mencionar o fato de que acerca das 'manobras' dos vinis, cada DJ acaba criando e recriando suas próprias misturas, composições e conceitos.

Nesta direção, o aprimoramento destas técnicas e a produção de outras como a colagem, a sincronização e a mixagem de trechos de diferentes vinis foram contribuições do DJ Grandmaster Flash. Flash também criou a primeira bateria eletrônica do hip-hop e batizou-a de *beat box*. Assim, os dançarinos do seu rap foram apelidados de *beat boys*. Esta invenção trouxe para os DJs algumas outras atribuições de mixagem de som em tempo real. Isto fez com que esses profissionais se esmerassem ainda mais no controle de suas parafernálias eletrônicas. Apesar de trabalharem com diferentes tipos de sons, é no trabalho com o estilo

rap (hip-hop) que os DJs se realizam, pois aí podem criar um maior número de efeitos realizando seus desejos de expressão.

Na relação com o mercado de trabalho este elemento da cultura hip-hop tem sido o mais promissor, neste momento da sua história, especialmente quanto ao número de oportunidades de trabalho. Para se ter uma idéia, o Guia da Folha – um roteiro de opções de lazer editado pelo Jornal Folha de São Paulo – apresentava, para os dias 21 a 27 de março de 2003, quatro páginas de matérias sobre as casas de festas (uma lista de 29 locais), que incluem a black music e o trabalho de DJs como atrações principais.

Bom... mas houve um caminho menos promissor no início. A história desses manos e dessas minas mostra um amplo processo de desbravamento dessa selva urbana: *O som dos discos arranhados é a senha: Já vai começar. Toda vez que escuta esse som, lembra-se da surra que tomou do pai quando tinha quatro anos, por ter estragado um disco, se fosse vivo, morreria ao ver o que fazem hoje em dia, pensou* (In: PARDO & RIGO, 2002, p. 96). Afinal, ainda que não seja tão arriscado quanto grafitar os espaços urbanos, ser um DJ também exige uma boa dose de coragem e de vontade para enfrentar alguns desafios. Conforme afirma o DJ Tom (Anexo B):

– Tu tens que adquirir muito conhecimento ouvir bastante música, porque escutando a música tu pega ritmo, tu pega o tempo da música e aí é buscar aprender os *scratches*, técnicas de *scratches*, *back to back*, estas coisas assim que só escutando mesmo. Eu não tive ninguém pra me ensinar, o que eu fiz foi comprar uma ou duas fitas de vídeo e aprender na marra, estragando e arrumando equipamento, aprendendo.

Talvez o maior desafio para os DJs brasileiros, e especialmente os santacruzenses, seja conseguir os sons, as músicas de que precisam. Antes disso, porém, antes de poderem dizer que são DJs, está, para um grande número desses jovens, o sonho de ter um equipamento. Aliás, essa idéia de estar sempre na correria aparece nas falas do Mestre Chola quando se refere ao seu trabalho como ‘programador da rádio comunitária’ (Anexo I), mas

também fica evidente nas falas do DJ Tom (acima) e da Gessy Jay. Quando perguntada sobre o que é preciso aprender para ser uma DJ, ela confirma a pergunta e afirma:

– Pra ser uma DJ?...Tem que curtir muito som, prestar bastante atenção no que os outros DJs estão tentando mostrar pra ti. Não só pensar, riscar, não. Tem que procurar as letras nos vinil, né, não é fácil. E encaixar com a batida, com a voz do MC. E é isso.

Ser DJ é ser um pesquisador de música, é estar, como Afrika Bambaataa (Anexo C), sempre a procura de uma ‘batida perfeita’. Quando falam que para ser um DJ é preciso ‘curtir muito som’ esses artistas da sociedade tecnológica e complexa estão criando e mostrando para si mesmos – y también para nosotros – uma metodologia de pesquisa. Quando perguntados sobre como acabaram se tornando DJs, tanto o DJ Tom quanto Gessy Jay afirmam ter sido coisa bem recente. Na fala do Tom aparece também a idéia do treino necessário:

– Foi em outubro de 2000 quando comprei meu 1º disco. Daí comecei a treinar com os toca-discos velhos: eram uns gradientes antigos e dali começou tudo.

A mesma perspectiva está presente nas palavras de Gessy Jay, especialmente quando afirma ‘estar na correria’:

– Não faz muito tempo, faz uns dois meses eu tava fazendo, eu arrumei um prato. Daí eu comecei a treinar, né, e daí a Michele me convidou pra fazer parte do Conexão, né. E daí, eu comecei a mi, daí eu me empolguei mais e pensei, bom é isto que eu quero. Eu vou fazer e vou ir atrás, né. E tô na correria.

Esta é a forma, a metodologia que está ao alcance – às vezes bem longe – dessa juventude e é dela que muitos e muitas jovens lançam mão para aprender a fazer, e a ser o que desejam. Mas, além desse domínio técnico, um DJ precisa conhecer um pouco do gosto do público. E, estes são saberes mais antigos, que vem da origem destes domínios de uma cultura musical e que uns procuram transmitir aos outros nas suas exibições, nos seus riscos.

Quanto às origens deste elemento que compõe a cultura hip-hop, vale lembrar um dos primeiros ‘*disc jockeys*’ que veio a se tornar famoso por ter cunhado a expressão *rock and roll*. Controvertido e famoso Alan Freed fazia as mesmas coisas que a maioria dos seus colegas de trabalho: colocava som para tocar nas rádios e/ou nas discotecas dos anos 80 e apresentava estas músicas com uma espécie de discurso anfetamínico, tentando catalisar as atenções e o gosto dos ouvintes (BARRETO, 1998, p. 37 et. Seq). Nessa ‘onda’ também está Boyd Rice, que pode ser considerado um arquétipo, sendo um dos primeiros *disc jockeys* a se transformar em compositor. Segundo o pesquisador português Lima Barreto, Rice possuía extrema habilidade no manuseio do toca-discos, tendo sido um dos pioneiros da técnica do *scratch*. Sua técnica, entretanto, consistia no chamado *dub*, colagem de trechos, frases sonoras de diferentes músicas em um mesmo vinil, editando-o como se *duma qualquer edição normal e antológica se tratasse; a colagem estava no próprio fabrico, i.e. o dub* (Idem, p. 38). Mais ou menos dentro desta lógica começaram a atuar os primeiros DJs precursores deste elemento na cultura hip-hop. Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa e Kool Herc faziam o papel de apresentadores (mestres de cerimônias) nas festas de rua, entregando o microfone aos dançarinos para que estes pudessem improvisar falas (letras) ao ritmo do break. Esta era uma espécie de prenúncio do surgimento, no Movimento Hip-hop, do elemento MC.

2.4 MCS: CONSCIÊNCIA ALÉM DAS QUEBRADAS



Foto 19 - Dupla Face de Rua (2Pac e TMC)

Precisa também conviver, saber das situações, estar sempre atualizado no que tá acontecendo, principalmente se o hip-hop é da periferia, no que tá acontecendo no teu bairro, pra mostrar pra cidade o que acontece. Coisas assim ah, pra ser um MC também precisa se importar com as pessoas de fora, se tu quer que elas aceitem o hip-hop, tu tens que saber cantar pra encantar as pessoas. É este o meu ponto de vista.

TMC

Com o tempo, além das técnicas de discotecagem, composição, vocais e danças improvisadas, iam surgindo nas falas dos dançarinos daquelas festas de rua em Nova York as temáticas e as primeiras idéias-força do hip-hop, como o estímulo à auto-estima da juventude negra, as denúncias de sua exclusão cultural e econômica do mundo branco e a necessidade de transformar sua própria realidade por meio da conscientização e de ações coletivas. Segundo Barreto, quando o hip-hop florescia em Nova York, em meados de 70, havia um grupo conhecido como *Last Poets* (últimos poetas), que tinha como mentor um poeta Jamaicano chamado Jalal, que era considerado um gênio da rima e que criava poéticos *hiperpressivos*, de *contestação política*. Nesta época, ainda conforme Barreto, *os 'Last Poets' foram pioneiros duma nova linguagem da 'black music' popular, o 'rap' – uma lengalenga recheada de vociferações com tambores, percussões e idiofones* (1999, p. 39). Dando uma idéia das características desse grupo de poetas e da sua ação, Barreto afirma que: *Os Last Poets, as figuras legendárias de U-Roy, Big Youth ou Prince Jazzbo gritavam sem texto prévio,*

provocavam e incomodavam a assistência; palravam infinitamente sobre o sound sistem, discoteca ambulante manobrada pelo mágico DJ.

Ao mesmo tempo aparecia na Jamaica uma nova expressão musical chamada de *raggamuffin* (mistura de reggae com rap). Operada também a partir do *sound sistem* este tipo de música é composta dos tempos (batidas) do reggae, re-trabalhados eletronicamente e sobrepostos pelo *tchatche*, *dicção ultra-rápida que fala sobre a violência no gueto* (Idem). Estes são alguns dos traços de origem do elemento MC na cultura hip-hop e do próprio rap. Acerca da vinculação do rap com o *rock and roll*, vale ressaltar o fato de que ambos os estilos recuperam, ao seu jeito, a chamada *rock steady*. Esta, aliás, é a chamada marca característica da ‘batida rap’: conjugação de um ritmo binário lento (rap) dividido em quatro tempos (rock).

Mas, o certo é que as origens do MC podem ser vistas também em algumas vinculações mais antigas e profundas com a cultura africana e afro-americana. Uma das referências da cultura africana que passa pelo estilo negro norte-americano é o chamado *dirty dozen*, em que o *snapeur* (uma espécie de rapper) *profere injúrias numa destilação verbal* (Ibidem). Outra referência direta do MC à cultura africana são os *griots*, já mencionados anteriormente (ver nota nº 20). Dentro deste conjunto de saberes que perpassam toda a cultura hip-hop e mais especificamente as origens dos Mestres de Cerimônia – MCs estão estudos que mostram aí alguns processos constituintes de uma identidade negra através da música. Um deles é o trabalho do Antropólogo Marco Aurélio Paz Tella. Ele faz um rastreamento interessante do grito dos escravos, que classifica como sendo uma ‘fala em via de se tornar canto’, que servia para *expressar suas emoções dentro do campo de trabalho*. Esta ‘fala emocionada’ servia aos negros como maneira insuspeita de exteriorizar sentimentos e *também como forma de comunicação, inclusive nas ocasiões em que mensagens secretas tinham de ser transmitidas* (Apud CASSEANO, DOMENICH & ROCHA 1995, p. 129).

Aqui aparece uma relação direta da cultura musical hip-hop com algumas tradições religiosas africanas. O *spiritual*, criado como uma manifestação religiosa coletiva, abriu um leque bem amplo de outras linguagens musicais como o *blues* ao se tornar um canto individualizado. Nesta corrente evolutiva foi sendo criado o *soul*, por exemplo, que é uma espécie de re-fundição, ou nova síntese do *blues* e do *spiritual*. Segundo Casseano, Domenich e Rocha:

Blues e spirituals, por sua vez, são a base do soul, o grande pai do rap. O soul resgatou o atributo de narrar histórias, de revelar emoções. Além disso, foi importante politicamente durante os anos 60, nos Estados Unidos. Grandes estrelas do soul, como James Brown e Marvin Gaye, apoiavam abertamente o movimento dos direitos civis e adotavam atitudes e slogans do black power (Op. Cit, p. 129).

Esta perspectiva de leitura da história evolutiva do rap, recorrente em outros estudos como os do próprio Hobsbawn (1996), os de Elaine Nunes Andrade (1999), e os de Tricia Rose (1997), tende a associar o hip-hop às atuais comunidades urbanas da chamada diáspora africana. Mas, esta leitura não é unanimidade principalmente entre os rappers que preferem ler o seu movimento em abordagens ou categorias mais abertas como as de periferias urbanas, classes pobres, favelas etc, distanciando-se um pouco de alguns recortes puramente étnicos. Nesta mesma linha está o estudo de José Carlos Gomes da Silva, que prefere não trabalhar diretamente com a abordagem que vê uma continuidade direta da diáspora africana nas Américas a partir dos *griots*, mas faz sua leitura da evolução do rap a partir da tradição africana da oralidade que se contextualizou em outras práticas e regiões como o próprio Brasil e o Caribe. Nesta abordagem está o *storyteller* (contador de história), o *prayer* (pastor negro) e ainda outras ‘poéticas de rua’ como o *signifying*, as *dozens*, e o *toast*. As *dozens* são desafios rimados entre dois contendores, que encontram referências brasileiras no repente nordestino e no desafio sulista.

Duas afirmações de pessoas bastante vinculadas ao Movimento Hip-hop dão conta de que as origens do rap já não podem mais ser vistas tendo como ponto central os traços culturais norte-americanos. Uma é de Afrika Bambaataa quando diz que: *A primeira coisa que o mundo tem que entender é que foi o mundo que deu o rap aos Estados Unidos, porque os Estados Unidos são um caldeirão de misturas raciais* (Apud CASSEANO, DOMENICH & ROCHA, 2001, p. 129).

A segunda é do produtor musical e sócio da empresa Racionais MCs, Milton Salles. Conforme ele:

O rap não é propriedade dos americanos. Tanto a música dos Estados Unidos quanto a do Brasil são a soma de várias coisas do mundo. Você pode falar que ele é pan-africano, porque ele é uma fusão, que vem do reggae, que nasceu com os caras tocando na Jamaica e que ouviam rhythm'n'blues de Miami (Idem, p. 133-134).

No conjunto destes diferentes estudos o *toast* é a referência mais aceita como prática precursora do rap e, portanto, do trabalho do MC. Conforme Silva: *O 'toast' caracteriza-se pelo uso da linguagem das ruas e pela construção de narrativas de experiências que remetem à história de vida dos excluídos, atividades ilegais e semi-legais, como o jogo e a droga* (1998, p. 38). Sem menosprezar a importância destes traços históricos, a vida e a prática de um MC varia de contexto para contexto e será mais ou menos determinado pelo envolvimento que cada um destes representantes da cultura hip-hop tem com a comunidade e com o grupo de rap do qual participa.

O MC é o poeta do grupo. É ele o responsável pela criação das letras e é quem as canta durante as apresentações. O MC normalmente também trabalha com o DJ na composição das músicas do grupo, uma vez que precisam sincronizar o que chamam de 'levada' ou 'batida' da composição. Mas, a letra do rap é a principal responsável pelo grau de envolvimento dos ouvintes, pois é ela que vai mostrar a atitude assumida por todos frente ao

tema apresentado, o que rende ao MC o apelido de 'cabeça', ou 'consciência', do grupo. Nas palavras do grupo Da Guedes *O papel do MC é informar conscientizar/ Através das suas rimas fazer você pensar/ São vários versos sem perder a consciência/ Clareza no propósito e coerência/ É fita de resposta respeito conduta/ Pra MC não cola idéia avulsa* (DA GUEDES, 2002).

Evidente que não é apenas através das letras que se percebe esta concepção do que seja um MC. Nas entrevistas realizadas com alguns participantes de grupos de rap suas respostas confirmam o que dizem nas letras. É o caso de um dos MCs do Grupo FDR: *Pra eu ser um MC é eu falar pelos manos da quebrada, pelas crianças que passam dificuldade, que o pai é presidiário, a mãe é cachaceira* (Jonathan Cleber da Silva – Preto G – Santa Cruz do Sul, Anexo I).

Sim, é doloroso descobrir os segredos da natureza e das práticas humanas nas relações entre os diferentes atores sociais que contribuem para a construção do Movimento Hip-hop. Pessoalmente associo muitas das ‘falas gritadas’ dos MCs a uma manifestação dessa dor. Por outro ângulo o grito e o canto em forma de narrativa de histórias podem ser observados também em outras práticas culturais das populações afro-ascendentes, como é o caso das ‘rezas’ ou ‘ladainhas’ (cantos) na prática da capoeira e até mesmo nos sambas enredo das escolas de samba. Não me parece nada fácil construir uma expressão suave, tranqüila, uma ‘fala mansa’ de orgulho identitário, assumindo como sua uma realidade igual a esta retratada na fala do Preto G (acima).

Além disso, do ponto de vista da linguagem compreendida biologicamente, o grito humano parece ser uma das formas de expressão que mantém, ao longo de nossa história, um índice de carga emotiva maior do que a fala comum. A produção da fala humana comum, até mesmo pela forma intensa e contínua como se dá cotidianamente, acabou se tornando um processo mais automatizado e conseqüentemente mais desapegado dos

sentimentos, o que não aconteceu com o grito e o canto, cuja produção está vinculada de maneira mais direta com o calor das emoções de quem os produz e que lhes dão origem.

Por este viés, a ‘fala cantada’ do MC é vista como a habilidade humana mais valorizada pela cultura hip-hop. Ilustra esta idéia a análise feita por Shusterman quando trata do orgulho rapper. *O orgulho manifesto do rapper com frequência coloca em evidência sua performance sexual, seu sucesso comercial e seus próprios bens, mas esses sinais de ‘status’ são apresentados como secundários e derivados de seu poder verbal.* (1998, p. 146). Corroboram esta análise os estudos realizados por Roger Abrahams com a população de um gueto da Filadélfia onde constata que a ‘habilidade para falar confere um *status* social elevado’, e que mesmo entre os jovens a *habilidade com as palavras é tão considerada quanto a força física* (Apud SHUSTERMAN, 1998, p. 146).

Não é, todavia, uma posição confortável essa dos manos e minas que desempenham as funções de MCs. Afinal, se o trabalho do DJ pode ser resumido na idéia de fazer dialogar dois toca-discos, o do B-boy pode ser visto como o de fazer dialogar um corpo ‘frio’ com um de carne e sangue, e o do grafiteiro pode ser entendido como o de fazer conversar a beleza com a agressão, resta ao MC tentar um diálogo entre a cultura do povo que vive nas suas quebradas e o mundo urbano da cultura que o rejeita. Numa outra perspectiva me permito associar o trabalho do MC com o trabalho de um poeta cuja musa (vida) inspira dor e morte ao invés de felicidade e alegria. Não é fácil, mesmo hoje com tanto poder para nos empoderar e com tantas quebradas para nos esconder – complexamente, ser poeta pobre e superar a pecha de “*negrinho mau rimador*” que tão bem (i)lustraram as críticas racistas aos poemas ‘expressionistas’ de Cruz e Sousa (LEMINSKI, 1990, p. 34).

Falo de expressionismo anunciando já uma idéia mais direta de ética-estética, educabilidades a serem tratadas adiante.

Uma categoria estética expressionista? Neo-expressionista? Ou ainda uma necessidade expressivo-identitária?

Não pensava em ir por este caminho, mas como se trata de uma encruzilhada podemos olhar para todos os lados, inclusive para este que é o da expressão. Primeiro preciso confessar que este método de que me valho aqui, o do improviso intuitivo, da vivência reflexiva, do afetar e sentir-se afetado pelo 'outro', é cópia do que se valem os MCs ao elaborarem suas 'falas cantadas' ou seus 'gritos falados' sobre uma base de som. Digo isto com a intenção de ilustrar o sentido do seu trabalho poético em aproximar a vida da sua negação, a expressão de si da repressão civilizatória. *Para Freud, civilização é repressão: silêncio lançado sobre as coisas que gritam* (LEMINSKI, 1990, p. 46).

Assim, parece bem importante podermos pensar relacionalmente envolvendo a categoria espaço-tempo. Expressão de que? Expressão de quem? Onde? Quando? Expressão de seres humanos vivos sobre suas vidas como moradores das favelas urbanas aqui-agora. Quando descobrem que terão que passar suas vidas 'na correria' e que para viver um pouco mais (mesmo onde vivem) precisam ser (ou ter) uma consciência que ultrapasse os limites das nossas 'quebradas', os MCs não se contentam com os microfones sem fio. Eles lançam mãos de outras tecnologias. Eles assumem a atitude de quem veio para dominar tudo. Chegam para invadir todo o cenário e não fazem questão de pedir licença. Para isso aprenderam a usar várias tecnologias que são suas armas: rimas inteligentes e microfones, alto-falantes e atitudes.

Como o nome indica o MC é responsável pelo decorrer do 'show' já que apresenta, orienta, equilibra, estimula, introduz diversos momentos e seqüências durante a ação musical e coreográfica; acrescenta-lhe um toque de teatralidade e dramatismo amplificado (BARRETO, 1998, p. 53).

II PARTE - CULTURA HIP-HOP E EDUCAÇÃO

Educabilidades ético-estéticas

3 TEMAS E SENTIDOS NAS LETRAS DE RAP

4 SABERES E ESTÉTICA DA CULTURA HIP-HOP



Foto 20 - Banheiro da Esplanada da Restinga – Porto Alegre, 2003

É então que o político é realmente afirmado – que a gênese se completa e a autovalorização, a convergência cooperativa de sujeitos, e a administração proletária de produção se tornam um poder constituinte. É esse o ponto em que a república moderna deixa de existir e surge a posse pós-moderna. Eis o momento de fundação de uma cidade mundana, forte e distinta de qualquer cidade divina. A capacidade de construir lugares, temporalidades, migrações e novos corpos já afirma sua hegemonia por ações da multidão contra o Império. (HARDT & NEGRI, 2003, p. 434-435)

3 TEMAS E SENTIDOS NAS LETRAS DE RAP

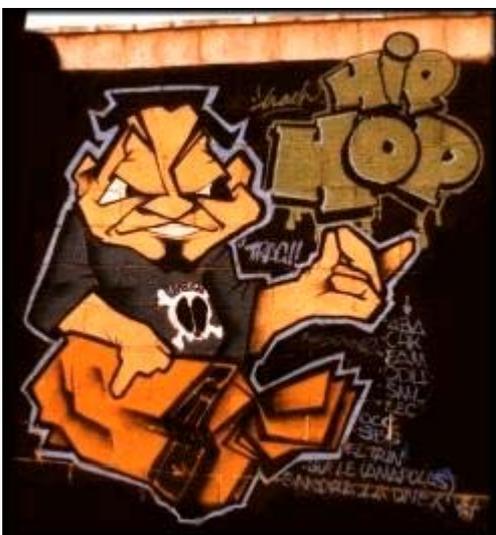


Foto 21 - Hip-hop na magia

Os órgãos dos sentidos são os portais de nossa consciência. Através deles estamos ligados ao mundo exterior. Eles são as janelas de nossa alma, através das quais olhamos para fora a fim de, em última análise, vermos a nós mesmos.

Na realidade, estamos cercados apenas por nossas próprias imagens subjetivas. Por certo cremos que os outros (será que eles de fato existem?) percebem as mesmas coisas que nós, tendo em vista que usam as mesmas palavras para descrever o que vêem. No entanto, duas pessoas nunca serão capazes de comprovar que estão vendo a mesma coisa quando usam a palavra “verde”.

Thorwald Dethlefsen & Rüdiger Dahlke

Trabalho aqui, a partir de um recorte de educabilidades ético-estéticas e nesta ação procuro perceber alguns atravessamentos das práticas do hip-hop na formação de jovens, em diferentes contextos. Para tanto, começo me perguntando em que medida o Movimento Hip-hop é capaz de gerar campos solidários de trocas de saberes (de convivências) desejáveis para sua formação. Pergunto-me ainda, se as atividades propostas e desenvolvidas no contexto da cultura hip-hop criam vivências de sociabilidade e/ou se possibilitam aprendizagens de características solidárias para uma formação humana que respeite a vida. Neste primeiro momento (capítulo 3) procuro referenciar minhas reflexões nas ‘mensagens’ que algumas letras de rap apresentam a seus ouvintes.

O hip-hop foi criado nas ruas. Essa é a cultura. Então, vou trazer alguns trechos de letras para comentar. Mas, quero trabalhar com alguns trechos das letras já escritas (inscritas) aqui no corpo deste texto (Anexo J), destacando delas alguns temas mais centrais. Além disso, para facilitar futuras referências decidi numerar estes recortes em ordem crescente: *1º Recorte*.

*esse é o som, palavra mágica pra poder ajudar
a se livrar das guerras, de roubo esperto ou de crime extremo
que pode ser herança de tela de cinema
ou de avôs ou de pais que não tiveram a sorte
nem oportunidade de escutar Hip Hop...*

*Hip Hop criado na rua, essa é minha cultura...
rimando com a palavra certa, falando a verdade aberta
Pode acreditar...*

Este trecho da letra do grupo Da Guedes (Porto Alegre) apresenta concepções de temas sociais de grande relevância atual como as guerras, o roubo, o crime / morte, o poder da mídia (cinema), a família e uma idéia de vida – *oportunidade* – relacionada com a sorte. Além disso, o texto menciona ainda o hip-hop como veículo da palavra mágica (conscientizadora / educativa) que ‘pode ajudar’ na superação destes problemas da vida cotidiana. De fato estes são temas bastante recorrentes nas rimas dos grupos de rap, e também nas suas rodas de bate-papo. Alguns deles, re-aparecem, por exemplo, nos trabalhos de outros grupos, como no caso do FDR (Santa Cruz do Sul)... *2º Recorte*.

*... tais momentos de ilusão (ahã) jaz então de ocasião faz
imprópria decisão sentimento traz razão foge a paz do coração
(da onde) que faz tu (o que?) tombar (ahã) tremer parar ficar
congelado por momentos e se muito (demais) brilha feito alvo
fácil até mesmo no escuro (ahã) exposto condenado à justiça
irracional do opressor via net disfarçado e letal (fatal) dou fuga
raciocino faço digno doido vicio de estar vivo no que fico dou
um rasante dos conflito no bilhar sei vence a técnica (não sorte)
na rua vence a ética (ahã) usando pra soma sempre a somântica
poética também sei que o mundo é louco mas te inspiro a viver
(a viver) pois força pra vencer sei que esta em você (em você).*

Aí está presente um sentido, uma concepção, da idéia de morte – *tombar* (na guerra, no crime), por ter brilhado no escuro, ter se tornado um alvo da ‘justiça irracional’ do opressor que também domina a mídia (via net) e tem o poder: é fatal. Comparando este trecho com o texto anterior, não é difícil perceber que aparecem algumas mudanças nos temas, mas especialmente na abordagem, na forma como esses temas são lidos e rimados, apresentados na letra. Mas também estão aí as preocupações com a justiça do poder sobre os menos favorecidos que precisam ter mais do que *sorte* para *sobreviver*. Precisam ter a ética de estar na rua para *somar*. Ética que se constrói a partir da inspiração gerada pela *somântica poética* (palavra mágica) do hip-hopper.

O próximo é um trecho de uma letra do grupo DMN de São Paulo. 3º Recorte.

*Aumente o som e se ligue nessa aqui
 Eu não vou mentir
 Falo sério pra quem quiser ouvir
 Escorreguei, mas não vacilei pra não cair
 Da malandragem destrutiva sobrevivi
 E dela aprendi a parte boa
 O respeito fundamental a minha pessoa
 Não quero viver a toa de cara ou coroa
 A minha sorte é ter saúde
 Maluco é ter saúde
 Pra me esquivar de todo o mal
 Refletir nesse inferno e tal
 Fazer a minha parte bem
 Ser um espelho também
 Pra quem está chegando poder contar com alguém
 O caminho na verdade é difícil eu sei
 Quem não sabe levou por escolher um atalho
 Onde a traiagem insiste
 O amor próprio não existe
 Feliz o preto que chega até os vinte
 O mesmo que destrói a sua base
 Família e quando está na pior diz que é uma fase
 Mentira, está sempre de olho no quintal do vizinho
 Se tiver que tramar lutar não é seu caminho
 Culpa os pais por ser assim
 E diz vocês fizeram muito pouco por mim
 Só queria ter de tudo pra não dar valor
 E ver o mais pobre te chamar de senhor
 Igual a todo playboy que está no poder*

Não sabe o quanto custo um pão pra sobreviver
Não sabe o que é difícil
Nem dificuldade
Não sabe o que é viver distante da cidade
Eu sei
O quanto é difícil suportar
Derramo o meu suor e sei valorizar
E no limite da humildade
Faço o meu espaço
Me considero um H.Aço

Sei que não é fácil
Sei que não é fácil
Ser Homem de Aço (Sei que não)

Novamente está aqui uma concepção de vida na relação com a sorte – *Não quero viver a toa de cara ou coroa* – e também um sentido de palavra mágica – *não vou mentir pra quem quiser ouvir*. Retorna neste texto uma idéia de superação (*fuga*) do mal aliada à sobrevivência através da saúde e da reflexão. Ser um *espelho* para quem *está chegando* é assumir uma posição de um sujeito que tem família e que é capaz de conscientizar, de educar; de mostrar que existe o lado ruim dominado por pessoas que não sabem valorizar a vida e se esbaldam com o *poder*. Morando na periferia, longe da cidade, morre-se mais cedo: *Feliz o preto que chega até os vinte*. Também se vê neste texto uma idéia de ética – *respeito* – como uma coisa boa.

Tenho que fazer umas duas três confissões sobre a seleção dos textos para estudo dos temas e sentidos nesses discursos do hip-hop. Fora isso, a escolha das letras para os comentários acima se deu sem o estabelecimento de qualquer critério previamente elaborado e explícito, claro, para mim mesmo. Fui pegando as letras meio ao acaso de um conjunto textos de diferentes grupos que guardo (mais ou menos 15) desde que comecei a estudar este tema. Um critério para a escolha dos textos foi o local de origem dos grupos: Santa Cruz do Sul, Porto Alegre e São Paulo. Já a escolha dos trechos apresentados obedeceu ao critério de que deveria aparecer no recorte uma manifestação explícita da importância

atribuída ao hip-hop como Movimento, ou como quer Melucci (2001), como Ação Social. Este critério decorre de minha intenção inicial em estudar mais especificamente as atividades da cultura hip-hop engajadas em propostas de transformação das comunidades.

Surpreendi-me duplamente. Primeiro com a facilidade que tive para encontrar nas letras listadas no Anexo J trechos que atendiam ao critério do compromisso social ou das chamadas mensagens de conscientização e que mostravam engajamento. Depois com a persistente recorrência de temas centrais em letras de grupos de origem tão distantes e que vivem um contexto cultural bastante diferente. Confesso que havia preparado toda uma metodologia com base nos estudos de Análise de Discurso que tive oportunidade de fazer durante meu recente Curso de Mestrado e da qual não acho que seja necessário lançar mão agora, ainda que eu esteja trabalhando com algumas categorias pertencentes a esta abordagem.

Diante destas surpresas voltei a ler as letras e especialmente os trechos selecionados e apresentados acima. Nesta re-leitura percebi que no 3º recorte, talvez por ter sido um trecho maior feito com o objetivo de contemplar o critério do hip-hop como ‘linguagem apropriada à conscientização comunitária’, aparecem alguns temas que não estão explicitamente presentes no 1º e no 2º recortes. Um deles é o tema do trabalho – *trampar*. Outro é o da *saúde* que surge agora como um valor explícito, e o da periferia, que já era uma novidade no segundo trecho citado (letra do FDR) quando faz referência à rua. Há, ainda, um outro que é novidade em função de sua explicitação no último trecho: a atitude de *humildade* assumida pelo sujeito no discurso.

Talvez eu devesse me preocupar, pois se há acréscimos há que se supor que de fato existam diferenças importantes a serem re-avaliadas entre os diferentes textos. Mas, isto não anula as considerações e inferências feitas até aqui. Mesmo porque, não se trata de mostrar neste estudo a ausência de diferenças de sentidos entre as letras de rap de grupos

diversos; ao contrário, trata-se de mostrá-las como forma de perceber a riqueza destas produções da cultura hip-hop. Mas, considero ser necessário, neste caso, apresentar estes temas de uma maneira que facilite tal leitura e compreensão.

Tabelas não me agradam muito devido ao excesso de rigidez nos limites revelados por suas linhas estruturais, entretanto, sinto que seu formato é a maneira mais sucinta e didática de visualizar e rever os temas e referências de sentido já levantados e parcialmente apresentados acima. Além disso, acho que é importante apresentar também um recorte extra de texto para observações complementares. Mantenho, nesta escolha, o mesmo critério anterior (compromisso comunitário) além de escolher novo recorte de texto do grupo FDR, de Santa Cruz do Sul, em função de que esta é a cidade na qual centrei minhas pesquisas e inserções. *4º Recorte.*

*... Indignado estou, vou acabar com a minha fome
 Vou pegar o meu canhão: vulgo microfone
 Sair pra guerra, atirar minhas idéias
 O boy vai gelar, vai tremer as pernas
 Quanto mais atiro, mais abro seus ouvidos
 Tiro os homens pra bandidos, eh: tô fudido
 Trago mais vida do que o cigarro
 Salvo mais vidas do que um carro
 Trouxe valor para o ser humano
 A parada é as famílias, as crianças, as mina, os mano, eh
 Valorizar não só as coisas materiais, se liga, meu
 Nem tudo que se faz é sobreviver, esteja esperto
 A parada é se ligar no movimento do vai-e-vem pra aprender a
 viver*

*Não, não. Não é sorte
 O trampo traz a vida
 O crime traz a morte...*

Não é difícil perceber que neste recorte estão presentes alguns dos temas já apontados nos trechos anteriores. Observando apenas o refrão, ele nos remete aos temas da sorte, do trabalho, da vida, do crime e da morte. Um pouco acima há uma referência explícita à idéia do movimento que *ensina a viver* (conscientização) e um pouco antes a *parada é as*

famílias. A temática do poder aqui está relacionada com dois pontos diferentes: um com o hip-hop e outro com a condição financeira revelada no termo *carro* e também no sentido específico que tem a palavra *cigarro* para um rapper que vive na cidade onde a Indústria de Cigarros Souza Cruz possui sua maior fábrica.

Há ainda um ou outro tema presente de maneira menos explícita que venho deixando de lado por enquanto, inclusive nos textos anteriores, mas que serão apresentados oportunamente. Esta atitude se justifica na medida em que estes outros temas requerem um olhar, uma análise mais criteriosa que se fará possível a partir da leitura comparativa dos recortes de texto oportunizada pela grade estrutural da tabela. Então, vamos à tabela temática.

Tabela 2 – Listagem de temas comuns nas letras de rap

Nº	TEMAS	REFERÊNCIAS DE SENTIDO NAS LETRAS	GRUPO - RECORTE
01	Guerra	<i>Das guerras</i> <i>Dou um rasante dos conflito</i> <i>Malandragem destrutiva</i> <i>Pegar o meu canhão... sair pra guerra</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3 FDR - 4
02	Roubo / Vacilo	<i>Roubo esperto</i> <i>De ocasião faz imprópria decisão</i> <i>Malandragem destrutiva / escolher um atalho</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3
03	Crime / Morte	<i>Crime extremo</i> <i>Tombar... condenado</i> <i>Feliz o preto que chega aos vinte</i> <i>O crime traz a morte</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3 FDR - 4
04	Mídia / Tecnologias	<i>Herança de tela de cinema</i> <i>Opressor via net</i> <i>Me considero um Homem de Aço</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3
05	Família	<i>De avós ou de pais</i> <i>Pra quem está chegando / sua base família</i> <i>A parada é as famílias</i>	DG - 1 DMN - 2 FDR - 4
06	Vida	<i>Sorte nem oportunidade</i> <i>Vício de estar vivo</i> <i>Não quero viver a toa</i> <i>O trampo traz a vida</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3 FDR - 4
07	Sorte	<i>Sorte</i> <i>Não sorte</i> <i>Cara ou coroa / Sorte é ter saúde</i> <i>Não é sorte</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3 FDR - 4
08	Conscientização / Linguagem	<i>Palavra mágica escutar Hip Hop</i> <i>Dou fuga raciocínio / Te Inspiro a viver</i> <i>Eu não vou mentir</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3

		<i>Movimento do vai-e-vem que te ensina a viver</i>	FDR – 4
09	Somar	<i>Poder ajudar Usando pra soma Somântica poética Ser um espelho também / poder contar com alguém</i>	DG – 1 FDR - 2 DMN – 3
10	Superação	<i>A se livrar Força pra vencer sei que está em você Me esquivar de todo o mal</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN – 3
11	Opressor	<i>Que pode ser herança Justiça irracional do opressor Igual a todo playboy que está no poder</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN – 3
12	Ética	<i>Oportunidade de escutar Ética Respeito fundamental a minha pessoa Valor para o ser humano</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN -3 FDR – 4
13	Periferia	<i>Hip Hop criado na rua No escuro exposto Não sabe o que é viver distante de cidade</i>	DG - 1 FDR – 2 DMN – 3
14	Atitude	<i>Falando a verdade aberta Sei que o mundo é louco mas te inspiro a viver Fazer a minha parte bem / humildade A parada é se ligar no movimento</i>	DG - 1 FDR - 2 DMN - 3 FDR – 4
15	Droga / vício	<i>Parar ficar congelado Quem não sabe levou por escolher um atalho Cigarro</i>	FDR - 2 DMN - 3 FDR – 4
16	Trabalho / Emprego	<i>Se tiver que tramar lutar não é seu caminho Trampo</i>	DMN - 3 FDR – 4
17	Comida / Fome	<i>... quanto custo um pão pra sobreviver vou acabar com a minha fome</i>	DMN - 3 FDR – 4

Como se pode ver, vão se repetindo os mesmos temas centrais ainda que as abordagens possam variar parcial ou totalmente de letra para letra e de grupo para grupo. Vão se repetindo temas centrais que são comuns também aos outros elementos da cultura hip-hop. É interessante notar, no entanto, como é comum a referência a temas semelhantes mesmo sendo trabalhados a partir de realidades locais bem diversas. Isto, a meu ver, está de acordo com uma ético-estética própria da cultura hip-hop e que lhe dá um sentido importante de unidade, de espaço-tempo de pertencimento cultural para os sujeitos rappers, relembrando Maturana, de criação de um espaço-tempo de 'convivência desejável'. Mas, é importante observar que este 'lugar' somente se torna possível como uma construção, como uma possibilidade dentro de seus limites culturais. Aqui, é bom ter presente que a própria idéia de

um ‘sujeito rapper’ também se faz como uma construção cultural, mas se coaduna com os sentimentos de pertencimento e de rejeição efetivamente vividos pelas pessoas na sua realidade mais objetiva e imediata: um constante afetar e ser afetado.

Assim, pois, os sentidos dos temas presentes nas letras de rap apontam para traços culturais que são comuns às pessoas dentro do Movimento Hip-hop e que podem ser percebidos em diferentes campos de uma rede de educabilidades, de vivências e aprendizagens do vivido. São estes temas e os sentidos a eles atribuídos que possibilitam uma idéia de espaço-tempo de pertencimento para as pessoas, que criam uma unidade, uma delimitação desejável de convivência e que chamo de cultura hip-hop. Esta unidade identificadora da cultura hip-hop é constantemente reafirmada por seus atores através de frases como *hip hop criado nas ruas, essa é minha cultura* do grupo Da Guedes, e *periferia é periferia em qualquer lugar* do Thaíde e DJ Hum (Anexo J).

Observando a tabela 2 (acima) fica evidente a quantidade de temas que são assunto para as rimas dos nossos poetas de rua: da vida. Seus versos vêm mostrar uma gama imensa de sentidos e tipos de leitura que brotam da realidade em que vivem para o campo do seu imaginário. Por aí podemos ver que não foi por não saberem o que dizer que os pioneiros do rap o apelidaram de ‘melô do tagarela’. Essa tagarelice é tagarelice também porque precisa expressar todo um mundo cultural diversificado e complexo onde vivem os sujeitos que lhe dão sentido, cor, brilho, voz...

Parece contraditório, mas mesmo com toda esta gama de falas e sentidos (vale notar que trabalhamos aqui com apenas quatro pequenos fragmentos de textos) esta ação social também denominada de Movimento Hip-hop ainda não alcança um ‘volume de unidade’ suficiente para muito mais do que alguns festivais e uma escassa participação na maioria das decisões políticas do País. Quando a imprensa noticia que já são mais de 50.000 minas e manos engajados no Movimento Hip-hop brasileiro, hoje, a gente fica pensando que

isso é uma multidão de pessoas. E, é. Mas talvez não seja suficiente ainda para lograr maior visibilidade e conseqüente participação política⁴¹. Talvez a visibilidade não se dê apenas pelo número, mas pela organização que ainda se mostra um tanto sem rumos e estratégias suficientemente explícitas e definidas. Mas, o certo é que, apesar de alguns percalços, o movimento não pára: *As posses, gangues ou associações culturais são as organizações do Movimento Hip Hop. Nelas, informações e debates sobre questões raciais, sociais e políticas alimentam futuras letras de rap e definem estratégias de ação* (CAROS AMIGOS, 1998).

Por outro lado, ainda que eu tenha apresentado dezessete temas na tabela acima, percebo que acabei dando pouca importância para um dos mais importantes e que serviu de critério para a escolha dos recortes: o tema da ‘defesa da cultura hip-hop’, do compromisso com os manos e com as minas, do engajamento político.

Sem dúvida, o tema mais valorizado nestes recortes de letras de rap, e não há risco algum em generalizar para uma ampla maioria das letras de rap engajado no Brasil, é o hip-hop em si.

Seja através da importância atribuída à cultura hip-hop, seja pela fala ostentatória do MC, um bom rap sempre valoriza o mundo hip-hop e seus sujeitos. As letras chamam a atenção destes sujeitos, e de seus parceiros, para que aprendam coisas, para que se conscientizem, para que lutem contra as garras de um sistema (normalmente o sistema da cultura dominante do poder dos brancos e dos ricos). Mas, se formos mais fundo para ver que coisas são essas que desejam que seus manos e minas aprendam, vamos descobrir que querem

41 Recentemente tivemos um primeiro encontro entre o Ministro da Cultura Brasileira, o cantor e compositor Gilberto Gil, e um grupo representativo de rappers, durante os debates sobre cultura dentro do evento *Agosto Negro em São Paulo*. As notícias que correm pelas páginas da Internet dedicadas ao Hip-hop (Cf.: Referências – Páginas da Web), dão conta de dois fatos interessantes. Um deles mostra a satisfação dos rappers em terem iniciado um diálogo que promete ser bastante profícuo com a institucionalidade da política cultural. Outro revela uma faceta curiosa do Ministro ao comparar os rappers brasileiros com os norte-americanos e inferiorizá-los dizendo que lá os rappers já dominam a técnica da rima de improviso e que os rappers daqui não desenvolveram essa capacidade. Dizendo isso, o ministro convidou os rappers a irem com ele fazer um encontro com os repentistas do norte do país para uma troca de experiências. Resultado: o Ministro teve que ouvir um ‘RAP da

que aprendam a viver. Querem que aprendam a refletir, a cuidar de si, e querem que sejam felizes. E, o método que os rappers utilizam para ‘ensinar’ essas coisas para seus irmãos e irmãs é o da ‘contação de histórias’. Eles simplesmente contam suas próprias histórias! E, este é um método dos mais simples. Talvez nem exista outro mais simples ou mais complexo – *o método é a atividade pensante do sujeito [...] pleno emprego das qualidades do sujeito [...] parte inelutável de arte e de estratégia [...] é atividade pensante e consciente [...] é a arte de guiar a ciência na razão* (MORIN, 2002, p. 337-339).

O método rapper é proporcionalmente tão simples quanto antigo: deriva de uma tradição oral que vem das culturas que chegaram aos mais diferentes ‘cantos’ do mundo inteiro e que partiram do continente africano. Trata-se da africana tradição oral da contação de histórias que refletem e que marcam suas vidas e seus cotidianos, que os fazem, ao mesmo tempo em que os tornam o próprio modo de fazer. Este é o sentido mais importante que as letras de rap apresentam: o da inseparabilidade entre a vida e a aprendizagem da vida, entre o jeito de fazer as coisas e a coisa que vamos fazendo. Aí reside, ainda, uma das grandes diferenças entre educação e educabilidades: as educabilidades se produzem com base em envolvimento emocional - afetivos - muito mais intensos do que a educação produzida nas escolas e mesmo de muitas outras formas de educação produzidas fora delas.

Um pouco em função disso, eu procuro trabalhar com uma compreensão de educabilidade – qualidade de educável, segundo o Aurélio – como expressão do que é conhecível (conhecimento) e do modo intenso de conhecer (método). Ambos são qualidades do que é educável. O que sei já contém um método, pois é ‘atividade pensante e consciente’. Aplicado ao mundo da vida este conceito possibilita reafirmar uma proposição apresentada anteriormente (quando falava do que somos, do Jung e do Rubem Alves): a vida da árvore é o seu conhecimento. Lá eu também disse que o que somos é o conhecimento comunicável do

hora’ (feito e cantado na hora) do rapper Thaíde, dando-lhe uma resposta que foi aplaudida por todos os

que podemos ser aqui-agora. E, com isso eu afirmava a importância da expressão, da comunicação da existência para a própria existência enquanto um contínuo estar-sendo. Os sentidos mais importantes dos temas tratados pelos rappers em suas letras residem no fato de que eles comunicam a sua própria existência no espaço-tempo em que ela está-sendo. Noutros tempos, ou noutros termos, eu diria que os sentidos mais significativos desses temas estão no fato de que eles ‘são reais’, intensamente carregados de vida: afetivos.

– Olha eu gostei da luta dos caras aí, porque o rap não diz aí com meias palavras e esse negócio de ficar tapando os troço... ele diz a real. Eu sempre bato nisso... dá sempre a real, o que realmente acontece, né, no nosso mundão aí, né. Não tem esse negócio de tá escondendo coisas: que é tudo alegria, que é isso e aquilo, né. Até porque não é assim, né. A gente sabe que não é isso aí. E eu acho que os cara tiveram coragem para falar o que eles falam, né. Dizendo o que é.

O Mestre Chola que se revela nesse discurso é um ‘sujeito rapper’ falando de outros sujeitos rappers. Sujeitos que existem nesse plano do discurso e que não deixam de ser reais, ‘afetivos’ e ‘afetados’, sofridos e corajosos. A coragem do Chola é tocar na rádio a coragem dos manos e das minas. Os maiores sentidos somos nós que construímos quando nos identificamos com o que somos, da mesma forma que a alteridade. Por aí me vejo no espelho da coragem ao tentar entender o Movimento Hip-hop no contexto da sua cultura, que não é a minha (?). Este tem sido um desafio grande, tem me exigido a sabedoria da coragem, talvez demais para mim.

Mais uma vez chego às conclusões de uma etapa e parece que de novo elas me levam ao início de outras reflexões. Balanço por aqui entre sentidos que se apoderam das falas e apontam alvos, pontos que se tornam conscientes somente nesse processo de expressão de sentidos que são também a expressão de mim. Sinto que as conclusões a que chego aqui já estavam parcialmente presentes nos versos do Vandrê, que utilizei como epígrafe do capítulo que tratou da gênese e da história do Movimento Hip-hop. Recordando, o Vandrê disse que

deixa claro que a firmeza do seu canto vem da certeza de que o *poder que cresce sobre a pobreza e faz dos fracos, riqueza* foi o que o fez cantador.

Assim, falar de educabilidades ético-estéticas é falar de conhecimentos, de cultura e das práticas que os instituem como sendo a favor de algo, contra algo e para além de tudo isso. As letras de rap, como as demais elaborações artísticas dos hip-hoppers, carregam uma dose muito forte de desafios: é a vida dentro da cultura. Cultura dos desafios presente nas danças dos B-boys, nos traços dos Grafites, nos gritos e na verborragia dos MCs, e minha, e nas descontinuidades rítmicas e harmônicas propostas pelos DJs. Os desafios que os rappers fazem aos instituídos e à sociedade de um modo geral são também os desafios que enfrentam ao assumir a responsabilidade de construir sentidos (viver suas histórias) e as formas com as quais podem apresentá-los.

É a cultura dos desafios, o desafio às outras culturas ou educabilidades ético-estéticas em movimento?

Independentemente da resposta que possamos dar a esta questão, é necessário agora retomar algumas concepções da cultura e do Movimento Hip-hop a fim de compreender melhor alguns dos sentidos presentes na sua arte. A cultura hip-hop se estrutura a partir de um movimento social que tem como formas de expressão o trabalho do Mestre de Cerimônia – MC, do Disk Jôquei – DJ, do Break Boy – B-boy e do Grafiteiro⁴². O resultado do trabalho do MC e do DJ é a música conhecida como RAP⁴³. Mas, quando fazem uma apresentação, um show, a maioria dos grupos de RAP, principalmente os mais engajados no movimento de transformação social, fazem questão de mostrar também a participação dos outros dois elementos da cultura: o B-boy e o Grafiteiro. Seguindo esta lógica, um grupo tradicional de RAP é composto no mínimo por quatro pessoas. Muitos grupos têm um número bem maior de

componentes, porém outros tantos são compostos por apenas duas pessoas; normalmente dois MCs.

A expressão hip-hop denomina, hoje, um movimento social de dimensões globais, tendo como base uma cultura que veio das periferias urbanas, mas que tem vínculos diretos e indiretos com algumas tradições culturais dos povos de ascendência africana. O desenvolvimento dessa cultura, hoje, segue e se estrutura ao ritmo acelerado dos *scratches* e das batidas fortes dos DJs (Disk Jóqueis) nos gritos das rimas e das críticas sociais dos MCs (Mestres de Cerimônias), nas gingas e nos requebros e saltos dos dançarinos e das dançarinas de break (*B-boys* ou *B-girls*) e nos traços complexos, quebradiços e multicoloridos dos Grafites.

Estudar o Movimento Hip-hop me levou a conhecer um pouco mais as chamadas 'quebradas' dos hip-hoppers o que por sua vez implicou numa incursão diferente aos campos delimitados pelo conceito de periferia urbana. Defino esta incursão como uma revisitação à periferia, desta vez com o olhar filtrado pelas lentes da cultura hip-hop. Revisitar tal contexto valendo-me dos sentidos criados pelos discursos da cultura hip-hop foi revelando uma realidade diferente, uma perspectiva diversa da periferia que tradicionalmente eu conhecia. A periferia que conhecia é aquela a que temos acesso através dos meios de comunicação e das redes tradicionais de informação como os canais de rádio, de televisão e os periódicos e documentos escritos. Não incluo aqui a Internet porque definitivamente este ainda não é um meio de comunicação entre a grande maioria das pessoas que vivem nas 'quebradas' onde se faz o hip-hop de base. Mas, incluo aí também a periferia que conheço através das observações e das andanças e trabalhos de alguns anos que faço junto às

42 Na cultura hip-hop adota-se a pronúncia dos fonemas conforme o idioma inglês. Assim, vamos ter para o MC a pronúncia [em] [si:], para o DJ [di:] [djei], e para o B-Boy será [bi:] [b□i], mas procurei manter aqui a escrita e pronúncia em língua portuguesa para [Grafite] e termos afins.

43 Letras iniciais da expressão Rythm and Poetry (Ritmo e Poesia).

populações que ali habitam: o método da imersão direta e do compromisso com os pactos que nascem de todo 'mergulho' cultural.

O que interessa, entretanto, não é comparar as diferentes periferias nem a visão que delas construímos ou mesmo a forma como as sentimos e percebemos. Interessa mais perceber como esta nova visão de periferia está sendo apresentada ao mundo (através das letras de rap, por exemplo) e que transforma em nós a idéia que temos dela, tornando-a diferente. Especificamente no Brasil, a população das periferias urbanas tem se mostrado ao resto do mundo através de atividades como o carnaval, onde, pelo poder da mídia, esta mesma população é transformada numa espécie de sujeito coletivo exótico, digno de ser olhado, pela população mais abastada economicamente, como um animal em suas performances rudimentares e ao mesmo tempo graciosas. Outras formas ainda menos elogiosas com que as agências midiáticas têm mostrado ao mundo as periferias urbanas são as reportagens e programas que exploram diretamente os problemas sociais que se alastram pelos territórios periféricos dos centros urbanos.

Diferente destes, o Movimento Hip-hop tem se estruturado e conseguido ser um meio de expressão capaz de mostrar as periferias urbanas segundo um novo enfoque: do olhar de quem vive ali desde a sua criação.

Minhas análises iniciais dão conta de que a visão de periferia apresentada através das práticas culturais do hip-hop está pautada em aspectos positivos da vida de suas populações contrapondo-se aos meandros opressores da cultura do sistema de organização social tradicional. É relativamente fácil perceber as características dessa nova visão de periferia quando comparamos duas manifestações culturais em que se envolve a mesma população que é o hip-hop e o carnaval como meios de expressão. Sem dúvida, o aspecto que mais chama a atenção é que o hip-hop tem se mostrado vacinado contra o poder de uso e abuso das grandes mídias atuais. Digo que está vacinado e não que muitos setores do

movimento não participem ou não valorizem os espaços conquistados na mídia. Estar vacinado significa manter sua atitude crítica em relação aos usos e abusos de poder dessa mídia e da indústria cultural.

Mas, estas leituras que fiz ainda não abarcam a complexidade do processo de auto-mostração que vem sendo operado pelas periferias urbanas através de movimentos sociais que têm uma base essencialmente cultural nos dias de hoje.

Alguns dos discursos do hip-hop, estruturados de maneira rimada como letras de rap, comparam certos produtos culturais e o uso que a grande mídia faz dos mesmos a um processo 'permitido de drogadição'. Um exemplo significativo deste tipo de abordagem é o CD *De quem é a culpa?* do grupo Face Cruel, de São Paulo, especialmente a décima primeira faixa cujo título é: *Diga não às Drogas*, e o CD Hip Hop na linha de frente contra o tabaco, gravado por rappers cariocas para um projeto da CEMINA, onde destaco a segunda faixa: *Propaganda enganosa* (anexo j).

Dizer isso equivale a comparar o hip-hop a uma espécie de mídia alternativa que é diferente das mídias eletrônicas tradicionais, cuja prática vem sendo contestada pela cultura hip-hop e pelos meios alternativos de mídia que os hip-hoppers têm desenvolvido.

Nas suas produções midiáticas os rappers e seus discursos são conscientizadores. Pode se dizer que alguns, em sentidos mais específicos, chegam a ser moralistas. Pregam a união, a paz, a luta contra as drogas, os valores positivos para uma defesa da vida etc... Discurso que era produzido, até pouco tempo atrás, por outros setores da sociedade e dirigido à população de onde emergem hoje os rappers. O papel de produzir este discurso coube, ao longo de muitos anos, aos governos, às igrejas, às políticas sociais de um modo geral e principalmente às escolas. Muitos professores e professoras eram e ainda são taxados de caretas, ultrapassados etc... por produzirem o discurso do não a isto, do não àquilo, do cuidado com isto, cuidado com aquilo: um discurso de 'pregação'.

Hoje, a pregação vem sendo produzida pelos rappers que são pessoas oriundas das famílias para as quais eram destinados, anteriormente, tais discursos. Esta me parece ser uma mudança importante e que merece ser analisada com maior profundidade. Mudaram os produtores dos discursos e por isso mesmo mudaram também as condições de sua produção. Mas, será que mudaram os destinatários? Parcialmente sim.

A princípio estas mudanças deveriam causar alguma alteração na forma e nos níveis de recepção do discurso por parte das famílias urbanas mais pobres, pois afinal a fala que ouvem agora sobre drogas, violências, opressão etc é produzida por seus filhos e filhas. Penso que houve de fato alguma mudança na recepção das pessoas a esse tipo de discurso. Mas, será que agora o sermão, o discurso de pregação está fazendo efeitos diferentes? Tem sentidos diferentes?

Radicalizando um pouco esta abordagem, talvez a pergunta deva ser: É próprio de um discurso produzir efeitos nas pessoas, ter sentidos?

Para Rouanet os homens e as mulheres contemporâneos estão cansados da modernidade, responsabilizando-a pelos males como as duas guerras mundiais, Hiroshima, a ameaça da aniquilação atômica, a ressurreição de velhos fanatismos religiosos e políticos, a degradação dos ecossistemas e outros. O desejo de romper com tudo isto é tão forte que chega levar à convicção de que tal ruptura já aconteceu, com o sentido de exorcizar o velho e todas as suas mazelas, porém sem articular ainda o novo (cf. ROUANET: 1989, 269).

Existe mesmo um ‘novo’ para o qual devemos caminhar, ou que devemos construir?

O mais importante na compreensão dos sentidos que as letras de rap apresentam, independentemente do fato de serem construídas em territórios bem marcados e diferentes, não é o sentido em si, mas o fato de que elas carregam um pouco desse modo de

ser dos rappers. Um modo de ser rapper que se assemelha e até mesmo se confunde com o modo de ser da juventude no mundo: uma juventude de identidade plural, complexa, definida nas referências com pequenas e múltiplas tribos urbanas. Tribos que não se identificam em grandes massas nos seus jeitos e gostos culturais. Na verdade, o traço cultural com o qual se identificam muitas destas tribos tem sido a 'batida rap' (breakbeat) que hoje se multiplica nos arranjos e produções dos mais diversos estilos e grupos musicais.

Outro traço cultural da juventude urbana dos dias atuais passa exatamente pelo excesso de identificação, ou pela multiplicidade de identificações possíveis com a qual ela vive. Esta concepção pode se tornar mais compreensível se pensarmos o espaço social urbano como um tecido, como uma rede de relações possíveis. Assim, se você está em um dos pontos, você está potencialmente em qualquer ponto da rede; se você se identifica com esta opção de lazer, você está potencialmente identificado em várias outras opções. Num contexto cultural desta natureza e magnitude, já não é mais possível visualizar limites, contornos definidos onde a juventude projete perspectivas de futuro, por exemplo, como uma preocupação do aqui-agora. O aqui-agora é o projeto dessa juventude.

Para isso apontam os sentidos de suas histórias, que podem ser conhecidas em suas letras e outras formas de arte, outras maneiras ético-estéticas da expressão de si, outras formas de discurso. Discurso que...

[...] nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar a interioridade silenciosa da consciência de si (FOUCAULT, 1996, p. 49).

Quando falo dos sentidos das letras de rap refiro-me a um discurso onde há um movimento fundamental, uma ação de constituição do sujeito que se inscreve na palavra e de

uma palavra que está inscrita nele e que o conduz à pronúncias de si, conduzindo-se também ela. Falo de uma educabilidade expressivo-identitária, do que é educável nestes sujeitos e do que permanece como traço revelador de sua identidade como caminho para uma ética e uma estética da sua vida. Falo da necessidade ontológica que cada ser humano tem de dizer a sua palavra (Fiori, 1987), de dizer-se, de revelar-se como possibilidade (única) de cuidar de si (de sempre voltar à consciência de si), dos outros e do mundo, anunciando o seu vir-a-ser, que adquire um perfil ético-estético para poder sempre re-centrá-lo numa identidade renovada, enriquecida pelo contato social e político (Faundez, 1994).

É nessa rede complexa de sentidos que encontram sentidos os rappers para sua história, para o manuseio, o desenho, a dança e o canto de si. Nessa rede de pertencimentos possíveis estão as possibilidades efetivas de pertencer. Através destas últimas é que nos identificamos com o que somos e com nossos desejos de ser. Assim, quando se abre para um morador da periferia a possibilidade de ser aquilo que é sem esconder suas verdades e, ao contrário, de dizer a sua palavra assumindo-a integralmente, ele se torna um rapper porque pode negar aos outros um direito que é seu de dizer o seu mundo e o que ele é neste mundo. Sei que isto parece magia. E, é. Esta é a magia do hip-hop. Por trás da imagem que abre este capítulo escorre uma cascata de palavras, enquanto a imagem de um rapper estala os dedos e dança criando no ar a expressão hip-hop. Este é o lado mágico do hip-hop: o trabalho ‘direto e reto’ com os órgãos do sentido, com as emoções do aqui-agora. Órgãos dos sentidos que são, segundo Dethlefsen & Dahlke, *os portais de nossa consciência. Através deles estamos ligados ao mundo exterior. Eles são as janelas de nossa alma, através das quais olhamos para fora a fim de, em última análise, vermos a nós mesmos* (1983, p. 143).

4 SABERES E ESTÉTICA DA CULTURA HIP-HOP



*É isso aí,
No mundo dos loucos
São vários corpos
Cada um com uma história diferente
Uns mais carneiros
Alguns ainda inocentes
Só que santo ninguém é
Com nós se vier
Contra nós se puder
Pros manos um toque da família
Que não vai sair daqui pra ficar em pé.
– Esteja onde estiver: força.*

F. D. R. – Santa Cruz do Sul

Foto 22 - FDR: DJ Digão, Preto G, Aliado Branco e FMC

Neste capítulo procuro apresentar algumas idéias, sempre abertas a reconstruções, sobre as perspectivas estéticas que permeiam e sustentam e/ou que decorrem das atividades culturais do hip-hop. Longe de uma abordagem filosófica de fazer neste capítulo um ‘estudo das condições e dos efeitos da criação artística’ dos hip-hoppers, eu o situo como o registro de um esforço necessário à compreensão da cultura hip-hop como o contexto das trocas e negociações simbólicas e de valores concretos que possibilitam o nascimento do Movimento Hip-hop.

Na verdade procuro trabalhar com algumas das características mais visíveis das práticas e dos modos de criação dos sujeitos envolvidos com esse movimento social que vem mobilizando cada vez um maior número de pessoas. Tento, através das imagens e das outras formas de expressão dos hip-hoppers, da sua ação, perceber o que há de comum e que pode ser visto como característica própria dessa cultura e que potencializa o Movimento Hip-hop. Observando as imagens e textos produzidos por estes sujeitos e já apresentados neste estudo como traços fundamentais do campo empírico, se torna evidente a riqueza e ao mesmo tempo o desafio que é compreender e agrupar em linhas comuns os seus diversos sentidos. Trata-se de perceber e do esforço em dizer o que há de comum, que liga e torna interdependentes estes diferentes produtos culturais e as diversas práticas que os criam e recriam em contextos diversificados.

Entender este campo de produções culturais significou antes de tudo trabalhar um olhar que pudesse ser sensível às mais puras manifestações da vida que perpassam a todo o momento os atos de criação humana e que nos mobilizam intensamente, ocultando de nós mesmos aqueles fatos que contrariam a nossa visão das coisas; e que também não fosse apenas um par de lâminas frias a recortar tecidos vivos como são as criações culturais do hip-hop para atribuir-lhes sentidos lógicos e classificatórios. Assustado com o tamanho desse desafio comecei a procurar recursos que pudessem me auxiliar pelo menos a caminhar rumo ao que precisava ser feito. O primeiro passo foi aceitar o desafio como tal e isso implicou entrar em um ritmo forte de trocas com agentes diretos dessas produções culturais. Com eles fui me ‘armando’ de ‘rimas’ e idéias para expressar aqui o que julgo ser importante para as aprendizagens que podemos realizar nesse cotidiano ‘louco’ *que é tecido junto* (MORIN, 2001, p. 14).

Minha preocupação inicial era observar os dados empíricos específicos do campo que eu havia delimitado como pertencente à Cultura Hip-hop e a partir dessas

observações criar palavras e expressões, que eu teimava em chamar de categorias, que definiam e delimitavam conjuntos de saberes ou domínios de saberes a partir de uma lógica classificatória e distributiva de afinidades. Tudo que consegui com esta iniciativa foram alguns dias de árduo trabalho que culminaram com outros tantos dias de desespero até a ação conjunta final de ‘selecionar-deletar’ da percepção e dos textos já escritos e dos processos construídos a partir desta metodologia. Mas, nem tudo foi perda. Ficaram algumas idéias centrais a partir das quais pude ir refazendo toda uma busca dos traços culturais que permitem visualizar e discutir, hoje, uma estética da cultura hip-hop. O trabalho não mudou muito e tampouco a lógica de construção de domínios de sentidos, mas mudou o ponto de partida, e isso foi fundamental. Comecei a ver e a viver o hip-hop na relação direta com as outras formas de manifestação cultural da atualidade - aqui um outro viés metodológico.

Vivenciando exemplos diversos de criações e de expressões culturais no mundo hoje, pude concluir que na música, na arquitetura, no cinema, na pintura, na propaganda, na dança e também nas elaborações teóricas atuais existem algumas tendências gerais que as levam para pontos de convergência ou de referências proximais. Então, não se trata de classificar, mas de contextualizar os traços que sobressaem como importantes dentro de cada produção e perceber e apontar aspectos identificadores daquilo que é ‘tecido junto’ e que potencializa educabilidades, especialmente para os sujeitos que participam diretamente desses processos.

Algumas referências teóricas foram bem importantes para a construção das idéias que apresento aqui. Uma delas foi a do sociólogo Dominic Strinati que produziu uma análise interessante sobre o que chama de cultura popular, reafirmando sua tendência atual em se fazer presente em toda parte. Strinati não concorda com as *asserções pós-modernas sobre o fim da distinção entre arte e cultura popular* (1999, p. 234). Seus argumentos partem de uma das asserções pós-modernas que tratam da ‘impossibilidade e da ausência de critérios’ para

estabelecer distinções entre produtos culturais. Segundo ele, *a cultura pós-moderna foi diferenciada de outros tipos de cultura*, e isto é suficiente para perceber que tal impossibilidade ou ausência de critérios diferenciadores sejam traços identificadores de uma estética cultural pós-moderna dominante em nossa sociedade hoje.

Strinati, que é professor de sociologia na Universidade de Leicester, Inglaterra sustenta seus argumentos a partir de leituras e análises de pensadores como Adorno, Barthes, Althusser e Gramsci além dos contrapontos construídos em relação às idéias de Harvey, Gitlin, Fiske e Jameson entre outros. Conforme suas afirmações, em vez de *destruir a hierarquia do gosto estético e cultural, o pós-modernismo erige uma nova hierarquia, colocando-se no ponto mais alto* (Idem).

Outro pensador que tem contribuído para as minhas elaborações acerca das características estéticas da cultura hip-hop é Richard Shusterman. Professor de filosofia na Temple University, em Filadélfia – EUA, Shusterman escreveu um livro sobre o pensamento pragmatista e a estética popular, abordando temas que são fundamentais à compreensão da cultura hip-hop. Ele nos apresenta uma discussão aprofundada sobre o tema da estética pragmatista e defende a legitimidade estética da arte popular, valendo-se do exemplo das práticas culturais do hip-hop, contra o que chama de *divisões fortificadas* que se produzem a partir das identificações *restritivas da arte com as belas-artes* (1998, Passim).

No quinto capítulo, intitulado *a ética pós-moderna e a arte de viver*, Shusterman retoma a proposição 6.421, do Tratado Lógico-Filosófico de Wittgenstein, onde este afirma que *ética e estética são um só* (Apud SHUSTERMAN, 1998, p. 195). O filósofo norte-americano procura re-contextualizar a proposição de Wittgenstein e concentra-se na razão desse *seu parêntesis ser hoje tão significativo*. Conforme ele, esta razão está no fato de que *a máxima “ética e estética são um só” aponta importantes revelações e problemas teóricos relativos tanto à ética como à estética de nossa era pós-moderna* (Idem, p. 197).

Strinati termina a escrita de seus estudos afirmando que os *signos de pós-modernismo detectados em certas áreas da cultura popular contemporânea podem ser relativamente parciais e específicos*. Tomando isso como referência ele sugere que mesmo um exame destes signos em outras áreas, não estudadas diretamente por ele – seu estudo toma o cinema como foco central – revelará problemas de especificidades e parcialidades semelhantes. Completa então seus raciocínios afirmando que *o pós-modernismo parece sujeito a sérias restrições teóricas e empíricas [...]* e que por certo *é inadequado como base para o desenvolvimento de uma sociologia da cultura popular* (Op. Cit. 236).

Shusterman por sua vez, defende e acredita que *a estetização da ética* seja uma tendência dominante *da nossa era pós-moderna*, embora considere que este processo seja *mais evidente na vida cotidiana e na imaginação popular do que na filosofia acadêmica*. Isso se manifesta, conforme afirma, nas visíveis preocupações da nossa cultura atual com o *glamour e a satisfação, com a aparência pessoal e a riqueza*. As pessoas mais referenciadas dentro da cultura em que vivemos hoje *não são homens de valor ou mulheres de virtude, mas aqueles chamados de maneira significativa de beautiful people*. Nesta linha, este filósofo norte-americano afirma que somos hoje...

...menos inclinados a imitar Cristo do que a imitar os cosméticos e o estilo de Madona: hoje ninguém lê a vida dos santos pela edificação e pelo exemplo, no entanto, as biografias de estrelas de cinema e as histórias de sucesso de milionários são eternos best sellers.

Porém, a ética pós-moderna do gosto não está desprovida de apologistas entre os filósofos. Ela encontra um apoio nítido em Foucault (com seu ideal de “uma estética da existência”) e em outros pensadores continentais que se inscrevem na tradição nietzscheana (Op. Cit. p. 198).

Muito embora discordem quanto à defesa de certos traços culturais identificadores de uma estética pós-moderna, ambos os pensadores concordam com o fato de

que existe nos dias de hoje, no campo das produções culturais humanas, uma tendência em flexibilizar, quebrar os limites rígidos dos traços, das abordagens, dos conteúdos, das narrativas definidoras de unidades fixas (STRINATI, 1999, p. 216-236; SHUSTERMAN, 1998, p. 143-145).

O objetivo aqui não é esgotar as discussões sobre a vinculação entre ética e estética, ou mesmo sobre um conceito de estética. Trato de apresentar algumas referências que têm permitido que eu construa as minhas compreensões acerca desse tema. Não que elas sirvam para fixar verdades, mas são importantes na medida em que me trazem tranquilidade para argumentar em favor da Cultura Hip-hop e da sua estética como elemento fundamental para a cidadania de muitas pessoas das periferias urbanas do Brasil e do mundo hoje. Dizendo isso já estou entrando, inclusive, na 3ª e última parte deste meu estudo onde trato das educabilidades sócio-políticas que são, ao meu ver, decorrência tranqüila das vinculações ético-estéticas de qualquer cultura.

Antes de entrar nas discussões de alguns pontos (características) de convergência das práticas culturais do hip-hop, vejo a necessidade de destacar ainda uma idéia que está mais vinculada às correntes teórico-filosóficas que vem buscando dar conta de explicar e de entender este mundo dos homens e mulheres que tecemos juntos. Venho me policiando na tarefa de não cair em leituras e reflexões que se percam pelos caminhos de um distanciamento, ou de uma neutralidade científica, e tampouco pelas ladeiras onde a minha observação afeta diretamente o objeto observado sendo que disto nunca há uma saída totalmente isenta. Difíceis são estes caminhos... e, muito mais quando podem estar nos tentando seja no contexto dos textos (das linguagens convencionais) seja no âmbito empírico. Para agravar ainda mais estas minhas preocupações, Maurice Merleau-Ponty é enfático:

A síntese perceptiva deve pois ser completada por aquele que pode delimitar nos objetos certos aspectos perceptivos, únicos atualmente dados, e, ao mesmo tempo, superá-los. Esse sujeito

que assume um ponto de vista é meu corpo como campo perceptivo e prático, enquanto meus gestos têm um certo alcance e circunscrevem, como meu domínio, o conjunto de objetos que me são familiares. A percepção é aqui compreendida como referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo um noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo este que define o objeto do qual se trata (1989, p. 47-48).

Se entendi bem, por um lado suas idéias apontam para a importância de nos darmos conta de que nossa leitura sempre será uma leitura parcial daquilo que observamos, por outro nos levam a crer que de toda forma estaremos interferindo na definição desse objeto observado, sendo 'capturados' por ele. Não se tratava de resolver o problema, mas de encontrar alguma visão que projetasse novas luzes sobre esta encruzilhada da ética. Vivi essa angústia de me sentir ora invadindo o mundo dos outros e das coisas e ora de estar sendo invadido e capturado por elas, e sinto que tenha sido bom ter vivido isso porque fez com que eu me tornasse mais cuidadoso. Mas admitir isso não tirou minha alegria ao encontrar uma idéia desenvolvida e apresentada por Francisco Varela e que me tranqüilizou um pouco mais acerca dessa questão que envolve a pesquisa, quem pesquisa e quem participa dela.

Antes de chegar aos argumentos deste pensador sobre observação e seus processos é preciso dizer que Varela também toma como base de suas elaborações uma concepção sobre a sabedoria humana que julgo importante apresentar aqui. Para ele, *la persona sabia (o virtuosa) es aquella que sabe lo que es Bueno y espontaneamente lo realiza* (VARELA, 1991, p. 10). Questionando-se acerca de algumas objeções feitas sobre a proposta de um caminho pragmático como método de observação da mente humana Varela traz para este contexto a abordagem Budista de meditação ativa, e especificamente a chamada *samata-vipasna* – compromisso ativo com o mundo, como caminho para a tomada de consciência de

si. Segundo esta proposta de meditação, a mente humana esvazia-se de intenções enquanto estiver ‘meditando sobre o que medita’ e assim qualquer observação que realiza passa a ser natural, isto é, compromissada com o mundo. Para pensadores como Toro, Varela, Maturana e Kapra o compromisso com o mundo decorre de uma abordagem Quântica, da Ecologia Profunda, do princípio biocêntrico, segundo os quais a vida no universo está organizada de forma que sempre conspira por mais vida. A vida está naturalmente atenta em defesa de si. Esta é a ordem natural do cosmos. Tudo que for contra estes princípios são intervenções não-naturais. Depois deste quadro explicativo, necessário, eis o que disse Varela sobre observações e seus processos:

Desde la perspectiva budista, es tan solo por médio de una atención natural que Heidegger y Merleau-Ponty pudieron llegar a tener conocimiento acerca de un modo habitual de compromiso activo con el mundo. (El próprio Merleau-Ponty virtualmente lo reconoce en su Prefacio de Phénoménologie de la Percepcion). Con lo que interfiere la atención es con la falta de atención – es decir, con el estar involucrado en forma no atenta, sin darse cuenta de lo que uno hace. Es tan solo en esse sentido que la observación modifica aquello que está siendo observado, y es a eso, en parte, a qué me refiero cuando hablo de reflexion abierta (1991, p. 103-104).

Confesso que esta busca demorou, foi cansativa, mas fortaleceu muitas das convicções que tinha, sobretudo a respeito de trabalhos de pesquisa como este que venho fazendo. As palavras de Varela recolocam no contexto da investigação a idéia de um corpo sensível no mundo sensível (Merleau-Ponty) como uma dimensão necessária da atenção, do cuidado. Ao me preocupar com as possíveis interferências da minha presença nas definições (e na existência) daquilo que investigo, me preocupo em ter o cuidado possível sobre ‘como’ estou observando e sendo afetado em minha sensibilidade. Este ‘como’ tem a ver com a ética. Meu compromisso ético é ser ‘um chegado’, estar ‘colado’ com os manos e com as minas de quem falo e com quem falo, lutando pela mesma causa ainda que em dimensões diferentes

desse 'território' de luta pelo direito de expressão - por um outro viés, eis aí mais uma dimensão metodológica deste meu fazer.

Do ponto de vista de uma certa lógica da compreensão humana, o 'como' olhamos para uma realidade é que vai determinar o que dela vemos. E, para nós, isto que vimos tende a ser a realidade toda, de maneira que se olho para uma árvore e faço, para uma pessoa que não está olhando para a mesma árvore, um discurso acerca do que estou vendo, estou construindo para mim e para ela uma imagem do que seja uma árvore. Imagem que será construída em consonância com os saberes que já temos do objeto árvore e dos que estarei produzindo no momento em que construo o discurso a respeito dela. O que mudou nisto depois das contribuições do Kapra, Maturana e Varela é que farei esta descrição tendo o cuidado de estar ali de maneira integral, naturalmente atento, percebendo a árvore com todos os sentidos que estão naturalmente organizados em prol da vida. Assim, saberei que minha presença a afeta e que estou, desde sempre, afetado pela sua presença.

A vida de que tento falar aqui é também aquela da cultura hip-hop. Uma cultura que tem como elementos o Grafite, o B-boy, o DJ, o MC e a Atitude. Prova disto é que, acerca do rap, tomado aqui como música, partindo das leituras realizadas em Shusterman, são apontadas características como,

a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno (Op. Cit., p. 145).

Além disso, Shusterman sustenta que:

Quer estas características sejam qualificadas ou não de pós-modernas, o rap as exemplifica de maneira marcante, colocando-as em evidência ao tomá-las conscientemente como

temática. E ainda que rejeitemos totalmente a categoria do pós-modernismo, essas características continuam sendo essenciais para a compreensão do rap (Idem).

De fato, lembrando a tabela temática e de referências de sentido que elaborei ao estudar as letras de rap e os seus sentidos, podemos detectar ali a presença de algumas destas características apresentadas por Shusterman. Por exemplo, o tema do crime e da morte aponta para a valorização do aqui e do agora; há a presença constante de elementos que identificam, peças, equipamentos e contextos, da mídia e da tecnologia e o tema da vida e também o da sorte remetem a uma negação do eterno, entre outras. As poucas coincidências me parecem naturais visto que as letras não possuem em si as características da música que foram propostas por Shusterman.

Assim, tentando pensar o hip-hop dentro de uma concepção de movimento, de ação social que tem como base a “cultura hip-hop” identifiquei e discuto a seguir algumas características que penso ser importantes como desafios e como elementos de compreensão das educabilidades ético-estéticas. Não tenho a intenção de localizá-las dentro da pós-modernidade ou de outro paradigma. Não tenho a intenção de defender ou propor uma estetização da ética. Eu localizo as características estéticas do hip-hop no tecido de uma cultura viva, que esta se fazendo aqui-agora e que tem servido como expressão de vida de uma boa parcela da juventude que vive nas periferias das cidades. Defendo a cultura hip-hop como um dos seus produtores e sobretudo o Movimento Hip-hop como um dos seus articuladores nos lugares onde vivo e convivo. Este é um compromisso ético-estético, expressivo-identitário e sócio-político que assumi já faz algum tempo.

Mutabilidades – Esta característica pode ser percebida nos diferentes elementos que constituem a cultura hip-hop. Traços de Grafite que se interrompem e recomeçam de pontos aleatórios, dessincronias rítmicas ou harmonias sincopadas produzidas

pelos DJs, danças robotizadas em que o dançarino parece virar máquina, fala que vira canto e atitude de compromisso que segue regras flexíveis, abertas. Por isso que o hip-hop é mutável, adapta-se com facilidade aos meios e locais onde é praticado. Ele se faz dos meios e dos locais onde existe, sua matéria prima, seu corpo se quisermos, é a realidade do lugar onde vivem seus criadores. Seus criadores, os grupos de RAP, as crews de B-boys, os Manos do Grafite e os MCs vivem mudando de tudo, de parcerias, de locais de moradia, de tipo de trabalho e forma de sobrevivência, etc... A característica de mutabilidade quer dar conta desse perfil de estética quebradiça que se revela na própria expressão ‘quebrada’ e nas palavras próprias do jeito rapper de falar como mina, mano, hip-hop, RAP etc.

Outra característica bem marcante dentro do Movimento Hip-hop é o que chamo de *recursividade*. Ela se estrutura a partir de uma compreensão do discurso, mas no caso da cultura hip-hop está presente em diversos contextos, para além das produções dos MCs. Os grafiteiros têm uma tendência de retomarem seus temas, trabalhando por exemplo flores, personagens de desenho animado, escrita de palavras que consideram importantes para si e assim por diante. É também a constante retomada dos seus temas e não apenas as assinaturas e os traços que os identificam. Os B-boys nem tem muito como escapar da recursividade principalmente quando entram nos rachas, nas batalhas. Nestes momentos é comum inclusive a retomada dos últimos movimentos dos desafiadores como forma de mostrar a eles que tem mais agilidade em fazê-los. Também os DJs têm como técnica um movimento conhecido como *back to back* que é característico de uma retomada das frases sonoras.

Com conotações do conceito etnográfico de *apropriação direta*, isto é, como meio de subsistência: atividade econômica dos povos primitivos representada pela coleta, pela caça e pesca rudimentares os hip-hoppers também praticam atos de *apropriação*. É próprio das práticas culturais do hip-hop a apropriação. DJs se apropriam de frases sonoras,

de batidas, de sons gravados por outros artistas. MCs se apropriam de rimas, de idéias, de trejeitos, de gestos. B-boys se apropriam de passos, de saltos de jeitos. Grafite se apropria de muros, de túneis, de paredes de cores da natureza, de outras obras de arte etc... Apropriação significa não revelar a fonte, ou revelar, tanto faz...é dizer o velho como se novo fora. Porque é de fato.

Como eu dizia quando tratei das mutabilidades, os grupos de RAP não duram muito. Mas também eles não acabam, se re-organizam em novos grupos. Assim, seus componentes vivem em uma constante ‘troca de parceiros de criação’. Este fato gera uma idéia que trago desde a perspectiva das educabilidades como processos que transpassam as instituições sociais mais próximas das populações das periferias urbanas como a família (base), a escola e as associações. As educabilidades são possíveis porque se dão com estas instituições mas não se limitam a elas e nem aceitam ser organizadas conforme seus parâmetros, ultrapassam seus muros, são trans-institucionais. Não se detêm frente ao instituído, apropriam-se dele. Na base deste processo está uma característica que é a flexibilização de limites já apontada por Strinati (1999), mas que ao meu ver tem uma implicação mais forte com as relações humanas: educabilidades são processos de 'educação' acontecendo dentro e a partir de um turbilhão de emoções e sobretudo de desejos de que aconteçam. As instituições se flexibilizam porque o elemento humano que a habita permite, possibilita, facilita que isto se dê. E, no campo das relações humanas, para que existam flexibilidades é preciso que haja acordos, trocas de comunicação, diálogos. A *dialogicidade* é característica formadora da Cultura Hip-hop: as batalhas violentas entre gangues foram se transformando em batalhas de idéias, em ‘desafios’. Rappers não existem sem diálogo, sem conversa... quem mora nas periferias urbanas não sobrevive sem muita conversa. Lá os ‘cumpadi’ conversam, as comadres conversam, as meninas e os meninos também. Além disso, os grupos de RAP funcionam com base no diálogo. O RAP é uma forma de contar

história e isso remete à idéia da oralidade como traço cultural marcante, mas não existe oralidade sem que tenha ‘um mano de fé’ pra escutar e ‘um sangue bom’ pra repetir, e outros ‘chegados’ pra recontar e de novo ouvir. Estão presentes aí todas as características do diálogo apontadas por Freire (1987, p. 79-83). Os diálogos que realizam são mais do que pessoais, são intertribais, interculturais, espaço-temporais... é assim que podemos nos apropriar da Mona Lisa, do Roberto Carlos, do Eminem, do Pixinguinha... 'Nossas' apropriações também são formas de diálogo intercultural.

A *mediaticidade* é uma outra característica da cultura hip-hop. Aqui podemos pensar na relação direta do homem com as tecnologias mas especialmente consigo mesmo, com a tecnologia que descobriu ser. O corpo dos B-boys, dos MCs, dos Grafiteiros e dos DJs são corpos conscientes – *só que santo ninguém é* – desempenhando a função lúdica, prazerosa e expressiva de si sem necessidade de outros recursos tecnológicos tradicionais que mascaram a própria corporeidade. Mais do que ser a aparência de alguma coisa externa a si, é o próprio corpo que é lúdico, violento, desafiador... E aqui, também o corpo coletivo dos hip-hoppers, engajados em suas Atitudes, forma uma espécie de rede de comunicação em Movimento. Corpo que é linguagem antes de estar a serviço de uma linguagem. Corpo como mídia de si mesmo para si mesmo e de si mesmo para os outros. Segundo Roland Barthes, *logosfera: isso lembraria que a linguagem é, para o homem, um verdadeiro meio biológico, aquilo em que e através do que ele vive, o que o cerca* (Apud PERRONE-MOISÉS, 2002).

Outra característica que sinto na convivência com a cultura hip-hop é a da *negativação*. Os primeiros hip-hoppers do mundo começaram a curtir ‘música black’ a partir do estilo conhecido como funk. O termo “funk”, anteriormente usado para elogiar músicas de rock, segundo Shusterman, *deriva de uma palavra africana que significa “suor positivo” e expressa uma estética africana de engajamento vigoroso e comunitário distante do isolamento desmotivado* (Op. Cit, p. 118-119). Conforme Robert Farris Thompson (Apud

SHUSTERMAN, p. 119) a palavra do dialeto africano Ki-kongo é “lu-fuki”, que no Inglês Britânico foi dar ‘funk’ e que significa “tremor de medo”. Shusterman afirma que:

Neste sentido, “black funkiness”, em inglês, medo intenso, sugere os suores frios do escravo apavorado – uma imagem vergonhosamente negativa. Sua transformação pela cultura contemporânea afro-americana num termo que pode ser usado de maneira elogiosa é significativa, e exemplifica a complexidade semântica da linguagem afro-americana (Idem).

Mas o conceito de negatificação não está enraizado somente nesta capacidade de devolução e troca de sentidos que os povos dominados conseguem realizar contra a vontade dos seus dominadores. Retomando conceitos centrais apresentados por Franz Fanon sobre a necessidade de que o colonizado não fugisse da violência imposta a ele pelo Colonizador e tampouco a evitasse, Hardt & Negri defendem, como Fanon e Malcolm X, o enfrentamento, a reciprocidade violenta à altura da que foi sofrida como único caminho para a superação da opressão e para a criação do político, do negociável. Este é o verdadeiro sentido da negatificação: a ruptura. Segundo estes pensadores, *o escravo que nunca luta pela liberdade, que simplesmente recebe a permissão de seu senhor, será para sempre escravo* (HARDT & NEGRI, 2003, p. 144-149⁴⁴). Compreende-se, nesta perspectiva, a Atitude agressiva dos hip-hopers.

Na perspectiva daqueles que aprendem a dizer a própria palavra a cultura hip-hop se recria com as palavras dos manos e minas que se renovam a cada dia nas posições privilegiadas de quem pode pegar um microfone e contar a sua história. Por isso defendo a idéia de que, muito mais do que qualquer outra, a cultura hip-hop é *autopoiética*. Sua matéria prima decorre de uma espécie de fusão não compartimentada dos múltiplos aspectos da vida

⁴⁴ Acerca do conceito de negatificação aplicado ao contexto da cultura hip-hop recomendo a pesquisa de Maria Fernanda Garcia Macedo (Mestranda em Comunicação Social na UFRJ) especialmente o trabalho *O inferno são os outros: hip hop carioca como comunicação negativa* (mimeo). Trabalho apresentado no evento **Hip Hop Arte e Mídia: a cultura juvenil em foco**, realizado pelo PPGMus-UFRGS, nos dias 12 e 13 de setembro de 2003, e contou com a coordenação da Professora Dra. Jusamara Vieira de Souza.

cotidiana. No contexto da cultura hip-hop, aquelas sensibilidades e expressividades negadas aos atores sociais marginalizados ganham novas formas e potencializam-se entre si. Esta característica tem um perfil vinculado à idéia da origem da matéria-prima dessa cultura: *hip-hop criado na rua...* Os autores aparecem nas suas criações específicas, no contexto de cada elemento, mas, desaparecem no âmbito da cultura como um todo. Neste espaço, quem habita é um sujeito coletivo que não tem uma identidade (re)conhecida, documentada como acontece com o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra – MST.

Efemeridade – Exemplos mais nítidos dessa característica são a duração dos grupos nas quebradas e as dificuldades de organização do Movimento. Por ocasião do lançamento do manifesto do VOZ (Anexo F) havia em Santa Cruz do Sul 8 grupos ativos: Família de Rua, Conexão das Minas, Impacto Social, Dupla Face de Rua, Voz Ativa, Brother MCs, Profecia Negra e Crew Speed Breakers; cerca de dois meses depois apenas três continuavam. Aqui também convergem sentidos que dizem respeito a uma maneira pragmática de lidar com as coisas do mundo da vida.

Vivencialidade – Daqui se desdobra, ao meu ver, a perspectiva de uma metodologia hip-hopper (um estilo) de viver. Relembrando o conceito, vivência (*erlebnis*) para Dilthey era: *algo revelado no complexo psíquico dado na experiência interna de um modo de existir a realidade para um indivíduo* (Apud TORO, 2002, p. 29). O próprio Toro procurou re-estruturar a compreensão de vivência no contexto do que batizou de *biodanza*. Para ele vivência é a ‘experiência intensificada de sentir-se vivo aqui-agora’ envolvendo a cenestesia, as funções viscerais e emocionais (TORO, 202, p. 30). Shusterman afirma que os rappers privilegiam uma estética de profundo envolvimento corporal e participante, em relação tanto ao conteúdo como à forma. Eles querem ser apreciados por meio da dança vigorosa e passional, não por meio da contemplação imóvel ou do estudo indiferente (Op. Cit., p. 163). Trata-se da corporeificação da palavra, da vida, dos saberes instintivos e

viscerais... uma das educabilidades perdidas pela humanidade e que a cultura hip-hop retoma a partir do mundo da vida, das ruas urbanas e que nós precisamos resgatar, reavivar... reconstruir... especialmente na ótica freireana de *conhecer com rigor* (1986, p. 219-220).

E, ainda uma última que considero importante é a da **territorialidade**. Contempla as disputas e afirmações em torno do seu espaço-tempo mais próximo. A cultura hip-hop é uma expressão tipicamente urbana, brota e se volta para o mundo (sub)urbano, demarcando-o como território seu. Tem a ver também com a ostentação, com o orgulho e com identidade dos rappers. Mas, território, aqui, guarda as dimensões de espaço-tempo de pertencimento e também da diferenciação e da indiferenciação: *No mundo dos loucos / São vários corpos / Cada um com uma história diferente* (FDR – Santa Cruz do Sul).

Território na cultura hip-hop tem sentido de posse, um espaço-tempo apropriado e determinado pela presença dos manos e da minas enquanto participantes de uma luta em defesa de um conjunto de valores comuns, de atitudes comuns. *É ao participar desta rede, ao substantivar sua Geografia Pessoal alimentada, entre outros, no Movimento Hip Hop, que os jovens moradores do bairro periférico transformam o tempo presente, e por isso transformam suas vidas* (LAITANO 2001, p. 111). Enquanto são membros da posse a posse está nos limites e nas possibilidades dos seus corpos, sendo seus saberes e sua estética, o território se transforma e se movimenta com os corpos que o habitam: rompe e protege os limites das ruas: *das suas quebradas. – Esteja onde estiver: força!*

**III PARTE - A CONSCIÊNCIA E O
SISTEMA**

EDUCABILIDADES SÓCIO-POLÍTICAS

5 ATITUDE: O QUINTO ELEMENTO

6 HIP-HOP: EDUCABILIDADES E CULTURA



Foto 23 - New Boys um dos primeiros grupos de RAP da Santinha

5 ATITUDE: O QUINTO ELEMENTO



Foto 24 - Grupo Comunidade Ativa: Vila Harmonia – SCS

O início do rap, na forma de uma música altamente politizada e poderosamente eclética, pode ser visto em músicas como “Rapper’s Delight”, do grupo Shugarhill Gang, de 1979, ou em “We Gonna Make the Black Nation Rise” de Brother D’s, gravada em 1980, ou ainda, na versão de “Planet Rock”, de Afrika Bambaataa, lançada em 1982 (MCLAREN, 2000, p. 162).

Inicialmente, conforme já afirmei na apresentação deste estudo, me chamavam a atenção algumas mudanças por que passavam muitos dos jovens – em termos de gostos, desejos e atitudes – a partir do momento em que iniciavam sua participação nas atividades do hip-hop. Afirmei também que o que mais me intrigava era a sua alegria e disposição em aprender coisas que percebiam como importantes para melhorar a sua performance nas práticas daquela cultura. Disse ainda que minhas primeiras tentativas de compreensão de tal

fenômeno me levaram a comparar as transformações vividas por aqueles jovens na relação com o hip-hop com aquelas pelas quais passamos quando nos apaixonamos.

Eu não estava certo em minhas precipitadas análises e comparações. A convivência com os manos e com as minas foi me levando por diferentes aspectos das suas paixões, relações e auto-afirmação de gênero⁴⁵. Michely, uma das poucas mulheres dentro do Movimento Hip-hop de Santa Cruz do Sul, quando perguntada, em função desta pesquisa, sobre o que significava ser uma MC, respondeu:

– *É ser irmão. Pra mim, ser MC é ser irmão* (Anexo B).

Para a DJ Gessy Jay, outra rapper da santinha, foi feita a seguinte pergunta:

O que é ser uma DJ?

– *Pra mim um DJ tem a mesma responsabilidade de um MC* (Idem).

Dois meses depois destes depoimentos, Michely, Gessy Jay e algumas colegas do Grupo Conexão da Minas redigiram e publicaram, cantando em praça pública e no Centro de Convivências da Universidade de Santa Cruz do Sul, a íntegra de um texto – *Manifesto* – intitulado: *A importância da mulher na sociedade atual* Ali essas meninas vêm nos dizer que: *Nessa nova era que estamos nos aproximando e pensando em um futuro melhor para a comunidade pobre é indispensável retratar na mulher a sua devida importância dentro da cultura hip-hop seja ela B.girl, MC, D.Jay ou Grafiteira* (Sic. Anexo G). Eu estava certo quanto às mudanças. As pessoas acabam tomando consciência: assumem novas atitudes. Assumir uma atitude significa modificar seu comportamento diante de, ou em relação à, alguma coisa. Implica conhecer algo e saber como se deu este conhecer para poder assumi-lo como seu diante do mundo.

Atitudes integram as educabilidades sócio-políticas.

Com sua ‘nova’ Atitude as minas de Santa Cruz do Sul se inscrevem no contexto mais amplo de uma complexa disputa por espaços femininos dentro do movimento e da cultura hip-hop de todo o mundo. Para se ter uma referência da força machista que sempre dominou a cultura e o Movimento Hip-hop, basta lembrar que a primeira mulher a aparecer no cenário fonográfico mundial como rapper foi a estadunidense Lauryn Hill, no ano de 1996. Cerca de 28 anos depois do início do movimento em Nova York.

Mas, vale lembrar que a pouca participação das mulheres no Movimento Hip-hop é uma questão que precisa ser considerada na relação direta e indireta com diferentes fatores. O Instituto Mulher Negra Geledés – organização não governamental de São Paulo – tentando superar um pouco dos preconceitos que rolam em torno da presença e participação das mulheres no hip-hop, criou um programa intitulado *Femini Rappers*. Segundo Casseano, Domenich & Rocha, esse *programa visa estimular as jovens negras à reflexão sobre gênero e raça e à produção de atitudes críticas em relação ao racismo e ao machismo* (2001, p. 84).

Estas pesquisadoras também colheram alguns depoimentos de jovens falando das dificuldades que enfrentam na convivência com os manos e com as minas dentro do Movimento. Tais depoimentos dão conta de que há um preconceito enraizado entre as próprias garotas. Uma simplesmente não dão apoio, outras não se empenham, algumas se sentem meio desconfortáveis vendo garotas da mesma idade que elas virando o centro das atenções dos garotos porque começaram a cantar e a mostrar seus talentos. Mas, nada comparado ao fato de que alguns garotos, mesmo participando de um Movimento libertário como é o hip-hop, continuam discriminando suas colegas e seus colegas com atitudes machistas (Idem, 84-85).

45 Vale observar que nas pesquisas produzidas no campo da educação as *dimensões de gênero*, tem sido *pouco consideradas nos estudos sobre juventude* (SPOSITO, 2000).

Atitudes, paixões e consciência são aspectos importantes da personalidade humana e da identidade de cada um. Outro exemplo da paixão com que os hip-hoppers do mundo inteiro se vinculam com as suas causas, com a cultura e com o movimento em si, está na frase *I love hip-hop more than I love my mother, and Nelson George writes about hip hop with heart, soul, and insight.*⁴⁶ Esta frase é de autoria do rapper norte-americano Chris Rock, e ilustra a capa do livro de Nelson George (1998), *Hip Hop América*, como chamada publicitária, trazendo um destaque em letras vermelhas para as palavras sublinhadas acima por mim: *hip-hop, heart, soul*.

Procurando compreender alguns dos diferentes sentidos das práticas culturais dos grupos de RAP, fui descobrindo os contornos sócio-culturais de um movimento radical e revolucionário: o Movimento Hip-hop. Apesar de ser negado enquanto movimento por influentes representantes da cultura que o instituí, como dizem os *manos* e as *minas* em suas letras: o hip-hop não pára. Mas, é certo que guarda muitas diferenças de um local para outro, de um grupo para outro, de uma cabeça para outra, de atitudes. Exemplo de alguém influente no cenário brasileiro da cultura hip-hop e que se nega a aceitar a compreensão das articulações dessa mesma cultura nos mais diversos recantos do mundo como um movimento social é o rapeador e articulista carioca, Def Yuri⁴⁷. Nesta mesma vertente das indefinições sobre o entendimento do fenômeno hip-hop na sociedade aparecem as divergências entre as afirmações de outras pessoas que têm estudado o assunto:

A definição conceitual do hip hop ainda é problemática. Rappers, b. boys, grafiteiros, DJs e estudiosos acadêmicos do tema sabem dizer o que faz ou não parte do hip hop e avaliar sua importância para a juventude excluída, mas resta uma questão: o hip hop é um movimento social ou uma cultura de rua? A indefinição abre espaço para o uso aleatório de ambas as aplicações (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 17).

⁴⁶ Eu amo *hip-hop* mais do que amo minha mãe, e Nelson George escreve sobre hip hop com *coração, alma e perspicácia*. (A tradução é minha).

⁴⁷ Conforme depoimento nos debates ocorridos dentro do evento **Hip Hop, Arte e Mídia: a cultura juvenil em foco** (Anexos H e I).

Comentando o livro dessas autoras o rapeador Def Yuri considera-o dentro de uma abordagem muito jornalística e preocupa-se com o fato de que muitas pessoas tratam "todo o hip-hop como uma coisa só". Penso que a preocupação mostra seu envolvimento como articulista, como escritor de artigos publicados na Internet⁴⁸, que tratam de diferentes temas da cultura hip-hop, e revela seu nível de consciência e compromisso em relação ao movimento que ele se nega a entender como tal. Deixa claro, em seus comentários posteriores, uma preocupação direta com as mídias e traz um exemplo bem significativo dizendo que é comum no hip-hop as pessoas afirmarem que "aqui a mídia não fez ninguém de refém", mas para ele, o hip-hop é onde mais vê as pessoas serem reféns da mídia. Sinto que não é de se estranhar este fato uma vez que o hip-hop é uma linguagem e tem se tornado uma mídia bastante poderosa. Há um investimento consciente das pessoas na criação e manutenção desta alternativa de mídia, conforme se pode constatar na fala do B-boy Nino Brown, que foi um dos criadores da Posse Hausa, em São Bernardo do Campo - SP: *a intenção era unir mais o pessoal, dar força para os grafiteiros, os breakers, os rappers que, em qualquer lugar que vão, podem dizer que são da Posse Hausa, têm uma identidade* (Revista Caros Amigos, 1998).

Além disso, hoje vivemos, em nossas sociedades complexas, sob o domínio do poder simbólico. Melhor dizer: vivemos em nossas sociedades sob o domínio complexo do poder simbólico. Muitos de nós pautamos nosso dia-a-dia mais pelas 'notícias que mostram fatos' do que pelo fato que acabamos de viver com a integralidade do que somos. Compreende-se, neste contexto, a preocupação do Def Yuri quando revela outro sentido para a sua negação da idéia de pensar o hip-hop como um movimento social. Para ele as diferenças entre o que se entende como hip-hop no Brasil e no mundo são tão grandes que ao aceitar a idéia de que se trata de um só movimento, mesmo sendo um rapeador engajado em lutas

sociais importantes como o anti-tabagismo⁴⁹, ele corre o risco de ser tomado como hipócrita já que tem um monte de mãos e minas que fazem questão de se apresentarem por aí com um cigarro entre os dedos. Mostra uma preocupação contra a possibilidade de esvaziamento do seu discurso, das suas referências identitárias. Mostra Atitude.

No caso da abordagem jornalística do estudo citado acima, considero que possui muitos méritos, principalmente porque foi feito dentro de um bom estilo investigativo. Mostra uma realidade desconhecida da maioria das pessoas em uma linguagem acessível a toda a população; inclusive aos mãos e às minas ligadas ao hip-hop. Mas, quando trata das indefinições acerca das concepções do fenômeno hip-hop o texto mostra apenas a intenção de mencionar o fato, sem mostrar argumentos que pudessem caracterizar esta diferença como algo de real importância e profundidade. Talvez fosse o caso de a gente se perguntar se a rua não faz parte do que tomamos como social e se o que entendemos como cultura poderia existir fora dos processos operacionais próprios de sua criação, expressão e consumo; ou seja, da ação social em que se aporta, que entendo que seja, como Alberto Melucci (2001, *passim*), o movimento social possível em nossas sociedades complexas.

Preocupo-me de fazer discussões como esta aqui. Temo que elas possam me levar para lugares, tempos e sujeitos muito distantes de preocupações reais, que tenham relação direta com aquelas pessoas da população e das ruas, que é onde eu sinto que a educação precisa estar. Como estruturar as nossas atitudes, como pesquisadores e atores diferenciados nestes contextos, diante de tantas coisas que precisamos aprender, que podemos aprender e aquelas que conseguimos comunicar? Sinto que um dos caminhos é conseguir conviver mais com contextos que pesquisamos. Ou, pesquisar mais os contextos em que convivemos. Uma vez que a avaliação de trabalhos de outras pessoas tem sido o tema destes

48 <http://www.vivafavela.com.br>

49 Refiro-me ao trabalho representado pelo CD **Hip Hop na linha de frente contra o tabaco**. Rio de Janeiro: Projeto Hip Hop na Linha de Frente Contra o Tabaco, 2003.

últimos parágrafos, não pude me furtar à atitude de explicitar minha posição diante dos textos, e dos seus autores, apresentados neste estudo.

Discussões como esta já foram feitas, com maior maestria do que eu pudesse, por diferentes estudiosos como é o caso de José Carlos Gomes da Silva. Concentrando seu estudo prioritariamente em torno da temática musical, no caso o RAP, Gomes da Silva (1998, p. 02) dedica sua tese à (sic) *todos que contribuíram para transformar o hip-hop em arte e filosofia de vida*. De fato, sua argumentação mostra que a cultura hip-hop, ao se estruturar como tecnologia de comunicação e como bem simbólico da juventude marginalizada dos centros urbanos, desempenha papel fundamental na construção das suas identidades. Em sentido semelhante, apontando o hip-hop como uma po(i)ética da juventude, se pautam outros estudos. Entre os mais significativos situo os de Andrade (1996 e 1999), Herschmann (1997 e 2000), Shusterman (1998), Barreto (1998), McLaren (2000), Laitano (2001), Pardo & Rigo (2002) etc. Para evitar mal entendidos, todavia, é bom que se diga que cada autor e/ou organizador destes estudos mostrou com maior destaque certos aspectos da cultura e do Movimento Hip-hop. Meu interesse em trazer alguns trechos destes estudos é continuar apresentando e discutindo lugares em que este quinto elemento, que faz a vezes de um sujeito coletivo, se manifesta.

Analisando o que chamou de "práticas sociais" da juventude negra da cidade de São Bernardo do Campo, a pesquisadora Elaine Nunes de Andrade afirma, em sua dissertação, ter constatado junto à posse Hausa⁵⁰ que *a educação alternativa com a elaboração do RAP desenvolve-se paralelamente à educação política do grupo. O grupo aprende e educa, educa e ensina através da sua própria conduta* (1996, p. 265). Mas, o destaque que faço no estudo da Elaine é o fato de se preocupar com o funcionamento da posse. A posse é uma referência para a idéia de sujeito coletivo específico da cultura hip-hop:

é o lado institucional, a manifestação organizada do Movimento Hip-hop e uma base para a tomada de consciência dos rappers.

Para a pesquisadora Gisele Santos Laitano (2001), *os sujeitos do Movimento Hip-hop elaboram vivências, juízos e transformação na dialética entre a arqueologia e a teleologia do sujeito* (p. 112). Gisele também interpreta e entende o Movimento Hip-hop como *um devir outro, um tornar-se diferente daquilo que o corpo social destina autoritariamente, hoje, aos jovens* (p. 111). Nos seus estudos esta pesquisadora procurou mostrar os espaços da União Rapper da Tinga – URT e do Movimento Hip-hop, entre outros, como lugares de trocas e de construções de novos saberes. Locais onde os jovens moradores do bairro periférico transformam o tempo presente, e por isso transformam suas vidas. (Idem, p. 111). Segundo ela, *é neste vivido em comum, mesmo que fluido e pontual, que se cria uma identidade que se pauta pela mudança de atitude no falar de si* (Idem, p. 111-112).

O estudo da Gisele toca em um ponto muito importante que é a questão da identidade. Ao longo destas reflexões venho tentando utilizar as expressões ‘identificação’ e ‘pertencimento’ com maior frequência até do que a identidade, porque tenho a tendência de achar que o Movimento Hip-hop é a identidade das populações das periferias urbanas, enquanto que a cultura com seus quatro elementos é seu espaço-tempo de identificação. Identidade e identificação caminham juntas assim como consciência de si e consciência do mundo não existem separadamente: *crecem juntas e em razão direta*, conforme Fiori (1987, p. 15). Por este caminho, quando penso na Atitude como o quinto elemento da cultura hip-hop e tento percebê-la na relação com as práticas e os produtos a que correspondem os quatro elementos: DJ (música), Grafite (desenho), B-boy (dança) e MC (canto) não encontro uma função ou produto que corresponda ao elemento Atitude (...), a não ser a palavra ‘consciência’: Atitude (consciência).

50 Segundo documentos apresentados pela pesquisa de Elaine Nunes de Andrade (Op. Cit.), a Posse Hausa foi

O quinto elemento não é como os outros? A atitude pode ser vista como uma prática ou forma de trabalho humano? A consciência pode ser entendida como produto? Atitude produz consciência? Já fiz um tentativa de usar a expressão composta “Atitude consciente”. Mas, mesmo assim, ficam as perguntas: Atitude consciente pode produzir o que afinal? Cidadania?

Bom... são muitas perguntas. Talvez por esta razão algumas pessoas preferiram falar em “hiphoptude” para definir este quinto elemento da cultura hip-hop. Mas, vale ressaltar o fato de que esta Atitude é apresentada como engenho e arte, como uma prática cultural do hip-hop. E, como tal é capaz de gerar, como as obras produzidas pelas outras práticas, espanto, prazer, tristeza, desconforto, alegria. Neste mesmo texto já defini a Atitude como sendo o elemento integrador dos outros quatro. O proceder, como costuma dizer o Mario Pezão, o ter atitude é estar sempre na defesa dos quatro elementos da cultura hip-hop.

Mas, qual a matéria-prima da consciência? Do que ela é feita? É possível atribuir-lhe ou perceber nela algum traço estético?

Mais um desafio (sinto como o maior) que esse estudo do Movimento Hip-hop apresentou para mim?

Parece-me que é de saberes, de ética, de atitudes e da vida que se faz a consciência. Parece-me. E, em caso de dúvidas, considero sensato deixar este assunto para os filósofos. Resta saber para quais. A qual razão confiar a tarefa de buscar respostas para esta questão que se configurou como importante para mim neste momento do meu estudo? Por qual das razões devo continuar meu caminho? Pela razão complexa? Dialética? Dialógica? Hermenêutica? Contemplativa? Comunicativa? Pós-moderna? Dês-razão? São desafios para outros estudos.

Por ora, sinto que o melhor mesmo é procurar me entender com os filósofos do rap e com sua Atitude. Segundo Shusterman, *os filósofos do rap, embora poucos o saibam, “fecham com” Dewey, não apenas na metafísica, mas também numa estética não-compartimentada que evidencia a função social e o processo da experiência corporal* (1998, p. 160). De fato, o RAP engajado, ou o Movimento Hip-hop assume, em suas manifestações, uma atitude política em defesa das causas dos pobres que moram nas periferias urbanas e por serem manifestações artísticas enquadram-se em uma ‘estética pós-moderna’, que tem como fundamento a colocação *em primeiro plano das dimensões cognitivas e pedagógicas da arte e da cultura políticas* (JAMESON, Apud SHUSTERMAN, Op Cit. p. 161).

Como já tive oportunidade de mostrar, as verdades e realidades com as quais o Movimento Hip-hop se preocupa dizem respeito ao cotidiano de seus artífices. São estes os problemas que eles procuram resolver, transformando-os em temas de suas artes. Com isto cumprem um papel fundamental no desenho de suas identidades e de seus papéis sociais. Os rappers, conforme se pode comprovar nas entrevistas (Anexo B), são pesquisadores dos assuntos que dizem respeito à sua quebrada, mas não deixam de falar da relação desses com temas do cotidiano global. O método que utilizam para esta investigação é, de novo, simples: eles rimam as coisas. *Eu sou um bom rimador, porque eu rimo as coisas da favela, as coisas da rua. Sou um rimador de rua, só rimo as coisas da rua* (Mano Brown, CAROS AMIGOS ESPECIAL, 1998, p. 19).

Na apresentação dos quatro elementos da cultura hip-hop (capítulo 2), ainda que de maneira breve, procurei destacar igualmente os seus aspectos formadores, mas é inegável perceber que há nas suas práticas um envolvimento corporal e afetivo bastante profundo. Neste sentido, Shusterman afirma que *os rappers querem ser apreciados por meio da dança vigorosa e apaixonada, não por meio da contemplação imóvel ou do estudo*

*indiferente*⁵¹ (Op. Cit. p. 163). Esta é uma Atitude estética e ética bastante significativa, especialmente da cultura hip-hop estadunidense. Aqui entre nós, existem rappers com Atitude semelhante a esta do Grandmaster Flash, mas... são 50.000 manos e minas... muitas Atitudes...

A polícia deixou vocês entrarem?

Entra. Sempre tem os jogos e os visitantes vão lá jogar. E a gente era visitante. Aí andei lá dentro. Eles não sabiam quem a gente era. E primeiro o boato começou a rolar entre os presos. Aí chegou um cara (Jocenir, do pavilhão 8, estava no pavilhão 9 na época do massacre, Brown o coloca como co-autor da letra de Diário de um Detento) e me deu uma letra e falou assim ó: To ligado que você não vai usar a letra, mas toma aí assim mesmo”. Aí, na hora eu já peguei e li. Quando eu li já falei: “Mano, letra da hora, Maluco”. Aí os caras falaram assim: “Ô, meu, por que você não faz uma letra falando do sofrimento aqui dentro e tal”. Eu falei: “Olha, mano, pra eu fazer uma letra falando de cadeia é embaçado porque é o seguinte – eu não tirei uns dias de cadeia e aí vai passar como se eu estivesse ganhando com o sofrimento dos outros” (Mano Brown, CAROS AMIGOS ESPECIAL, 1998, p. 19).

Finalizando este capítulo reafirmo minha intenção de apresentar aqui diferentes Atitudes assumidas cotidianamente pelos ‘manos’ e pelas ‘minas’ de várias ‘quebradas’. Muitas destas Atitudes também vieram sendo apresentadas ao longo dos outros capítulos deste estudo. O que tento construir são referências de identificações para todos nós como educadores e educadoras no contexto social urbano mais amplo – trans-escolar – onde o jovem e a jovem vão estar quando precisarem dos conhecimentos que aprenderam nas instituições de sua comunidade e que em primeira instância devem ajudá-los a viver bem. De novo o lugar: viver bem junto com e para além das instituições de suas ‘quebradas’. Quando a juventude entra no Movimento Hip-hop ela rompe com os limites das suas quebradas e faz isso falando delas e dos seus limites.

⁵¹ Para ilustrar o que disse Shusterman acrescenta uma nota de rodapé, onde traz uma fala de um dos grandes líderes do Movimento Hip-hop, Grandmaster Flash, em que este afirmava que diante do virtuosismo de seu trabalho como DJ, “a multidão iria parar de dançar e se juntar em círculo como se fosse um seminário. Era o que eu não queria. Isso não era uma escola – era hora de requebrar a bunda”.

Ou seja, o quinto elemento é a consciência rapper, vista no seu mundo da vida, como Atitude, como Proceder pelos filósofos do hip-hop como são Thaíde, Mano Brown, Mario Pezão, Chola, Def Yuri, Amarelo, Fejão, TMC, Bina, Trabalho, Deni, DJ Tom, Afrika Bambaataa, Kool Herc, Michely, Gessy Jay, Aliado Branco, Digão, Preto G. Nitro X, DJ Deeley, Piá, Aranha, Gibs, Baze, 2 Pac, Fabinho, Gitahy, Nelson Triunfo, Kombo, Back Spin, Su-Klick, Tchaka Tchaka, Nego Coco, DJ Hum, Vallauri, Matuck... e todos que decidiram falar da vida sem compartimentá-la. A esses filósofos do hip-hop não interessa discutir a questão teórica que levantei anteriormente, por mais que se julgue que ela seja pertinente e importante para a sua cultura, a não ser quando a sua discussão puder ajudá-los a viver mais felizes. As questões com as quais se preocupam são questões oriundas das suas realidades. E, é isto que faz com que o Movimento Hip-hop seja assumidamente um movimento político, ideológico e educativo. Conforme Shusterman:

*O gênero hip hop do “rap ideológico” – em inglês, **knowledge rap** – constitui uma violação dessa concepção compartimentada e trivializada da arte e da estética. Esses rappers repetem constantemente que seu papel enquanto artistas e poetas é inseparável de seu papel enquanto investigadores atentos da realidade e professores da verdade, especialmente daqueles aspectos da realidade e da verdade negligenciados ou distorcidos pelos livros de história oficial e pela cobertura contemporânea da mídia (Op. Cit. p. 160).*

Pois bem, isto remete já para o tema do próximo capítulo que é a ‘educação’ percebida como educabilidades e cultura hip-hop. Aqui, é importante retomar a preocupação com o tema da Atitude enquanto prática humana e da consciência como produto desta prática. Conforme a lógica com a qual venho trabalhando, parece-me que além das questões que eu colocava acerca dos problemas de ordem lógica com estas ‘expressões’, está o fato de que elas brotam do mundo hip-hop e como tais têm uma lógica própria, conformada ou não à

cultura. A 'Atitude' para um hip-hopper, no discurso hip-hopper, na cultura e no Movimento Hip-hop sempre será 'consciente'; senão é vacilo; não é o quinto elemento.

6 HIP-HOP: EDUCABILIDADES E CULTURA



A educação é, como outras, uma fração do "modo de vida" dos grupos sociais que a criam e recriam, entre tantas outras funções de sua cultura, em sua sociedade.

Carlos Rodrigues Brandão

Foto 25 - Grupo Comunidade Ativa: uma oficina de rap com TMC e Fejão - Vida Oprimida Zero - VOZ

Há pouco tempo atrás, falar sobre hip-hop em determinados contextos sociais era tratar de um assunto marginal. Ainda hoje, aliás, muitas pessoas consideram o RAP e o hip-hop uma prática cultural meio difusa, em que as populações marginalizadas de nossas grandes cidades procuram imitar os estadunidenses em suas formas de dança, canto, música e estética visual. Nos meios educacionais brasileiros esse processo não foi diferente. Somente nos anos noventa começaram a aparecer os primeiros estudos tomando o hip-hop como

prática social significativa. Nestes estudos, conforme registra Sposito (1993), procurava-se evidenciar a clara relação existente entre as práticas culturais do hip-hop e os processos de construção das identidades (sociabilidade) dos jovens nas periferias urbanas.

Alguns anos mais tarde, mais precisamente em 1993, a professora Elaine Nunes de Andrade, dava início a uma das primeiras pesquisas acadêmicas vinculadas à educação, tendo como tema um dos principais elementos da cultura hip-hop: o RAP. Segundo ela,

O rap, independentemente do seu ritmo acelerado, ensurdecedor e rebelde, representa um instrumento político de uma juventude excluída. Independentemente do seu conteúdo muitas vezes agressivo e provocador, indica uma ação pedagógica de jovens em processo de escolarização ou mesmo evadidos da escola (Andrade, 1999, p. 86).

Dentro desta mesma lógica, por sua vez, o RAP engajado, o Movimento Hip-hop e sua cultura atribui à educação e à consciência crítica das pessoas um sentido revolucionário. Para os Racionais MC's (2002, Vol. 1, faixa nº 7 = *Na fé irmão*) o conhecimento é uma *arma* para os oprimidos lutarem contra o sistema que os exclui dos processos decisórios e do acesso aos bens de consumo positivos. Também o grupo Da Guedes (2002, faixa nº 2 = *Ira Santa*) constrói um sentido semelhante para o que entendem como saber e consciência. Mas, talvez a mensagem mais direta e forte de um RAP sobre o tema da educação, inclusive porque revela a característica agressiva da Atitude rapper, é a música *Aí Ministro*, do grupo Face da Morte – SP (2000). A letra, reproduzida abaixo, é falada pausadamente ao som de base que é a batida lenta de um sino de igreja.

*Aí
A falta de educação é uma afronta à dignidade humana
É uma violação dos direitos do homem
A falta de educação aumenta a violência
Formando a fome, doença, marginalização, subnutrição
Que se espalha no meio do meu povo
Em virtude do crescente empobrecimento da maioria*

*Não é certo aumentar a riqueza dos ricos
 E o poder dos fortes, confirmando a miséria dos pobres
 E tornando maior a escravidão dos oprimidos
 Queremos o contrário disso
 Ai Ministro, agora quem está na mira é você
 Bateu de frente com o perigo: Crime do raciocínio
 Armado até os dentes: três malucos
 Linha de frente, pode crê!
 Mano Ed, Flagrante, Aliado G.*

Atitude de desafio, concepção de educação e de política, auto-identificação ostentatória... Aqui o RAP e a capacidade de raciocínio são as armas, são o *perigo*. Esta é a fórmula básica de funcionamento do discurso hi-hopper: **a negatização**. Mas, como entender esta característica tão marcante de funcionamento e ao mesmo tempo não subtrair à sua prática as demais qualidades identitárias, estéticas e políticas?

Meu desafio ao procurar desenvolver este estudo é encontrar ferramentas de compreensão e de explicação para algumas práticas culturais vividas no Movimento Hip-hop. Como afirmei já no início deste texto, meu desejo maior é ‘construir referências para novos caminhos de ensino-aprendizagem no contexto social mais amplo e complexo, onde se desenvolvem ações sociais de formação humana trans-escolar como o Movimento Hip-hop’. Além disso, trato de apresentar e debater algumas possibilidades de entendimento e de análise que vem se construindo no vínculo direto dessa minha busca com as práticas cotidianas do Movimento Hip-hop. Estes sentidos procurei agrupar, por seus aspectos centrais, em campos de convergência de tipos de saberes e modos de aprendê-los – educabilidades – que denominei de expressivo-identitários, ético-estéticos e sócio-políticos. Assim, meu caminho investigativo vem passando, como o dos rappers, pela ‘apropriação’ de palavras, gestos, traços, sons e atitudes dos manos e minas, trazendo um pouco das suas histórias e das suas metodologias constitutivas como referências importantes, como possíveis contribuições, muitas vezes como perturbações e desafios, para o ato de repensarmos a educação formal nas

suas práticas, discursos e contextos. Falo de uma busca intencional para ampliarmos a educação que tem sido possível praticar nas instituições escolares e que deixa muito a desejar em termos de referências identitárias das pessoas nas suas trajetórias para serem mais. Afinal, a própria LDB admite a existência de uma educação assim como a defendo aqui⁵².

Mas antes de ver como todo este processo se relaciona com a característica estética da negatização, preciso esclarecer algumas outras coisas. As trajetórias percorridas nessa busca recolocam a importância de explicitar melhor alguns dos aspectos organizadores deste estudo. Por exemplo, qual é mesmo a questão central desta minha busca? E, quais as metodologias que dão suporte a esse trabalho? Dizem os poetas que o caminho a gente faz ao caminhar e este é um pensamento que me dá prazer, é a estética do belo. Procurei explicitar, em alguns momentos, uma maneira de trabalhar, que pode ser resumida no binômio, vivencial-reflexiva. Se esta maneira de construir esse conjunto de elaborações acerca da cultura e do Movimento Hip-hop pode ser compreendida como uma metodologia – penso que sejam apenas dimensões de um 'como' fazer –, certamente ela se aproxima bastante da *estética pragmatista encarnada*, defendida por Shusterman. Concordando, em linhas gerais, com esta abordagem, vale ressaltar minhas não-concordâncias com relação às proposições filosóficas de uma ética do gosto e da estetização privada, de uma estética da existência separada da ética, de uma vida estética como perfeição pessoal buscada, muitas vezes, inclusive, apenas pela agregação de novas expressões de reflexões morais⁵³. E, vale dizer, fazer isto não significa entrar na lógica antipedagógica da sociedade de consumo:

Defender uma estética pragmatista mais encarnada não significa confinar a realização estética ao corpo jovem, magro, bronzado e atlético. Não somente porque ela reconhece outras dimensões

⁵² A título de ilustração, até por ser fruto de uma elaboração coletiva de parcela significativa de educadoras e educadores brasileiros e de ter sido minimamente negociada em nossas instituições públicas democráticas, tomo aqui a definição ampla de educação que aparece no Artigo 1º – Título 1 – da Lei nº 9.394, de 20 de 12 de 96 – LDB, onde se lê: *A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais* (BRZEZINSKI, 1998, p. 218).

⁵³ Cf.: Shusterman, 1998, p. 195-227).

de realização estética, mas também porque a estética do corpo não é limitada à sua forma superficial e a seus cosméticos ornamentais; ela também concerne à maneira do corpo se movimentar e viver sua própria experiência (1998, p. 227).

Ainda em relação às perguntas formuladas acima envolvendo a necessidade de explicitação das metodologias e dos objetivos deste estudo, cabem dois últimos comentários. Tenho trabalhado para saber o que é o hip-hop, o que faz, como funciona, com que elementos e tecnologias opera, quais são os seus principais discursos, quais traços culturais e quais sujeitos o perpassam e constituem. Mas, também tenho concentrado esforços para compreender e explicitar o que o Movimento Hip-hop tem a ver com as pessoas que se preocupam em conhecer cada vez mais as realidades concretas, virtuais e complexas onde atuam como educadores e educadoras. Sinto que as educabilidades e traços culturais que procurei movimentar no processo mesmo de construção deste texto apontam caminhos para minimizar tal preocupação.

Bom, mas eu tinha ainda outras preocupações. O que eu entendo como educação e que lugar ocupa no cotidiano destes jovens moradores das periferias urbanas que fazem o Movimento Hip-hop? Que tipo de aprendizagens estes jovens realizam no cotidiano de suas práticas? Como essa juventude entende o hip-hop? Como percebem as suas funções dentro dos elementos específicos? Como estão vinculados à sua realidade cotidiana e ao Movimento Hip-hop? Como os sujeitos rappers se relacionam entre si e com as comunidades onde vivem?

Em busca de respostas para tantas questões – voltando ao tema da negatificação – comecei a perceber que uma característica chave para os rappers vinha sendo a Atitude. Na verdade isto estava o tempo todo em minha frente e eu não via: ela era tão importante que eles a elevaram à categoria de ‘elemento’ da sua cultura. Compreender um pouco mais sobre a

formação da Atitude, sobre a tomada de consciência nos meandros da cultura hip-hop, foi uma busca que envolveu a leitura dos seus territórios de trocas onde fazem suas próprias investigações. Mais do que isso, foi preciso adentrar nas ‘quebradas’ da identidade.

Não foi preciso muito tempo para descobrir que não poderia apreender os sentidos da Atitude para os rappers separadamente da compreensão dos sentidos para eles da quebrada, dos manos e das minas, dos bailes, da música, da dança, do desenho e da comunicação. A Atitude é para os rappers o fio que tece a sua teia da vida. Isto é, ao passo que o define como diferente diante do mundo e o integra em espaços de pertencimento, também aprisiona seus sonhos, esfria seus desejos de ser mais. A Atitude rapper não é nem boa nem ruim. Cada um a assume do seu jeito.

– Chegamo na Cohab lá, encontramos uma natinha... era uns negãozinho... Digo, vamo pros negãozinho, né, que... Festa RAP?! Tchê, tu me acredita que os caras não sabiam o que que era?! [...] É ruim, né?! Pô, mas vocês não escutaram esse som?! Não. Não nós não nunca escutamos... Olha, aquilo ali eu ficava de cara! Porque eu pensava, digo... o que que esses caras escutam, né?! (Anexo I).

Pois é, eu disse ao Chola naquele momento. E, em seguida tentamos, eu e ele, reconstituir discursivamente o seu papel de batalhador da causa hip-hop. Eu (re)assumi a atitude de quem precisava dar curso à um bate-papo com interesse específico e ele (re)assumiu a atitude que a minha atitude lhe impôs: conformou-se ao papel de interlocutor.

Mas, foi aí que começou a se revelar pra mim como é que se dava na prática a idéia da negatização. A negatização não é somente a negação da opressão. Ela funciona como uma dupla negação e por isso mesmo, como afirmam Hardt & Negri, não se limita ao plano da dialética⁵⁴. Na relação dominador - dominado, que vimos na fala do Chola, o outro que ‘é negado’ em sua cultura não tem alternativa de revide e aceita a negação. Negar que esteja sofrendo a negação não constitui caminho para a sua afirmação, ainda que possa criar espaços

⁵⁴ Conforme estes pensadores: “A realidade e a história, entretanto, não são dialéticas, e nenhuma ginástica retórica idealista pode acomodá-las ao dialético” (HARDT & NEGRI, 2003, p. 148).

para a inconformidade. A alternativa que resta, então, é negar esta negação de si, negando o outro que o nega.

No contexto das práticas culturais do hip-hop a *negativação* fica mais evidente quando observamos seus discursos e os sentidos que carregam. Recontextualizo aqui, para ilustrar esse fato, uma cena do filme **8 Miles: rua das ilusões**, de Curtis Hanson – 2002. A cena de que falo se passa nos momentos finais do filme, quando acontece uma ‘batalha’ entre os MCs, no clube local chamado The Shelter (trabalho com a versão dublada para DVD). O astro deste filme é o rapper norte-americano Eminem, que faz o papel de Jimmy e que tem, entre os seus colegas rappers, o nome artístico de B. Rabbit. O enredo do filme se desenvolve na perspectiva de ir mostrando as dificuldades de sobrevivência enfrentadas por B Rabbit e seus amigos. Ele vive em um lugarejo conhecido como ‘313’. Mora em um trailer alugado com uma irmãzinha e a sua mãe, que se prostitui para manter as despesas da casa em dia. Logo no início do filme há uma cena em que B Rabbit vai para o palco para ‘duelar’ com um mano de outro grupo, que é apoiado por pessoas que tem dinheiro – Mundo Livre – e pagam suas gravações. Diante da platéia, B Rabbit não consegue ‘rimar’, não consegue cantar nada, fica ‘travado’ e acaba saindo sob as vaias pela platéia. A realidade em que vivem B Rabbit e seus companheiros lhes proporciona o encontro com todos os tipos de violência à dignidade humana e que são muito comuns nas periferias urbanas como o envolvimento com drogas, brigas, traições, tiros, sangue, gangues, desemprego, mas que também lhes oferece alegrias como namorar, dançar, fazer festas, conviver com carinho, amor, sexo etc. Eles vivem a correria: estão sempre realizando algum projeto para serem reconhecidos como rappers e gravarem CD.

A cena da ‘batalha final’ – durante o festival há um processo de desclassificação ficando os melhores – que desejo mostrar começa quando Future (um dos amigos de B Rabbit) mostra a moeda para que os contendores escolham cara ou coroa,

decidindo pela sorte da moeda jogada pro alto qual será o primeiro a cantar. O tempo para cada um cantar será de um minuto e meio. Papa Doc, o adversário de B Rabbit, escolhe cara e acaba acertando, mas passa a vez para B Rabbit começar. Então este rapper, cantando ao som de uma base, produz o seguinte discurso:

*Agora galera da 313
 Levantem as mãos e me acompanhem
 Esse cara não é nenhum MC
 Sei o que ele vai dizer de mim:
 Que sou branco e ferrado
 Moro num trailer com minha mãe
 Meu amigo Future de branco é puxa-saco
 Meu amigo Cheddar Bob é otário
 Porque se deu um tiro
 E que eu fui abatido por seus pistoleiros
 O Wink faturou a minha garota;
 E mesmo assim eu grito: Mundo Livre, foda-se
 Não tente me julgar meu chapa
 Não tem idéia do que eu tenho passado
 Mas numa coisa to ligado sobre você
 Freqüentou “Cranbrook” – Escola particular
 Qual foi maluco? Ficou puto?
 Como gângster convence?
 Se chama Clarence
 Clarence mora com os pais
 Os pais do Clarence são bem casados
 Ele não quer trabalhar está apavorado
 Porque não existe isso de meio-bandido
 Ele está aterrorizado
 Em olhar o álbum de escola
 Foda-se Cranbrook (Aqui a base é cortada para controlar o
 tempo que já esgotou)
 Foda-se a batida
 Vou sozinho
 Foda-se o Papa Doc, o relógio, o trailer
 Todo mundo, se duvidarem, fodam-se vocês
 Sou um branco pobre
 E digo com prazer
 Foda-se essa batalha
 Não quero vencer, fui.
 Diz agora alguma coisa
 Que não sabem sobre mim.*

Ainda que o texto perca a qualidade das rimas por causa da tradução, seve para mostrar como funciona no campo discursivo a estratégia da *negativação*. B. Rabbit vai construindo suas rimas a partir de uma afirmação, feita por ele, das coisas negativas que o outro poderia dizer a seu respeito. Aceita a negação que o outro lhe impõe, mas apenas como estratégia, como jogo simbólico, para poder retirar do outro a oportunidade de continuar lhe negando, enquanto constrói, por sua vez, uma negação do outro.

Cabem aqui algumas considerações importantes. Primeiro devo esclarecer que não estou fazendo nenhuma apologia do conflito, da guerrilha, ainda que defenda a liberdade de todas as pessoas de manifestarem suas legítimas indignações. Vejo o diálogo e a convivência entre as pessoas e todos os seres vivos como necessidades do mundo. Assim, como Hardt & Negri, não penso que o revide, que a oposição de forças seja já uma atitude sócio-política final. Na relação que fazem com a dominação do Império, afirmam que: *Por não ser um meio para uma síntese final, essa negatividade não é, em si, uma política; ao contrário, simplesmente propõe uma separação da dominação capitalista e abre o campo para a política* (2003, p. 149).

Outro esclarecimento diz respeito à possível confusão entre produção de alteridade e pulsação de identidades que estão como pano de fundo na cena descrita acima. Penso, com base nos estudos de Humberto Maturana, que a produção de alteridades se reforça na pulsação das identidades e que estas, as identidades, não se constituem fora das relações, ainda que precisem continuamente se diferenciar. Aliás, em suas reflexões, Maturana procura mostrar como a negação afeta a constituição das identidades dos sujeitos.

Em nossa cultura, nos relacionamos como se os seres humanos tivessem uma identidade fixa como sendo um aspecto intrínseco da personalidade. [...] o ser ou a identidade da pessoa não é uma propriedade fixa, mas um modo relacional de viver que se conserva no conviver.

Ao mesmo tempo, em nossa cultura, a pessoa vive o que chama de seu ser ou sua identidade, identificando-se com ela em seu

sentir, de modo que participa de sua conservação. Por isso, qualquer correção do ser é vivida como uma negação terrível ou como uma ameaça de negação (MATURANA, 2000, p. 32).

Mas, parece-me fundamental diferenciar as dimensões em que as pessoas produzem e desenvolvem suas estratégias de negatização e de convivência. A negatização dentro do contexto da cultura rapper, como no caso das disputas, funciona como convivência aceita e desejável por todos. Daí a importância da cultura como o espaço-tempo coletivo, como base das ações sociais dos grupos em que as trocas, mais ou menos agressivas, se dão dentro de limites especificados pelos próprios sujeitos. Conforme Maturana, se concordamos que no lugar de um *ser intrínseco, fixo*, o que de fato existe é uma *identidade sistêmica e dinâmica* (relacional) podemos entender e aceitar que ao modificarmos as condições das dinâmicas de relações tornamos potente a evolução da identidade e sua conservação. Além disso,

... ao reconhecer a identidade ou o ser como um fenômeno sistêmico, podemos reconhecer que a condição humana básica, em torno da qual surgem as distintas identidades como modos de viver e conviver, é a biologia do amor, seja no viver suas dimensões relacionais, seja no negá-las, e que é a condição amorosa do humano que constitui a vida social como convivência no respeito mútuo (Idem, p. 32-33).

Estas são estratégias de convivência e de sobrevivência que constituem o que chamo de saberes e seus modos de serem feitos. Qualidades do que é educável no ser humano e por conseguinte no seu mundo. Qualidades do humano que se revelam como características ético-estéticas fundantes de suas práticas culturais. E, o hip-hop se institui como um conjunto de práticas que se configuram como movimento, como ação social ao mesmo tempo em que se faz cultura.

O que mais posso dizer é que fiquei bastante feliz por ter chegado com meus passos, lentos, a estas constatações. E, confesso que tinha o pressentimento, como me parece ser comum a todos os pesquisadores e pesquisadoras, que a caminhada deste estudo me traria muitas surpresas. Surpreendi-me, entretanto, com as próprias surpresas, por não ter imaginado que pudessem ser fortes e significativas como têm sido para este meu ato de ensinar e aprender a mim mesmo que é o fundamento de todo processo de estudo. Atos – atitudes – que fundam epistemologias diversas da esperança (minha) de poder ser mais.

Por falar nisso, o que são e como se dão estes atos de aprender e o que são estes saberes de que tanto falo? Conforme Charlot, *todo ser humano aprende: se não aprendesse não se tornaria humano* (2000 p. 65). Ele diz também que aprendemos diferentemente. E, para explicar o que diz este pensador divide o ato de aprender em diferentes **figuras do aprender**, ou referências de como o saber e o aprender se apresentam para nós. Segundo ele *as crianças são confrontadas com a necessidade de aprender, ao encontrarem, em um mundo já presente diferentes objetos-saberes*, atividades e padrões de relacionamentos que serão aprendidos de diferentes maneiras por cada pessoa. E, é precisamente nestas diferenças entre os processos de aprender que reside a sua epistemologia. Volta à baila, portanto, a figura e a postura de quem investiga, diante das possibilidades de interação e interferência com aquilo que é investigado, observado. A educação não é neutra, o ensino-aprendizagem implica ‘atitude’ política, conforme dizia o Paulo Freire.

No âmbito das relações com os hip-hoppers pude vivenciar intensamente uma dessas ‘atitudes’ políticas que foi a da parcialidade como componente natural do seu mundo da vida. Parcialidade que perde as dimensões radicais da divisão e da separação na medida em que as pessoas vão re-significando seus sentidos a partir das suas razões da vida. Assim, a parcialidade, as discordâncias (rachas, desafios) integram a vivencialidade, se tornam

pragmáticas – viram aspectos perturbadores necessários ao movimento do mundo da vida – e podem ser aceitas por aquilo que são: traços culturais, potencializadores e potentes da vida.

Neste sentido é interessante observar o que nos dizem Gómez-Granell & Vila, que entendem cultura como *experiência adaptativa biopsicossocial de um povo e seus marcos organizativos concretos* (2003, p. 109), quando tratam da importância de se pensar a cidade em uma perspectiva integradora a partir de projetos educativos que tenham a escola como *espaço de interação real por excelência* (Idem, p. 113).

A cidade e seu tecido social são vividos somente por meio das atividades realizadas por quem vive nela e se retroalimentam das relações que foram estabelecidas por meio dessas atividades. Se não houver a oportunidade para realizar atividades no ambiente social nem espaços de regulação, não pode haver uma socialização cidadã competente nem se desenvolver um sociabilidade cidadã efetiva, portanto também não é possível trabalhar para a coesão (Idem).

Isto significa que as práticas culturais do hip-hop se retroalimentam das relações que se criam a partir delas mesmas, numa espiral de autopoiesis cultural. Não estou apenas atribuindo, neste meu discurso, vida própria ao hip-hop e à cultura, estou afirmando que são construídos em nossas relações político-sociais e por isso tem um ‘corpo’ de sentidos ‘biopsicossociais’ que precisam de espaço-tempo para serem revelados, compreendidos e re-transformados. Assim, esses sentidos das práticas sociais específicas de grupos trans-escolares podem ser inscritos nos projetos educativos (especialmente das escolas urbanas) preocupados em valorizar o que é comum à educação, não como negação da existência de outros comuns, mas como cultura própria de uma comunidade de convivência desejada, como *cidadania compartilhada* (Ibidem, p. 112).

Aqui voltamos à política. Nas dimensões do que posso observar o Movimento Hip-hop está começando a costurar e a propor alguns acordos sócio-políticos importantes.

Retomo aqui um exemplo já mencionado no Capítulo 3, acerca do encontro de representantes do hip-hop paulistano com o Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Mas, ao invés de destacar os possíveis resultados com minhas palavras, desejo me apropriar de um discurso da imprensa.

*From: <Nize Pellanda⁵⁵>
To: Felipe Gustsack
Assunto: Hip Hop: - rappers e repentistas
Data: Wed, 6 Aug 2003 10:42: 13—0300.*

HIP HOP

Ministro defende integração cultural em encontro com artistas paulistanos, na abertura do festival “Agosto Negro”. Gil propõe intercâmbio entre rappers e repentistas (PEDRO ALEXANDRE SANCHES DA REPORTAGEM LOCAL).

O ministro da Cultura, Gilberto Gil, propôs na sexta-feira a rappers paulistanos um programa de intercâmbio com repentistas nordestinos. A proposta foi lançada na abertura do festival “Agosto Negro”, na Prefeitura de São Paulo, durante solenidade com Gil e representantes do movimento local de hip-hop. Afirmando que os rappers norte-americanos desenvolvem a técnica do improviso e que os brasileiros ainda não aprenderam a fazê-lo, Gil promoveu uma votação entre os presentes. Queria saber se eles aceitariam viajar para Campina Grande (PB), com apoio do Ministério da Cultura, para um encontro com repentistas da Casa do Cantador.

Presente na mesa, o rapper Thaíde, um dos iniciadores do hip-hop em São Paulo, respondeu a Gil em forma de improviso, contestando que os rappers daqui não dominassem a técnica.

“Com relação a vocês as pessoas ainda não sabem. Aham que vocês não têm essa parte da mente desenvolvida”, respondeu o ministro, que diante da votação positiva se comprometeu a viabilizar o encontro entre o “rap” e o “rep”. Thaíde leu em voz alta o protocolo de intenções que o movimento entregava ao MinC, em nome da Comissão Força Hip-Hop. O documento propõe ações integradas entre o ministério e comunidades ligadas ao hip-hop. “Vou mandar protocolar. O MinC se sente estimulado em ver vocês finalmente começando a acrescentar às suas linguagens a linguagem documental, que sacramenta a ligação entre vocês e o Estado, entre vocês e a política”, disse Gil. Houve exposições da prefeita Marta Suplicy, do secretário municipal de Cultura, Celso Frateschi, do coordenador de Juventude da Prefeitura, Alexandre Youssef, e de vários representantes da cultura hip-hop. Manifestações dos rappers evidenciaram a novidade do contato oficial com instâncias municipais e federais de governo. “Os manos e as minas, quem

⁵⁵ Doutora Nize Pellanda é uma colega Professora no Departamento de Educação da Universidade de Santa Cruz do Sul.

diria, a gente aqui nesta casa. Satisfação, satisfação”, disse Rappin Hood, que defendeu que o hip-hop precisa crescer também em qualidade. Pioneiro dançarino de break, Nelson Triunfo foi chamado à mesa pelo rapper Xis e deu testemunho parecido. “No começo jogavam creolina na calçada para não podermos dançar na rua. Tomei muita porrada da polícia, fui preso várias vezes, mas resistência é resistência”, afirmou. O secretário Frateschi sublinhou a intenção do governo de utilizar eventos como o “Agosto Negro” como meios de inclusão social e desenvolvimento cultural. “O que queremos fazer é quase uma catequese ao viés: permitir que a cidade aprenda a cidade, não que sua elite imponha uma cultura à cidade, como sempre foi”, disse, conclamando os rappers a que “ocupem seu espaço institucional nos conselhos regionais de cultura”. Gil discursou valendo-se de batuques na mesa, trechos de rap de sua autoria (“o povo sabe o que quer/ mas o povo também quer o que não sabe”, fez a platéia repetir) e filosofia oriental. Classificou os rappers como uma nova geração (“eu sou da outra geração”) e pregou o “respeito a cada uma das muitas correntes sem fundamentalismos, sem hegemonias, sem que cada corrente queira ser a dona da verdade”. Cobrou à comunidade hip-hop a lembrança de sua raiz brasileira e aconselhou: “Vocês têm que ser humildes. Dorival Caymmi já era seu pai, antes de vocês. Não percam a humildade. Cuidado”! Daí abriu caminho à proposta de união entre rap e repente, que encerrou o evento. O debate acabou não se caracterizando como tal – ao final, pessoas da platéia protestaram: “Cadê o debate?”

Como se pode observar o encontro resultou em atitudes de parceria e de concordância entre membros de renome dentro do Movimento Hip-hop nacional. Outra coisa que se vê é que os manos e as minas estão chegando ‘direto e reto’ nos territórios decisivos da política. E, este é o objetivo de todas as ações sociais. No entanto, quais são as políticas que regulamentam e potencializam o crescimento artístico e cultural do nosso povo?

Precisamos desenvolver mais o campo das educabilidades sócio-políticas.

Vou terminando este texto com a atitude de alguém que inicia uma conversa, fala, fala e não consegue mais parar, voltando sempre ao seu começo. Com isto espero estar fazendo uma justa e merecida homenagem ‘simbólica’ à cultura popular brasileira,

notadamente à afro-ascendente⁵⁶, e sua profunda capacidade de criação. Refiro-me em especial à primeira referência de estilo musical atribuída ao RAP pelo público presente nos históricos bailes *funks* ou festas black: *tagarela*⁵⁷.

Por outro lado, termino assim, como uma forma de fortalecer, ao meu jeito e risco, uma identificação maior deste texto com um dos traços culturais mais significativos da estética hip-hop que é a *recursividade*. Tudo no hip-hop está sempre recomeçando, re-escrivendo-se, re-inserindo-se e re-significando-se como uma outra imagem, uma outra leitura. Nas palavras de Barreto (1998, p. 65): *O movimento hip hop é fractal; é recursivo, pode voltar atrás infinitamente da maneira que quiser sobre temas, glosas de música clássica, jazz...*" Como que enfeitiçado por esta perspectiva do eterno retorno, meu texto também descambou para a recursividade.

Foi assim que comecei a perceber o hip-hop como uma espécie de pedagogia da vida como ela é. Na vida as coisas vão se repetindo até a gente resolver olhar pra elas e viver o que nos oferecem. Só assim elas se modificam e modificam a nós. Esta modificação, esta mudança no fundo significa que passaram a ter outro sentido para nós e nós nos modificamos porque passamos a prestar atenção em outras coisas da vida e passamos a agir em função disso. *Os nossos olhos exercem influência sobre mais de dois terços das regiões cerebrais responsáveis pelos nossos movimentos* (GAIARSA, 2001, p. 29).

Ou seja, passa por aí a minha compreensão sobre o que entendo como força transformadora (educabilidade) do hip-hop junto à juventude das periferias urbanas. Mas, aí já não era suficiente observar a mudança que produzia em seu comportamento nem ler textos como o da Tricia Rose (2000, p. 202) onde ela garantia que: *A cultura hip-hop emergiu como*

56 Sobre este tema recomendo as obras do historiador e folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo, especialmente: **Antologia do Folclore Brasileiro** e **Made in Afrika**, ambas reeditadas no ano de 2001 pela editora paulista Global.

57 Tagarela também foi título de uma das primeiras músicas gravadas em estilo RAP, no Brasil. O nome do autor e intérprete: Miéle (um dos famosos comunicadores da televisão brasileira).

fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens... Eu precisava estar mais próximo destas ações sociais da juventude: precisava aprender a sentir a força dessa cultura se enraizando e subindo os muros e as paredes das periferias até chegar nas suas casas e transformar as suas caras, seus gestos e seus jeitos de se relacionar com o mundo. Afirmo hoje, foi muito bom ter podido viver isso, por mais parcial que tenha sido, às vezes, o sentido da vivência.

Digo isso especialmente porque os sentidos dos meus estudos acerca do Movimento Hip-hop ganham as dimensões de outras práticas culturais onde me constituo como educador e se apropriam de um sem número de contextos e de outras aprendizagens que venho realizando nos últimos tempos⁵⁸. Nesta mesma direção da *afirmação de dimensões e valores da vida e da história humana não contemplados nas categorias filosóficas ou científicas da modernidade hegemônica ocidental* (ANDREOLA, 2002, p. 137), me permito contar aqui duas histórias.

Recentemente, em uma conversa com educadoras e educadores do município de Segredo – RS, sobre as perspectivas do trabalho em redes na escola, dei-me conta de uma outra leitura possível sobre os problemas enfrentados por muitas escolas quanto à participação dos pais nos processos de ensino-aprendizagem dos filhos. Em várias oportunidades estive discutindo com pais, com alunos e alunas, com educadoras e educadores sobre este tema⁵⁹ e sempre esbarrávamos, entre outros, no argumento de que: 'os pais e as mães não participam

58 Como exemplos de aprendizagens importantes estão: o processo de minha separação e do aprender a começar de novo aos 40 anos, longe do filho (2000-2001); a minha formação como Facilitador de Biodança (2001-2003); a minha incapacidade de escrever a tese estando afastado das funções acadêmicas pelo pedido de bolsa afastamento junto à UNISC (2002-2003); minha imensa dificuldade para produzir e organizar um texto sozinho (hoje); a convivência com minha insegurança e com o medo de estar escrevendo um texto descolado da realidade do hip-hop (hoje).

59 Cito aqui dois ou três exemplos mais recentes: o primeiro com alunas do Curso de Pedagogia Anos Iniciais do Ensino Fundamental no município de Sobradinho; o segundo com alunos e alunas do Colégio Estadual Ernesto Alves em Santa Cruz do Sul e o terceiro com professoras e professores dos municípios de Arroio do Tigre e de Fontoura Xavier (Rio Grande do Sul) onde conversávamos sobre educação cooperativa.

mais da vida escolar de seus filhos e filhas porque não entendem as suas dúvidas, uma vez que muitos nem são alfabetizados e outros nem completaram os primeiros anos de estudo⁶⁰.

Desta vez, ao ouvir os mesmos argumentos por parte das professoras e professores, procurei não tencionar o debate e assim me distrai contando a elas uma parte de uma pequena história do rapper Manoel Soares⁶¹, ex-apresentador do Programa Hip-hop Sul da TV Educativa do Rio Grande do Sul, sobre a participação da sua mãe no Movimento Hip-hop. Manoel contou que uma vez ela lhe pediu emprestadas umas músicas de RAP para escutar e que alguns dias depois ela o chamou e falou que havia gostado e lhe pediu outras. Como ela passa os dias trabalhando em casa e ouvindo música, hoje dá preferência para o RAP e faz questão de ouvir mais os grupos locais, compostos pelos manos e minas que vivem mais próximos da sua quebrada, ainda que curta todos sem distinção. Também contei às professoras que Manoel apresentou a história da sua mãe com o intuito de mostrar que muitos rappers que se dizem engajados no movimento e na criação de uma cultura de participação, de paz e de transformação da realidade das periferias, na verdade discriminam seus próprios parceiros de correria, pois não tocam e não escutam as músicas desses grupos, preferindo curtir grupos de fora e até internacionais. Na opinião dele a sua mãe é muito mais rapper do que os manos e minas que ainda não fizeram uma auto-crítica e não têm a mesma 'atitude' e a consciência que ela demonstra ter ao apoiar o hip-hop local.

Depois de contada esta história algumas professoras começaram a retomar o debate trazendo à baila duas frases bem significativas: 'formar cidadãos críticos' e 'transformar a realidade'. Concordamos entre nós que estas expressões são facilmente encontradas em quase todas as propostas político-pedagógicas dos mais diferentes sistemas e redes de ensino, nos planos de aula, nos planejamentos dos professores e das professoras, enfim, nos mais

60 Refiro-me especificamente ao professor José Getúlio Ramos da Rosa, que mora em Sobradinho, mas trabalha na rede de ensino do município de Segredo (Rio Grande do Sul) e que conversou comigo sobre este tema durante nosso almoço no dia 8.10.2003.

diversos 'documentos da educação'. Com estas idéias ainda perturbando nossos pensamentos voltamos para o tema da participação dos pais na vida escolar de seus filhos. Não percebia nenhuma relação direta deste debate com a história do rapper mas de repente surgiu uma pergunta que me pareceu interessante:

– Afinal, se uma mãe pode aprender com o filho a entender e a gostar de hip-hop, porque a outra mãe não pode aprender com o filho a entender e a gostar de ler e de estudar?

As lembranças do depoimento do rapper, trazidas para aquele debate com as professoras e professores, nos fizeram ver que se as metas da escola são a transformação da realidade e a formação de cidadãos críticos, tudo o que precisamos dos pais é um pouco de tempo e de disponibilidade para o diálogo com seus filhos. Tempo e disponibilidade que precisam ser re-aprendidos, é certo, mas que são coisas que estão dentro de um campo de ações próprio à função social de pais e mães. Então, comparamos esta posição das educadoras e da escola com a outra que vinham adotando que era a de simplesmente pedir aos pais que ajudassem seus filhos a resolverem problemas e a executarem tarefas que elas professoras e professores lhes encaminharam. Concordamos que quando faziam isso, atribuíam a estes pais e mães uma função que é mais própria do professor e da professora. Além disso, também concordamos que o seu jeito anterior de construir uma maior participação dos pais e das mães na escola, colocava a escola em uma espécie de patamar hierarquicamente superior ao da família, pois era ela, a escola, quem demandava tarefas à família.

Na relação das famílias com o Movimento Hip-hop não há essa hierarquia. Como costumam dizer os manos e as minas: 'na paz, tamo aí pra soma'!

Disse que eram duas histórias... e eram... uma estava dentro da outra como as bonecas russas.

Existem transformações sociais mais significativas do que ver pais e mães aprendendo a ler e a escrever com seus filhos e filhas?

Compreender a idéia de que a melhor ajuda que alguns pais e algumas mães podem dar a seus filhos e suas filhas é se tornarem seus alunos, foi uma constatação bem simples, mas que me alegrou bastante. Comecei a pensar que esta pode ser uma maneira bastante eficaz de fazer com que a família participe mais da vida escolar de suas crianças: fazer com que a escola participe mais da vida familiar. Mas, não me parece ser este o fado que deva ser tocado, o lado desta experiência que eu devo mostrar com maior destaque. Não se trata de localizar na família ou na escola o problema da pouca participação familiar nos processos de educação. Entretanto, isto coloca as duas instituições mais importantes das comunidades dos nossos discursos e práticas de educadores, a família e a escola, em posições semelhantes, o que pode produzir uma boa levada, boas perspectivas para diálogos, mutabilidades, territorialidades, vivências.

Compreendo que a escola não está afastada da vida, ainda que as famílias não participem diretamente dela, mas defendo a idéia de que o Movimento Hip-hop pode ser uma referência de mais vida dentro de muitas escolas assim como tem sido dentro de muitas famílias. E, cabe à educação, à família, à cultura, às políticas em geral, através de seus sujeitos, atitudes frente às educabilidades e aos traços culturais que cada uma das ações sociais movimenta no contexto das nossas cidades. As comunidades de convivência desejável, especialmente nas cidades, precisam ser ‘rimadas’ com todas as pessoas que ali habitam. Neste sentido, Gómez-Granell & Vila afirmam que,

... a cidade também tem responsabilidades educativas dentro e fora da instituição escolar. Se uma cidade tem como projeto definir-se como espaço de cooperação e de coesão social ampla, não pode correr o risco de tentar reduzir a competição, de mascarar involuntariamente a desigualdade e os desajustes com a celebração ingênua e superficial de uma diversidade inofensiva. Isso não favorece uma percepção realista de suas

vantagens pragmáticas – identidades múltiplas, habilidades variadas – e se coloca à margem dos objetivos intelectuais da escola (2003, p. 114-115).

Seguindo a tradição⁶² daquelas pessoas (inclusive eu) que terminam seus textos dizendo que estas ‘coisas’ não terminam, decidi concluir estes meus escritos sobre o Movimento Hip-hop, começando um novo texto. Afinal, estes são saberes – os textos e o movimento – do nosso mundo da vida. São, o que pude aprender e como – intensamente – aprendi: educabilidades e traços culturais em movimento.

...

Inicialmente conhecido como *tagarela* por seu ritmo rápido e engraçado, o RAP, assim como seus cantores e cantoras, conhecid@s como MCs (Mestres de Cerimônia) ou rappers, é uma das formas de expressão artística da cultura hip-hop, que se compõe ainda dos B-boys – *break boys* (ou B-girls), d@s DJs (Disk Jóqueis) e d@s Graffiteiro@s. Na verdade, RAP é a sigla da expressão *Rhythm And Poetry* (ritmo e poesia), onde o ritmo é criado pel@s DJs a partir de recortes e colagens de trechos de músicas previamente gravadas e da manipulação de toca-discos e outros equipamentos eletro-eletrônicos, e a criação poética é a tarefa desempenhada pel@s MCs, compondo suas letras a partir dos temas cotidianos dos lugares em que vivem... Mas, estas...

– São outras educabilidades!

⁶² *Um haikai é feito com todos os sentidos. Os de Bashô, sobretudo. A forma, porém, não foi inventada por ele, niponicamente fiel à tradição: NÃO SIGA OS ANTIGOS. PROCURE O QUE ELES PROCURARAM. Matsuô Bashô* (LEMINSKI, 1990, p. 95).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

- ABRAMO, Cláudio. **A regra do jogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- ANDREOLA, Balduino Antonio. *Dos preconceitos de Hegel ao diálogo das civilizações*. In: ANDREOLA, Balduino Antonio et al. **Educação, cultura e resistência: uma abordagem terceiromundista**. Santa Maria: Ed. Pallotti – ITEPA – EST, 2002.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. – 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARCE, José M. Valenzuela. *O funk carioca*. In: HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 138 – 162.
- AREND, Sílvia. *Um Olhar sobre a Família Popular Porto-Alegrense*. In: ÁVILA, Maria de Fátima (org.). Porto Alegre: dissertações e teses - **Cadernos Porto & Vírgula**, Nº 13, 1996, p. 83-89.
- ARROYO, Miguel (org.). **Da escola carente à escola possível** - 3ª ed., São Paulo: Edições Loyola, 1991.
- BARBIER, René. **A pesquisa-ação na instituição educativa** - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas** - 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação** - 31ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

- _____. **A cultura na rua.** Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- BRANDÃO, Helena N. **Introdução à análise do discurso** - Campinas/SP: UNICAMP, 1994.
- BRZEZINSKI, Iria (org.). **LDB Interpretada: diversos olhares se entrecruzam.** São Paulo: Cortez, 1998.
- BUBER, Martin. **Eu e tu.** São Paulo: Ed. Moraes, 1977.
- BURKE, Peter. **A arte da conversação.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- CARRASCO, Silvia. *Multiculturalidade: repensar a integração socioeducativa.* In: GÓMEZ-GRANELL, Carmen & VILA, Ignacio (orgs.). **A cidade como projeto educativo.** Porto Alegre: Artmed, 2003, p. 109 - 128.
- CARVALHO, Maria Avelina de. **O discurso do menino de rua: uma abordagem sociolinguística interacional.** Goiânia: UFG, 1992.
- CHARLOT, Bernard (org.). **Os jovens e o saber: perspectivas mundiais.** Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.
- CRAIDY, Carmem Maria. **O analfabetismo do menino de rua como produção simbólica da exclusão social** - Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS, 1996.
- _____. *Meninos de rua - a rua dos meninos.* In: Prefeitura Municipal de Porto Alegre. **A rua invisível.** Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 1993, p. 59-62.
- CONCEIÇÃO, Fernando. **Imprensa e racismo no Brasil: a manutenção do status quo do negro na Bahia.** São Paulo, ECA/USP, 1996.
- CUNHA, Celso Ferreira da. **Gramática da língua portuguesa** – 7ª ed. – Rio de Janeiro: FENAME, 1980.
- DETHLEFSEN, Thorwald & DAHLKE, Rüdiger. **A doença como caminho: uma visão nova da cura como ponto de mutação em que um mal se deixa transformar em bem.** São Paulo: Cultrix, 1983.
- DILTHEY, Wilhelm. **Teoria de las concepciones del mundo.** Madrid: Alianza Universidad, 1988.
- DUBOIS, Jean. et alii. **Dicionário de lingüística** – 9ª ed. – São Paulo: Cultrix, 1993.
- FERNANDES, Edson. *A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de Antonin Artaud.* In: **ECCOS REVISTA CIENTÍFICA** – v.3, n.2 (dezembro 2001). São Paulo: Centro Universitário Nove de Julho, 2001, p. 63 – 81.
- FIORI, Ernani Maria. *Aprender a dizer a sua palavra.* – Prefácio – In: FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** – 17ª ed. – Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987, p. 9-21.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

- _____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FREIRE, Paulo. **Educação e mudança** – 19ª ed. – Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1979.
- _____. **Pedagogia do oprimido** – 17ª ed. – Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.
- _____. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz & Terra, 1996.
- _____. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y metodo**. Vol II, 2ª ed. Salamanca – Espanha: Ediciones sígueme, 1994.
- GAIARSA, José Ângelo. **Imagem e individualidade**. São Paulo: Editora Gente, 2001.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 3. ed.; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GEORGE, Nelson. **Hip hop america**. New York: Penguin Group, 1998.
- GITAHY, Celso. **O que é graffite**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GÓIS, Cezar Wagner de Lima. **Vivência e identidade: uma visão biocêntrica**. Fortaleza: ed. do Autor, 2002.
- GOFFMAN, Irving. **Manicômios, prisões e conventos** – 5ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GRACIANI, Maria Stela Santos. **Pedagogia social de rua: análise e sistematização de uma experiência vivida**. São Paulo: Cortez: Instituto Paulo Freire, 1997.
- GUIMARÃES, Maria Ignez de Oliveira. *Recursos expressivos de um discurso da bravata: uma introdução à estilística da oralidade*. In: **Atas do I congresso internacional da associação brasileira de lingüística**, Vol II. Instituto de Letras da UFBA: Salvador, Bahia, 1996.
- GUSTSACK, Felipe. *Educação e filosofia: vivências e reflexões teóricas*. In.: ANDREOLA, Balduino Antonio et al. **Educação, cultura e resistência: uma abordagem terceiromundista**. Santa Maria: Ed. Pallotti – ITEPA – EST, 2002, p. 43 – 60.
- _____. **Sentidos da educação no discurso de jovens em situação de risco**. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- _____. *Escola espaço de escuta*. In.: FISCHER, Nilton Bueno; FERLA, Alcindo Antonio & FONSECA, Laura Souza (orgs.). **Educação e classes populares**. Porto Alegre: Editora Mediação, 1996, p. 79 – 89.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **Império**. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2003.
- HASENBALG, Carlos A. *Desigualdades sociais e oportunidade educacional - a produção do fracasso*. In: **Cadernos de pesquisa** (63). São Paulo: Cortez, 1987, p. 24-26.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora

- UFRJ, 2000.
- HOBBSAWN, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.
- JUNIOR, Almir Pereira. & HERINGER, Rosana. *Adolescência no Brasil*. **Cadernos do IBASE**, Nº 10, 15 páginas.
- KAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- LAITANO, Gisele Santos. **Os territórios, os lugares e as subjetividades: construindo geograficidade pela escrita no movimento hip hop, no bairro Restinga, Porto Alegre/RS**. (Dissertação de Mestrado) Porto Alegre: UFRGS-Instituto de Geociências-Programa de Pós-Graduação em Geografia, julho de 2001.
- LEMINSKI, Paulo. **Vida: Cruz e Sousa: Bashô: Jesus: Trotski**. Porto Alegre: Sulina, 1990.
- LUNARDI, Adriana & MAGNI, Claudia Turra (orgs). **Letras na rua**. Porto Alegre: UE, 1995.
- MACEDO, Maria Fernanda Garcia. *O inferno são os outros: hip hop carioca como comunicação negativa* In: **Hip Hop, Arte e Mídia: a cultura juvenil em foco - anais**. Porto Alegre: UFRGS-PPGMus, 12 e 13 de setembro de 2003.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 1986.
- MARTINS, José de Souza (org.). **O massacre dos inocentes: a criança sem infância no Brasil - 2ª ed.**, São Paulo: HUCITEC, 1993.
- MARTINS, José de Souza. **O poder do atraso: ensaios de sociologia da história lenta - São Paulo**: HUCITEC, 1994.
- MATURANA, Humberto. **De máquinas e seres vivos: autopoiese – a organização do vivo** / Humberto Maturana Romesín & Francisco J. Varela García; 3. ed.; trad. Juan Acuña Llorens. – Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- _____. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MATURANA, Humberto & REZEPKA, Sima Nisis de. **Formação humana e capacitação**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo revolucionário: pedagogia do dissenso para o novo milênio**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas: Papirus, 1989.
- _____. **Signos**. São Paulo: Martin Fontes, 1991.

- _____. **O visível e o invisível**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MORAES, Maria Cândida. **Educar na biologia do amor e da solidariedade**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- MORAIS, Armando de. **Dicionário de Inglês – Português: dicionários editora**. – 3ª ed. – Portugal: Porto Editora, 1998.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **Ciência com consciência**. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MUTTI, Regina Maria Varini. *A heterogeneidade do discurso na fala dos alunos*. Original cedido pela autora, inédito. Porto Alegre, 1997.
- NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: TRIOM, 1999.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discussão, imaginário social e conhecimento*. In: **Em aberto**, ano 14, Nº 61, 1994.
- _____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico** - Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.
- _____. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso** – 4ª ed. – Campinas, SP: Pontes, 1996.
- OROFINO, Maria Isabel. *Mídia e Educação: contribuições dos estudos da mídia e comunicação para uma pedagogia dos meios na escola*. Texto apresentado no Encontro de Educação, Mídia e Cidadania, que compôs o programa de atividades do I Encontro Nacional de Educação, do V Seminário Regional de Educação Básica e do IV Seminário Regional de Formação de Professores. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2002.
- PARDO, Eliane & RIGO, Luis Carlos (orgs.). **Cartografias urbanas: dobras na iniciação científica**. Pelotas: UFPel; Seiva, 2002.
- PÊCHEUX, Michel e FUCHS, C. *A propósito de uma análise automática do discurso: atualização e perspectivas*. In: GADET, F. e HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso** - Campinas/SP: UNICAMP, 1990.
- _____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- _____. **Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2ª ed. - 1995.
- POSSENTI, Sírio. *O dado dado e o dado dado: o dado em análise do discurso*. In: CASTRO, Maria Fautá Pereira de (org.). **O método e o dado no estudo da linguagem**. Campinas, SP: UNICAMP, 1996, p. 195-207.
- RIZZINI, Irene (et al.). **A criança no Brasil hoje: desafios para o terceiro milênio** - Rio de Janeiro: Ed. Universitária Sta. Ursula, 1993.

- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella & CASSEANO, Patrícia. **Hip-hop: a periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo, questões, teorias e "estórias"**. Lisboa: Veja, 1993.
- RODRIGUES, Nara Caetano. **Meninos e meninas de/na rua: existem, pois têm muito a dizer**. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Letras/Linguística -UFSC, 1997.
- ROSE, Tricia. *Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop*. In: HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000; p. 192 – 213.
- ROSEMBERG, Fúlvia. *Relações raciais e rendimento escolar*. In: **Cadernos de pesquisa**, (63), São Paulo: Cortez, Novembro/1987.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana** (Tese de Doutorado). São Paulo: Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- SILVA, Luis Heron da. et ali (orgs.). **Identidade social e construção do conhecimento**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação, 1997.
- SPOSITO, Marília Pontes. **A ilusão fecunda: a luta por educação nos movimentos populares** - São Paulo: HUCITEC, 1993.
- _____. *A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade*. In: **Tempo social – revista de sociologia**. São Paulo: Editora da USP, 5(1-2), p. 161-178, 1993 (editado em novembro de 1994).
- STRINATI, Dominic. **Cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.
- TORO ARAÑEDA, Rolando. **Biodanza: integração existencial e desenvolvimento humano por meio da música, do movimento e da expressão dos potenciais genéticos**. São Paulo: Olavobrás & Escola Paulista de Biodanza, 2002.
- VARELA, Francisco. **Ética y accion**. Santiago – Chile: Dolmen Ediciones, 1991.
- VASCONCELLOS, Celso dos Santos. **Planejamento: projeto de ensino-aprendizagem e projeto político-pedagógico**. São Paulo: Libertad, 2000.
- VOLPI, Mário (org.). **O adolescente e o ato infracional** – 2ª ed. – São Paulo: Cortez, 1997.
- ZALUAR, Alba. **Cidadãos não vão ao paraíso** - São Paulo: Ed. Escuta e UNICAMP, 1994.

PERIÓDICOS E DOCUMENTOS

ALMANAQUE DE GRAFITE.– São Paulo: Editora Escala, Ano 1, N° 2, 2002.

BRASIL. Lei N° 8.069/1990 - Estatuto da criança e do adolescente. Porto Alegre: Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente, 1994.

CAROS AMIGOS – EDIÇÃO ESPECIAL. São Paulo: setembro de 1998.

COSTA, Freire. *Democracia racial é mito*. In: **Istoé**, março, 1998.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Caderno mais** – N° 549. São Paulo, domingo, 18 de agosto de 2002.

FUNDAÇÃO ESTADUAL DO BEM ESTAR DO MENOR – FEBEM – RS. Diretoria Sócio Educativa. **Atitude escrita: hip-hop zine**. Porto Alegre: DSE – FEBEM, fevereiro de 2001.

Meninos e meninas em situação de rua em Porto Alegre. Quem são? Qual seu modo de vida? Pesquisa Realizada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - Faculdade de Serviço Social, em conjunto com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Fundação de Educação Social e Comunitária, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O mestre artista*. (Ensaio). In: **Caderno Mais** – N° 562. São Paulo: Folha de São Paulo, domingo, 17 de novembro de 2002.

PONZIO, Ana Francisca. *Os invasores do palco*. In: **Revista Bravo!** São Paulo: Fevereiro de 2002, p. 33 a 36.

PSICOLOGIA: REFLEXÃO E CRÍTICA. - Porto Alegre: CPG Psicologia/UFRGS - Vol. I, N° 1/2, 1996.

Raça negra e educação. In: **Cadernos de pesquisa** (63) - São Paulo, novembro/1987.

REVISTA FÓRUM. São Paulo: Publisher Brasil, N° 7, 2002.

REVISTA PLANETA HIP-HOP. São Paulo: Editora Escala, 2002-2003.

REVISTA RAP BRASIL. Anos 1 e 2 – Ns. 8, 10, 11 e 15. São Paulo: Editora Escala, 2001-2002.

SODRÉ, Muniz. *Uma genealogia das imagens do racismo*. In: **Folha de S. Paulo**, Março, 1995.

CDS E DISCOS

- BRASIL 1. **Escadinha: fazendo justiça com as próprias mãos**. Rio de Janeiro: Zâmbia, 1999.
- CYPRESS HILL. **Los grandes éxitos em español**. Ciudad de México: Ruffhouse; Soul Assassins, 1999.
- DA GUEDES. **Cinco elementos**. Porto Alegre: Trama, 1999.
- _____. **O manifesto: morro seco mas não me entrego**. Porto Alegre: Orbeat Music, 2002.
- DEPENDENT'S, BIG BOYS & SEGUIDORES. **Tri-legal do rap**. Porto Alegre: Raízes Discos, 2000.
- DJ SADDAM. **Hip hop na veia**. São Paulo: Som Livre, 2002.
- FACE CRUEL. **De quem é a culpa?** São Paulo: Skyblue, 2001.
- FAMÍLIA DE RUA. **No mundo dos loucos**. Santa Cruz do Sul: F.D.R.P, 2003.
- FUNK ESSENTIAL II. **The Best of Funk**. Classics Vol. 2 Ceará: Nordeste Digital Line S/A, s/d.
- G.O.G. **Vamos apagá-los com o nosso raciocínio**. Brasília: Skyblue, 1999.
- HIP-HOP (RS). **O rap é minha alma**. Porto Alegre: FEBEM-RS, 2001.
- PIÁ. **Um pouco de todos nós**. São Paulo: Trama, 2000.
- PROJETO HIP HOP NA LINHA DE FRENTE CONTRA O TABACO. **Hip Hop na linha de frente contra o tabaco**. Rio de Janeiro: CEMINA, 2003.
- RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- _____. **Nada como um dia após o outro dia**. – Vol. 1 e 2 – São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- RAPSODY. **Hip hop meets world**. Hamburg: Mercury/Universal Music, 2000.
- RAP. **Só Sucessos**. São Paulo: RDS e Sky Blue, 2002.
- R.Z.O. **Todos são manos**. São Paulo: Trama, 2002.
- THAÍDE & DJ HUM. **Assim caminha a humanidade**. São Paulo: Trama, 2000.
- 2PAC. **Outlawz: still I rise**. Santa Mônica – EUA: Universal Music, 2001.
- 2PAC. **Better dayz**. Stone Mountain – Georgia-EUA: Universal Music, 2003.
- VANDRÉ, Geraldo. **Canto geral** (Música: Terra Plana). Rio de Janeiro: Odeon, 1968.

FILMES

Colors: As cores da violência. Dennis Hopper – 1984.

Faça a Coisa Certa. Spike Lee – 1989.

8 Miles: A rua das ilusões. Curtis Hanson – 2002.

PÁGINAS DA WEB

www.adversus.com.br

www.aerosolart.com.br

www.bocadaforte.com.br

www.bombhiphop.com

www_codigonegro_cjb_net

www.escala.com.br

www.hiphopbrasil.com.br

www.pixa-in.com.br

www.revistahip-hopnaveia.com.br

www.radioimprensa.com.br

www.rapnacional.com.br

www.studiokobra.com

www.3mundo.hpg.com.br

www.vivafavela.com.br

GLOSSÁRIO – VOZES DAS QUEBRADAS

Procurei levar em conta, ao longo deste estudo, as falas e os seus possíveis sentidos, especialmente as que estão mais fortemente vinculadas ao cotidiano dos manos, das minas e daquelas pessoas que se desafiam nas práticas da cultura hip-hop. Falas e sentidos cujo conhecimento tornaram mais fácil a realização deste estudo do Movimento Hip-hop. Considerando a importância de muitas das expressões utilizadas, eu as sublinhei no texto com o objetivo de destacar o seu uso, a sua forma escrita e também o seu sentido na compreensão da cultura hip-hop. Apresento, a seguir, uma listagem destas palavras e expressões que foram as mais comuns e as mais utilizadas nos diferentes textos e contextos de relações construídas durante o período em que realizei este trabalho junto aos manos e às minas do movimento. Importante destacar o fato de que muitos destes "modos de dizer" aqui elencados já são conhecidos entre nós como "gírias" e não se vinculam apenas ao contexto da cultura hip-hop.

ATITUDE – Define a linha de conduta que a pessoa, grupo ou tendência espera de cada um. Não basta ter consciência, é preciso ter atitude.

BACK SPIN – Movimento de dança dos B-boys, literalmente: Giro de Costas.

BACK TO BACK – Técnica de produção de repetição de efeitos sonoros, característicos dos trabalhos dos DJs. Consiste na inversão da rotação de dois discos iguais fazendo coincidir frases sonoras, tornando-as sincopadas, produzindo uma espécie de ‘gagueira’.

BATALHA (RACHA) – Disputa realizada entre praticantes da cultura hip-hop, especialmente entre os dançarinos de break. Mas, também os MCs realizam disputas (desafios) entre si nas sessões de canto chamadas de *free style*. Referência importante pode ser vista no filme 8 Miles: a rua da desilusão.

BEAT BOX – A batida de percussão improvisada com a boca e as mãos semelhante àquela obtida com o chamado *booming bass*, combinação de bateria e baixo eletrônico. A origem, na verdade, está em uma caixa de ritmos adaptada pelo DJ Grandmaster Flash ao seu instrumental. Nas palavras de Barreto (1998, p. 40): "Grandmaster Flash juntou à sua arte de DJ uma caixa de ritmos (*beat box*) e os dançarinos do seu RAP foram apelidados de *beat boys*".

BEMBOLADO – Mistura de idéias.

BREAK – Antes de denominar a dança de rua, *break* significa ‘quebra’, ‘ruptura’. Conceito que aplicado à linguagem da música originou o termo *breakbeat*. Dança de rua que acompanha a música e a batida do RAP, é uma dança típica da cultura hip-hop. Os movimentos são quebradiços como o próprio nome sugere.

BREAKBEAT – Representa, segundo Barreto, o *momento de dessincronização da métrica correspondente ao fragmento musical passado em cada disco* (1999, p. 38). A produção deste efeito só foi possível, portanto, com a invenção dos *sound sistem*.

B-BOY – Abreviatura de Breakers Boys (dançarinos de break). Na versão apresentada por Barreto seria Beat Boys (dançarinos do ritmo). Herschmann, por sua vez, utiliza esta expressão para se referir ao "público hip-hop e seu estilo indumentário. Possuem verdadeira adoração por marcas esportivas" (1997, p. 217).

CATA LOUCO – Ônibus

CHEGAR NA HUMILDADE – Entrar sem diferença com ninguém.

COLAR – Ir, chegar, aparecer em determinado lugar. Colar na área, chegar em um lugar.

CORRERIA – Atividades cotidianas para resolver problemas e encontrar alternativas de sobrevivência e/ou para fazer algo acontecer a contento. Fazer a correria: trabalhar, realizar um projeto.

CREW – Numa tradução literal: grupo de indivíduos. Na cultura hip-hop é um nome genérico atribuído a um grupo de dançarinos de break, por exemplo. Mas, segundo a pesquisadora estadunidense Tricia Rose: "As *crews* são uma espécie de família forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo da formação das gangues, promovem isolamento e apoio em um ambiente complexo e funcionam como base para os novos movimentos sociais" (Apud SILVA, 1998, p. 12). Neste sentido, a organização mais próxima que temos são as *posses*.

DJ – Disk Jôquei (discotecário). É quem comanda o som e produz efeitos extras dentro das músicas através da arte de manipular discos e equipamentos, transformando-os em instrumentos musicais.

ELEMENTO – Palavra usada para designar as diferentes linguagens, atividades culturais, que formam a chamada cultura hip-hop. O Movimento Hip-hop enquanto ação social engajada defende a prática dos cinco elementos denominados: MCs, DJs, B-boys, Grafite e a Atitude.

FANZINE – Publicação alternativa que trata de música e faz a defesa de estilos, grupos, aproveitando-se de desenhos no lugar de fotografias e fazendo da escrita das letras uma forma de criação livre.

FAZER A RIMA – Comunicar, passar a mensagem.

GRAFITEIRO – Artista plástico que utiliza como tela (local a ser pintado) os espaços vazios de muros, paredes, painéis, tapumes urbanos etc.

GROOVE – Parte da música que se repete, determinando os ritmos.

GRUPO DE RAP – Grupo de pessoas que produzem a música RAP. Grupo de músicos; banda; conjunto.

HIP-HOP – Hip-hop [hiphɔp]: (Gíria) Balançar os quadris. Hip = “quadril” + to hop = “saltar” (do Inglês). Cf: ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001 p. 17.

HIP-HOPPER – Pessoa integrada ao Movimento e à Cultura Hip-hop: rapper

LEVADA – Estilo próprio de um MC. Tem a ver com o estilo e as qualidades das rimas, com o ritmo e a velocidade das falas. Aplica-se também ao estilo de um grupo, de uma tendência, tipo gangsta (criminoso), house (caseiro), trip (psicodélico)...

LOOPING – Repetição do groove ao longo da música.

LÓQUI – Otário, bobo. Também caracteriza um tipo de movimentos na dança dos B-boys.

MANO – Aquele que é reconhecido como um igual dentro da cultura hip-hop.

MC – Sigla formada pelas iniciais da expressão Mestre de Cerimônia. Na cultura hip-hop, designa a função do cantador das letras de RAP.

MH₂O – Movimento Hip-hop Organizado.

MILIANO – Muito tempo.

MIL GRAU – Muito Legal, muito louco.

MINA – Mulher que é reconhecida como uma igual dentro da cultura hip-hop.

MIXER – Aparelho que o DJ usa para "colar" uma música a outra.

NÃO É H – Não é mentira.

NÓIA – Viciado.

PARADA – Um acontecimento, um lance, um processo, uma atividade.

PEDREIRA – Nóia ou DJ ruim.

PIC UP – Toca-discos do DJ.

POSSE – Associação de hip-hoppers que tem como objetivo ser o ponto de encontro e uma forma de organização dos grupos de hip-hoppers.

POPPING – Movimento de dança dos B-boys. Consiste em movimentar separadamente as diferentes partes do corpo: robotização.

QUEBRADAS – Qualquer espaço urbano onde moram e convivem os rappers. Minha quebrada: meu beco, minha quadra, minha rua, meu bairro etc.

4P – Sigla da expressão Poder Para o Povo Preto. Lema difundido pelos Black Panthers como símbolo do Black Power.

RAP – A sigla vem da expressão Rhythm And Poetry ['riθəm ænd pəuitri] da língua inglesa estadunidense e pode ser traduzida por Ritmo e Poesia.

RAPEADOR – Expressão alternativa para hip-hopper, também chamado de RIMADOR por alguns dos integrantes mais engajados da cultura e do Movimento Hip-hop. Estas expressões me foram apresentadas pelo Rapeador e Articulista do hip-hop carioca, Def Yuri (ONG Viva Rio – Site Viva Favela).

SAMPLEADO – Trecho de música, frase sonora, recortada e colada sobre outra base a partir de equipamentos eletrônicos, no caso o aparelho chamado Sampler que é ideal para fazer essas 'misturas'. Samplear significa apropriar-se de materiais previamente gravados, normalmente sem observar direitos autorais.

SAMPLER – Aparelho que copia e "cola" sons para os DJ's usarem nas músicas.

SCRATCH – É o som produzido pela agulha do toca-discos na ranhura do vinil sendo rodado no sentido contrário.

SPRAYCANART – Grafite feito à mão livre, usando as famosas latas de tinta spray.

STENCILART – Grafite feito a partir de moldes vazados, modelos previamente recortados em papelão, madeira fina ou outro material e que serve como referências de limites e contornos para o desenho inicial. Depois de aplicar o molde o desenho é terminado à mão-livre ou usando outra técnica. Trabalhar com moldes não impede o uso da tinta spray.

ROLAVA – Acontecia, ocorria.

TAGs – Palavra de origem inglesa que se traduz por 'etiqueta'. Marcas utilizadas por gangues, grupos, posses, crews de hip-hoppers para identificar os 'territórios urbanos' em que atuam. Entre os grupos existe uma espécie de acordo, não explícito, de não invasão dos territórios marcados por outros.

TOAST – Pessoa à qual se faz um brinde; brinde; [Ant.] beleza célebre.

TOAST-MASTER – Aquele que anuncia os brindes. Modo, na cultura jamaicana, de brindar as pessoas através de uma fala rimada, acompanhada de harmonia musical de fundo. Ou, ainda, *saudações aos que chegavam à pista de dança em ritmo entrecortado* (ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 127).

3D – Tipo de Grafite com jogo de luz e sombra, criando o efeito de profundidade.

TRAMPO – Trabalho.

VACILO – Deslize, descuido, escorregadela no comportamento hip-hopper.

ANEXOS

ANEXO A – ROTEIRO PARA ENTREVISTA INDIVIDUAL

Responsável: Felipe Gustsack (professor UNISC – pesquisador PPGEDU-UFRGS)

Tema de Pesquisa: O Movimento Hip-hop e a Educação

Nome:	Nome art./Apelido:	Fone:		
Idade:	Sexo:	Etnia:	Est. Civil:	Filh@S:
Rua e Nº:				
Bairro:			Cep:	
Cidade:			E-Mail:	
Escolaridade:			Grupo e Função:	
Estuda:			Trabalha:	

1. Quando surgiu o teu interesse pelo Hip-hop?
2. Tu te consideras um/uma (Rapper/ D J/ Grafiteiro/ B-Boy)?
3. O que é ser um/uma (Rapper/ D J/ Grafiteiro/ B-Boy)?
4. Como é que tu te tornaste um/uma (Rapper/ D J/ Grafiteiro/ B-Boy) e por quê?
5. O que é preciso saber para ser (Rapper/ D J/ Grafiteiro/ B-Boy) e por quê?
6. Com quem ou onde tu aprendeste o que precisava saber?
7. Como são as relações entre vocês no grupo?
8. O teu grupo costuma se encontrar com outros grupos? Por quê?
9. Qual a principal mensagem do teu grupo?
10. Quem escolhe os temas sobre os quais o teu grupo vai falar?
11. Como é a relação do teu grupo com outras entidades, movimentos?
12. Teu grupo tem contato com algum meio de comunicação?
13. Vocês falam sobre a realidade da comunidade em que vivem. O que fazem para conhecer melhor esta realidade?
14. Que relação você vê entre o Movimento Hip-hop e a escola, e a educação?
15. Quanto tu ganhas fazendo RAP?
16. Quer deixar alguma mensagem que contribua para essa pesquisa sobre o Movimento Hip-hop e a educação?



Foto 26 - Deni cantando no Floriano: grande VOZ

ANEXO b –entrevistas com hip-hoppers de santa cruz do sul⁶³

Ficha 1

NOME: Everton André Thomas – DJ Tom				FONE: 3711-5741	
IDADE: 19 anos	SEXO: M	ETNIA: Branco	EST. CIVIL: Solteiro	FILH@S: Não	
RUA e Nº: Irmã Olinda, 95					
BAIRRO: Faxinal				CEP: 96840-580	
CIDADE: Santa Cruz do Sul			E-MAIL:		
ESCOLARIDADE: 2º Grau completo			GRUPO e FUNÇÃO: DJ do Grupo New Boys		
ESTUDA: Não			TRABALHA: Sim/ SINE		

1. Quando surgiu o interesse pelo Hip-hop?

DJ Tom: Olha cara, como eu te falei outro dia o interesse surgiu em 98 quando eu fui morar em Porto Alegre... Foi ai que apareceu, né. Mas eu já curtia antes Reggae, o Funkizinho, o som Black.

2. Tu te consideras um DJ?

DJ Tom: Por completo acho que ainda não, por que além de ter um trabalho no grupo eu acho que o DJ tem que ajudar sua comunidade fazendo oficinas e conscientizando a garotada.

3. O que é ser um DJ?

DJ Tom: É ser um cara integrado na cultura Hip-hop. Digo assim, não é só o cara pegar e fazer *scratches* em cima de uma base, tem que ajudar o pessoal da comunidade, tem que se aprofundar, procurar ouvir todo tipo de música até aquela música que os caras chamam de brega e também procurar produzir bases: fazer o teu trabalho de músico no caso.

4. Como é que tu te tornaste um DJ e por quê?

DJ Tom: Foi em outubro de 2000 quando comprei meu 1º disco. Daí comecei a treinar com os toca-discos velhos: eram uns gradientes antigos e dali começou tudo.

5. O que é preciso saber para ser DJ e por quê?

DJ Tom: Tu tens que adquirir muito conhecimento ouvir bastante música, porque escutando a música tu pega ritmo, tu pega o tempo da música e aí é buscar aprender os *scratches*, técnicas de *scratches*, *back to back*, estas coisas assim que só escutando mesmo. Eu não tive ninguém pra me ensinar, o que eu fiz foi comprar uma ou duas fitas de vídeo e aprender na marra, estragando e arrumando equipamento, aprendendo.

6. Com quem ou onde tu aprendeste o que precisava saber?

DJ Tom: Foi basicamente nas fitas cara, nas duas fitas de vídeo que eu tenho ai, né,. Porque assim ó, o cara tem que aproveitar o máximo e ficar escutando as músicas dos outros e tentar fazer igual..., né, cara é só de ouvido. É como aprender violão só de ouvido.

7. Como são as relações entre vocês no grupo?

DJ Tom: Todo ser humano tem dificuldade de viver em grupo por isso que até muitos casamentos não dão certos. Tem as discussões, briguinhas às vezes, mas no geral é tranqüilo.

8. O teu grupo costuma se encontrar com outros grupos? Por quê?

DJ Tom: Vou ser bem sincero, né, cara. Tem um grupo que a gente se identifica mais, que são os caras de Vera Cruz (G. Profecia Negra). A gente procura se identificar com quem é mais, digo “não querendo ser o dono da verdade” mais assim aqueles que são mais humildes que reconhecem os mais antigos no movimento, o pessoal mais humilde. Tem muito grupo que a gente não tem contato porque... ah, não achamos que eles estejam maduros ainda.

9. Qual a principal mensagem do teu grupo?

DJ Tom: É contra as drogas eu acho, porque nenhum dos nossos integrantes mantém contato com droga nenhuma e a violência, né, cara, é contra esses dois. E tentando incentivar, nossas letras não são tão pesadas seguem mais o estilo Thaide e DJ Hum, mais alegres para conscientizar as pessoas sobre o Movimento Hip-hop e tirar ela do outro lado.

10. Quem escolhe os temas sobre os quais o teu grupo vai falar?

DJ Tom: Geralmente quem faz as letras é o MC Flavinho, ele tem a inspiração dele eu não sei, não mantenho muito contato com ele fora os ensaios. Da onde ele tira a inspiração é da vila dele a gente da uma concertada, vê se a base precisa ser mais pesada ou não pro que ele tá falando, mas o principal é ele.

11. Como é a relação do teu grupo com outras entidades, movimentos?

63 Para a realização destas entrevistas contei com o apoio inestimável do Deni – cantor, rapper e várias vezes passista campeão do Carnaval de Santa Cruz do Sul – a quem agradeço de coração.

DJ Tom: A gente não tem se infiltrado muito, não entrado muito nessa parte pelo o que eu sinto. Acho que a relação com este pessoal não é ruim, tem a Sônia do CODENE que nos conhece e dá uma força pra gente. Eu acho que a gente tem uma boa relação com eles mas também não somos chegados muito perto. Acho que é uma falha nossa, creio deveríamos nos aproximar mais.

12. Teu grupo tem contato com algum meio de comunicação?

DJ Tom: A radio Comunitária, né, cara, nós um pouco se auto-isolamos por motivos que a gente sabe qual foi, mas a gente esta chegando mais perto agora. Uma vez ou outra sai uma matéria no jornal, mas quem dá espaço mesmo é a rádio Comunitária.

13. Vocês falam sobre a realidade da comunidade em que vivem. O que fazem para conhecer melhor esta realidade?

DJ Tom: Olha!...Eu não poderia falar muito porque eu não sofri tanto quanto o Flavinho, o Sandrinho, o Lipe, o Beto e o Biju sofreram. Eu acho que como quem faz as letras é Flavinho ele tem bastante inspiração ali onde ele vive no Menino Deus pra fazer as letras sobre a realidade dele.

14. O que tu achas da escola e da educação?

DJ Tom: Bom, tem melhorado um pouco eu acho na parte de educação tudo mas falta muito a resolver, que nem agora esse pessoal desse negócio do bolsa escola de 15 reais pra cada aluno que tá estudando, né, cara e mesmo assim se tu for vê não é muita coisa, né, cara 15 reais é uma ajuda mas não é tanto tinha que ser feito mais coisas ainda que nem agora o nosso estado é um dos que mais investiu na educação, reformando escola, construindo escola, né, cara, eu acho que falta um pouco disso. O pessoal tá querendo dá mais dinheiro pros filhos irem à escola, mas o sistema de educação podre, invés de arrumar o sistema de educação pro pessoal ir pra escola eles estão querendo incentivar o pessoal a ir nesse sistema de educação podre, tão querendo dar 15 reais pra gente ir naquela escola bagaceira lá e toda destruída, né, cara, sem quadra de esportes, sem nada, do que arrumar a escola pra eles se interessar a ir por conta própria sem ser por causa do dinheiro, né, no caso.

15. Quanto tu ganha fazendo RAP?

DJ Tom: Não vou dizer quanto eu perco porque eu não perco nada, né, cara. Em tudo a gente tem experiência, vai ganhando experiência, né, mas assim, ganhar a gente não ganha nada assim. No momento não ganha nada, cara. Não dá prejuízo também, né, cara. O prejuízo faz parte do lucro depois, mas mais perde do que ganha.

16. Tu achas que montar um selo e gravar CDs independentes seria uma saída para o hip-hop santa-cruzense também?

DJ Tom: Com certeza, com certeza. Se tu for olhar assim ó cara, os grupos de São Paulo, tudo, eles demoraram pra conseguir o espaço deles é claro, né, cara, eles dominam mais essa área já das gravadoras, tudo. Bem, aqui essa Trama, eu não sei se ela é do Sul, (não), ah ela é de São Paulo, né, mas tem. Acho que aqui a única saída é se unirem pra formar uma gravadora, gravar uma coletânea, no caso, não querer gravar direto um grupo, né, cara. Mas, se nós não nos unirmos aqui pra criar uma gravadora, pra formar um selo próprio, não tem como sair daqui cara. Mesmo que tu vá à Porto Alegre só vai sair um ou dois grupos só e não é esse o objetivo. O objetivo é levar todo mundo junto.

17. Tem algo pra falar que possa ser acrescentado a essa pesquisa?

DJ Tom: É, só assim, né, cara, pessoal digamos os da minha área que é DJ, né, cara, pra se afirmar mais, né, cara. Pegar e grudar, se grudar de unha e dente em cima e não largar. Por que assim cara, às vezes dizem que não podem comprar equipamento, que não tem dinheiro pra comprar mas ficam gastando dinheiro com outras coisas que não é necessário. Se o cara gosta mesmo do movimento, se gosta, ele vai fazer esse esforço pra comprar aquele equipamento, ter o melhor equipamento. As novas técnicas tentar fazer, né, cara. Primeiro é assim oh, vai fazendo, vai aprendendo, vai pegando só com a experiência, né, cara. Sem experiência nada.

Ficha 2

NOME: Flavio Rodrigues – MC Flavinho				FONE: Não	
IDADE: 22 anos	SEXO: M	ETNIA: Negro	EST. CIVIL: Solteiro	FILH@S: Não	
RUA e Nº: Jair Calixto, 191					
BAIRRO: Menino Deus				CEP:	
CIDADE: Santa Cruz do Sul			E-MAIL:		
ESCOLARIDADE: 2º Grau completo			GRUPO e FUNÇÃO: MC do Grupo New Boys		
ESTUDA: Não			TRABALHA: Não		

1. Quando surgiu o interesse pelo Hip-hop?

MC Flavinho: Olha assim oh, pra mim surgiu já faz assim, uns sete anos que eu vi um grupo se apresentando, aí achei muito interessante. E daí eu vi que as palavras do MC é muito importante assim, pra, pra passar uma idéia positiva pra rapaziada assim. Principalmente este grupo que eu vi estava numa escola, né, então pra mim foi muito interessante. Foi por aí que, como começou, vendo assisti um grupo, né, apresentar assim, e achei interessante as palavras do MC, ali, né.

2. Tu te consideras um MC?

MC Flavinho: Olha eu posso me considerar no sentido que quando eu comecei, eu comecei dançando junto com a rapaziada ali que é o Faxinal. Então daí o interesse ali foi grande, aí eu peguei todo o Movimento Hip-hop, né. Só que no que eu me peguei mais foi no B-Boy e hoje sou um MC, né.

3. O que é ser um MC?

MC Flavinho: Assim oh, pra mim o MC é assim, o cara que tem que tá esperto no acontecimento da periferia. Principalmente da periferia, né, pra passar uma idéia pros mano que estão numa parada errada assim então, a gente sente a necessidade de um rapaz assim, que é o MC, né, falar pra essa rapaziada se manter assim, esperto que tem muita coisa errada aí. Acho que mais ou menos por aí a mensagem que a gente tem que passar, né.

4. Como é que se tornou um MC e por quê?

MC Flavinho: Olha ah, que nem eu te falei assim, eu vi um grupo se apresentando numa escola, né, daí achei muito interessante e me tornei um MC porque eu fazia uma de rap, fazia uma letra de rap assim. Daí teve uns parceiros meus que gostaram. Assim, não era nada sério, né, era mais ou menos que quase uma brincadeira pra mim. Daí a rapaziada foi curtindo a minha letra assim, gostando assim, que até hoje eu não esqueço a primeira letra que eu fiz assim. Acho que foi por aí que a rapaziada apoio a minha rima, né. Então to, to até hoje que já faz mais de sete anos aí na correria como MC.

5. O que é preciso saber para ser MC e por quê?

MC Flavinho: Olha, tem que tá sabendo assim oh, do meio de vida da rapaziada que mora na periferia, né. Porque cada um tem seus problemas. Então pra ti ser um MC tem que saber mais ou menos o que tá ocorrendo ali entre a gurizada tua área e muito mais sobre a tua família mesmo e a família de outros companheiros que tu sabe que vive na dificuldade, né. Então eu acho que tu tem que esta bem esperto neste tipo de assunto, né, a onde que é muito importante tu relatar isto, né, pra outras áreas que não conhece. Principalmente assim pra quem não mora na periferia conhecer como é que é a realidade. Acho que é mais ou menos por aí.

6. Com quem ou onde tu aprendeste o que precisava saber?

MC Flavinho: Ah! Assim, acho que, tem vários grupos aí que já tão na área há bastante tempo, né. Então acho que se tu disser que não se inspira em alguém não é verdade porque tu sempre se inspira em alguém que tu acha que canta e faz uma letra legal. Então eu acho assim oh, que tu tem que, tem que lutar pelo objetivo, né, que, que pra mim agora é isso, né, que eu to aí correndo na correria com a rapaziada.

Deni: Tá, mas tu teve alguma inspiração, tu pode falar o nome de alguém, alguma pessoa que seja aqui da cidade, alguma pessoa da família que te influenciou ou alguma coisa assim?

MC Flavinho: Assim oh, o que eu posso é te dizer assim, de um cara sabe, que eu vi dançar um tempo atrás que, eu também acho ele muito legal e a rapaziada sempre admirou ele, né, que o rapaz o, que já era do Black Dance, antigo Black Dance, o Tile, né. Eu admiro porque ele botou uma capacidade muito grande pra rapaziada começar o funk aqui na nossa cidade entendeu. Acho que o grande nome daqui por enquanto, tá sendo aqui o Tile assim, que eu respeito muito.

7. Como são as relações entre vocês no grupo?

MC Flavinho: É, totalmente assim oh, se tu não tem amizade com a rapaziada assim, acho que todos são manos, né, nesse sentido, né. Que nem, os membros do grupo são todos amigos. Então são quase que parentes nessa correria entendeu. Todos são manos mesmo.

8. O teu grupo costuma se encontrar com outros grupos? Por quê?

MC Flavinho: Olha, tem duas versões, sim e não, né. Porque tem uns que são bem chegados, que a gente vê que tem uma cabeça boa, né. E tem uns que querem ser tipo o que não são. Então a gente tenta não se envolver com estes, pra pegar as pessoas realmente que tão afim de fazer movimento muito importante aqui nessa cidade.

9. Qual a principal mensagem do teu grupo?

MC Flavinho: Olha, assim que nem eu já falei uma vez assim, acho que é transmitir a paz e a consciência assim do, da rapaziada da periferia. Olha, e mostrar que não é fácil o negócio e é por isso que o hip-hop tá aí, né.

10. Quem escolhe os temas sobre os quais o teu grupo vai falar?

MC Flavinho: Olha, eu posso dizer que eu componho as letras então, algumas coisas vem de mim, algumas do colega aqui que a gente, que a gente vê por aí, né. Tipo assim oh, até tu tirar a idéia de um amigo teu que já estudou contigo, né. Acho que, é, tem várias idéias ainda, tu tira várias idéias por aí. Do colega que estudou contigo ou de repente de um acontecimento assim ah, da sua vida, né. Acho que ah, resumindo tudo é dos manos tudo do grupo que rola as idéias, né.

11. Como é a relação do teu grupo com outras entidades, movimentos?

MC Flavinho: Olha, é boa porque a gente, a gente teve uns contatos muito interessantes assim, com diversos, né. Tipo, tem a comunidade aqui, que gente ah, eles ajudam a gente e gente ajuda eles. Tem também a rapaziada ali da escola que também a gente faz um trabalho com eles. Então acho que ah, não depende só de nós, depende da periferia em si, né. Acho que todo mundo tem que se ajudar, acho que é por aí que a gente tenta ir.

Deni: Tu podes citar algumas dessas entidades assim, como o nome da escola, o nome das outras entidades que ajudam vocês?

MC Flavinho: Agora a gente está se aliando à Escola Imperatriz (escola de samba) que também é uma entidade. Tem também, agora não me vem à cabeça ah, o Santuário também que é um outro bairro onde fica a Cooutal e a gente dá uma força pra eles e eles dão uma força pra nós também.

12. Teu grupo tem contato com algum meio de comunicação?

MC Flavinho: Olha, hoje assim oh, é muito escasso, né, mas a gente tem assim ah, o livre acesso lá na Rádio Comunitária que, que é daqui de Santa Cruz, né. Que é comandada pelo mestre Chola. E eu acho que no momento é só isso, né, cara. Mas a gente vai ficar lutando por mais espaço, né.

13. Vocês falam sobre a realidade da comunidade em que vivem. O que fazem para conhecer melhor esta realidade?

MC Flavinho: Olha, assim oh, a gente tenta conhecer melhor as pessoas, né. Porque tem gente assim que vive ah, ah, na vida precária, né, mas não expor isso, né. Então a gente tenta ver este lado das pessoas que são bem humilde, que às vezes tentam esconder. E tem gente que não dá chance pra eles. Daí este é o tipo de pessoa que a gente tem que vê e colocar lá pra cima a moral deles, né.

14. O que tu achas da escola e da educação?

MC Flavinho: Bom ah, a escola, ela, depende, né, mas é que a escola é necessária. Pra criança e pro jovem a escola vai ser sempre necessária. Só que hoje em dia tem que vê. Ah, o jovem hoje não aproveita muito, né, às vezes vai lá e esculhamba, né, ou faz uma briga. Como acontece agora, né, acontece até morte no portão. Eu acho que isso é muito errado por uma parte pro futuro do jovem, né. Eu acho isso muito errado. Ah, mas é essencial a escola pra criança e pro jovem hoje, né.

15. Quanto tu ganhas fazendo RAP?

MC Flavinho: Olha, em questão de dinheiro até trabalho assim ah, ah, por questão de dinheiro, né. Eu digo, o sucesso, ele vem à tona quando você faz um bom trabalho.

Então a gente não tá aqui por um milhão, tá ligado, por um ou por milhão a gente faz o rap em ação aqui em Santa Cruz justamente porque tem muita coisa errada. Então acho que o dinheiro da pra conseguir depois entendeu. Então a gente tem que só trabalhar pra melhorar e botar o que tá errado aí pra essa rapaziada aí se ligar.

16. Tu, tu tens alguma coisa a falar que possa dar peso a essa nossa pesquisa?

MC Flavinho: Ah, essa pesquisa que vocês fazem é muito boa até pra declarar muita coisa assim pra quem não conhece o Movimento Hip-hop. Então o que eu tenho pra dizer assim, que este tipo de pesquisa, o Movimento Hip-hop, os malandro aí tem que se ligar que nós temos que botar o movimento pra frente entendeu. Então tipo assim, se tu tem algum problema hoje amanhã pode ser resolvido, mas tem que correr atrás entendeu. Acho que é por aí, e essa é mensagem que eu deixo. Tem que corre atrás do que você precisa.

Ficha 3

Nome: Gessica Carvalho de Castro (Gessy Jay)				Fone: 9673- 3351	
Idade: 18 anos	Sexo: F	Etnia: Branca	Est. Civil: Solteira	Filh@S: Não	
Rua e Nº: Travessa Pedroso, 100					
Bairro: Cristal				Cep: 96840-650	
Cidade: Santa Cruz do sul			E-Mail:		
Escolaridade: 1º ano do 2º grau			Grupo e Função: Conexão das Minas DJ		
Estuda: Não			Trabalha: Não		

1. Quando surgiu o teu interesse pelo Hip-hop?

Gessy Jay: Há mais ou menos assim, uns dois anos. Quando eu comecei a namorar o Bruno. E ele era, fazia parte do F.D.R., né. Então eu fui curtindo o som, fui gostando, até que resolvi me interar, né, e fazer parte de um grupo.

2. Tu te consideras uma DJ?

Gessy Jay: Bom, me considero até certa parte. Porque eu acho que para ser DJ a gente tem que primeiro batalhar bastante, fazer, pra depois dizer sei, eu sou ou não sou, né.

3. O que é ser uma DJ?

Gessy Jay: Pra mim um DJ tem a mesma responsabilidade de um MC Porque, como o MC faz as suas letras, né, compõe suas letras e bota na batida. O DJ risca e faz teu som nos pratos, né. Eu acho que, é a mesma mensagem que os dois passam, e não vivem sem o outro.

4. Como é que tu te tornaste uma DJ e por quê?

Gessy Jay: Não faz muito tempo, faz uns dois meses eu tava fazendo, eu arrumei um prato. Daí eu comecei a treinar, né, e daí a Michele me convidou pra fazer parte do Conexão, né. E daí, eu comecei a mi, daí eu me empolguei mais e pensei, bom é isto que eu quero. Eu vou fazer e vou ir atrás, né. E tô na correria.

5. O que é preciso saber para ser DJ e por quê?

Gessy Jay: Pra ser uma DJ?...Tem que curtir muito som, prestar bastante atenção no que os outros DJ tentando mostrar pra ti. Não só pensar, riscar, não. Tem que procurar a letras nos vinil, né, não é fácil. E encaixar com a batida, com a voz do MC. E é isso.

6. Com quem ou onde tu aprendeste o que precisava saber?

Gessy Jay: Aprender, bem dizer assim, a gente sempre aprende tudo sozinho, vai aos poucos. Mas a gente, eu curto muito TV, olho bastante Yo, Hip-hop Sul, né. Pra aprender e ir pra frente cada vez mais.

7. Como são as relações entre vocês no grupo?

Gessy Jay: Ah, a relação é boa assim, nós somos quatro gurias, né. Então a gente se dá bem. As gurias fazem as letras delas e eu nem me meto, né, só digo assim, o que acho e que não acho, né. Mas acho que a minha opinião não interfere no, nas letras que elas fazem. Assim como a opinião delas não interfere no que eu faço.

8. O teu grupo costuma se encontrar com outros grupos? Por quê?

Gessy Jay: Geralmente na U.E.S.C (União dos Estudantes de Santa Cruz do Sul), né, quarta-feira, primeira quarta-feira do mês a gente sempre se encontra lá todos os grupos, né. E daí a gente ensaia, todo mundo canta, né, os b.boys dançam. É tipo uma confraternização toda quarta-feira.

Deni: Ah, porque rola esses encontros, tem motivo ou é só pra se divertir?

Não. É que é assim oh, nem todos os grupos tem os aparelhos, né. Então os grupos que tem a gente, eles levam tudo pra lá, né, na quarta-feira pros que não tem ter a oportunidade de ensaiar. Microfone muita gente não tem, até prato, né. Ah mixer, né, é uma coisa que nem todo mundo tem, né. Nem tem dinheiro pra correr atrás e conseguir. Então quarta-feira tudo que a gente tem a gente leva pra U.E.S.C junta tudo e ensaia.

9. Qual a principal mensagem do teu grupo?

Gessy Jay: A principal mensagem é pras mina se liga, não entrar em conversa errada, não se iludi com os caras, prestar sempre atenção, não se meter nas drogas, beberagem na noite prestar bastante atenção pra não fazer coisa errada e se liga. Porque rap é atitude e tu não pode pregar uma coisa que tu não faz.

10. Quem escolhe os temas sobre os quais o teu grupo vai falar?

Gessy Jay: As próprias gurias. As minas que escreve o som, né. A Sandrinha e Michele, elas, elas que escrevem a letra e elas mesmo cantam.

11. Como é a relação do teu grupo com outras entidades, movimentos?

Gessy Jay: Bom relação, bom não tem muita relação ainda, né. Porque até a gente não tem muito espaço aqui em Santa Cruz. Mas no normal a gente se dá bem com todo mundo, né, não tenta fazer muita treta pra seguir em frente, né. Porque o rap é união e não desunião, né.

12. Teu grupo tem contato com algum meio de comunicação?

Gessy Jay: A Rádio Comunitária, né, que rola toda sexta-feira, né, as 8:00 horas. E é só, porque televisão, as outras FMs... Acho que a gente não tem um meio de comunicação que dê espaços pra gente a não ser a Comunitária que é Comunitária, né.

13. Vocês falam sobre a realidade da comunidade em que vivem. O que fazem para conhecer melhor esta realidade?

Gessy Jay: Acho que a gente não precisa fazer muito para conhecer esta realidade porque dessa realidade a gente já vive, né, na real.

14. O que tu achas da escola e da educação?

Gessy Jay: Acho que a educação e a escola estão um pouco precárias hoje pro ensino que o povo merecia, né, e precisava. Porque eles dão muito pouco incentivo, ah, pra eles quem se veste melhor, quem tem mais dinheiro é que é um bom aluno, vai ter mais chance. Mas o pretinho aquele que tá lá, que não tem condições eles não, não ajudam, dizem que não vai dar certo. Só sabem reclamar do povo e de quem é pobre.

15. Quanto tu ganhas fazendo RAP?

Gessy Jay: Nada. Nada mesmo. É só por amor.

16. Tu terias alguma coisa pra falar para que possamos acrescentar a pesquisa?

Gessy Jay: Bom eu acho que a galera tem que se unir, parar de pensar besteira. União que nem tu disse antes, né, existe, mas é lógico que todo mundo vai querer a sua privacidade, teu tempo e teu espaço. Pra usar as tuas coisas e fazer, mandar a sua idéia, né. Mas acho que a galera tem que pensar um pouquinho e sei lá na hora de ter união ter união e na hora que não for pra ter união pensar um pouquinho pra não fazer besteira.

Ficha 4

Nome: Jonathan Cleber da Silva – NL (NEGO LOIRO)			Fone: 96733351	
Idade: 16	Sexo: M	Etnia: NEGRO	Est. Civil: Solteiro	Filh@S: 1 filha
Rua e Nº: Abrelino Pedroso, 352				
Bairro: Cristal			Cep: 96840-650	
Cidade: Santa Cruz do Sul			E-Mail:	
Escolaridade: 5º série do primeiro grau.			Grupo e Função: GRUPO R.U.A , MC	
Estuda: Não			Trabalha: Não	

Ficha 5

Nome: Bruno Carvalho de Castro – M.B (MANO BRUNO)				Fone: 96733351	
Idade: 20	Sexo: M	Etnia: BRANCO	Est. Civil: Solteiro	Filh@S: Não	
Rua e Nº: Trav. Pedroso, 100					
Bairro: Cristal				Cep: 96840-650	
Cidade: Santa Cruz do Sul			E-Mail:		
Escolaridade: 1º do 2º grau.			Grupo e Função: GRUPO R.U.A , MC		
Estuda: Não			Trabalha: Sim (XALINGO IND. BRIQUEDOS).		

1. Quando surgiu o teu interesse pelo Hip-hop?

NL: Surgiu há dois anos atrás aí, né, parceiro. Quando eu andava aí, com galera aí, a gurizada da banda aí, lá na frente do colégio. Fui conhecendo, conhecendo o bagulho me interessei e to aí, né, cara. Faz dois anos e meio já que eu to aí nessa minha trajetória e se depender de mim eu vou até o fim da minha vida, né, ladrão.

M.B: A música assim, sempre curti, sempre escutei, mas o interesse por fazer letra vem de um três meses pra cá, que eu decidi começar a escrever e convidei o parceiro pra fazer. Firmo a parada, a gente mora no mesmo bairro aí. Antes só escutava mesmo. Mas sempre tive o interesse de querer fazer, só que nunca tive a coragem de chegar na frente do papel e escrever. Quando eu fiz vi que deu certo, rolou e tamo aí, né, mano.

2. Tu te consideras um MC?

NL: Graças a Deus me considero, né, mano. Acho que todo o cara que sobe no palco pra cantar hip-hop. Acho que ele sobe pra falar da cultura, pra falar dos seus problemas, das suas dificuldade. Eu acho que cada um que sobe no palco par canta rap é um verdadeiro MC.

M.B: Me considero um MC não pelo fato só de cantar, mas pelas coisas que eu penso. Não penso só no sucesso, penso no cotidiano que vive todo mundo aqui, procuro falar pra que todos saibam o que a gente passa aqui realmente. E fazer o papel que é pelo hip-hop mesmo que é, reivindicar, protestar fazer o que o hip-hop faz.

3. O que é ser um MC?

NL: Pra mim ser um MC é eu falar pelos manos da quebrada, pelas crianças que passam dificuldade, que o pai é presidiário, a mãe é cachaceira. E acho que assim ó mano, periferia é periferia em qualquer lugar em qualquer quebrada e o que é pra acontecer acontece. Me considero sim um verdadeiro MC graças a Deus.

M.B: Ser MC é fazer o que a gente tá fazendo aí, que é fazer o som, lutar pelo os nossos direitos, direitos do pessoal que vive na periferia aí, como o mano falou aí. O mano falou tudo.

4. Como é que tu te tornaste um MC e por quê?

NL: Bom na época tinha os Brothers MCs. e naquela época andava fazendo uns rolinhos meio de canto. Já tava entrando no mundo que se diz que é da malandragem, né, cara. Aí o 2 Pac, Tati aí, Sid; conheci a galera que me arrastaram nesse embalo, né, meu. Parei com as folia e pá e comecei no rap. Isso já faz uns dois anos atrás.

M.B: Pô eu tava em casa curtindo um som assim e pensei assim, pô eu vou fazer uma letra. Aí peguei uma caneta e papel e fui escrevendo. Mas antes disso aí eu já pensava pô, sempre tive junto com os guris do F.D.R aí, andava com eles fazia o som. Mas depois disso aí quem me ajudou realmente foi ah, o 2 Pac, a Tati ali o pessoal do Dupla Face, o Sid dos Brothers lá. O pessoal deu bastante força também depois que a gente começou a escrever aí.

5. O que é preciso saber para ser MC e por quê?

NL: Saber como ah, qual é a verdadeira malandragem, como sobreviver hoje em dia, como levar um bom malandro de atitude. Um bom malandro que é malandro mesmo vive na atitude, sem pilantragem, sem nada, sem rolo, sem drogas. Eu acho que curtir a vida de cara é bem melhor de viver chapado.

M.B: Pô cara eu penso assim, tu tem que saber o que é melhor pra ti e pro teu povo. Pra ti poder chegar na tua letra e reivindicar com razão o que tu tá falando não é só chega na tua letra e só fala bobagem chega na tua letra e falar umas coisas sem fundamento; não vai adiantar nada. Pra ser um MC tem que gostar do que tu faz, é tu chega, ti interessar, parar na frente do caderno te interessar, refletir sobre aquilo que tu vai escrever pra não escrever bobagem. Igual o 2 Pac (DUPLA FACE) Negro Cachorro não Seja Lok.

6. Com quem ou onde tu aprendeste o que precisavas saber?

NL: Bom, com quem e aonde. Acho que foi por tantas erradas na vida que eu dei tá ligado. Me quebrei aí, por poucas coisas. Mas graças a Deus escorreguei, levantei e to aí firmando, me considero um negro guerreiro na periferia cristal.

M.B: Na rua, né, mano, no mundo aí. Tem uma hora que, que você vê que, que precisa, que não, que não, que não, que não precisa mais ficar embaixo da saia da tua mãe. Aí tu sai pro mundo mete a cara no mundo, foi o que aconteceu comigo. Eu tentei passei por muita treta errada, refleti sobre o que eu pensava achei que o que eu tava vivendo era e agora to aí graças a Deus no caminho certo.

7. Como são as relações entre vocês no grupo?

NL: Si demo, si demo, de vez em quando rola umas treta ainda, mas é normal. Mas graças a Deus nós tamo firmando. O R.U.A taí, não veio pra competir com grupo nenhum, não veio pra dizer que vem pela fama, nem

pra ser melhor de que outro. É só que o negócio é o seguinte, né meu, o barato é loco e só loco se identifica. Então é isso aí, né, meu.

M.B: A relação assim em geral ela é boa, de vez em quando rola umas treta sim, mas é coisa que acontece entre o próprio grupo mesmo. É, é um acha que é melhor assim o outro acha que fica melhor assim e de vez em quando rola uma discussão, mas é coisa que se resolve na hora mesmo. No passado sim, teve treta, teve discussão mais séria, ficamos até sem se falar um tempo. Mas depois disso aí sentamos conversamos, vimos que o que passou, passou e já era. E tamo aí, né, mano firmando com o R.U.A aí e se Deus quiser vai dá muito que falar pelo menos aqui na cidade.

8. O teu grupo costuma se encontrar com outros grupos? Por quê?

NL: Sim, sim aqui na quebrada a gente se pecha com o 2 Pac, a Tati, de vez em quando vem os manos lá da Sul, lá Fejão, o Aliado Branco. E é assim, né, mano, se pechemo trovemo, troquemo uma idéia cada um no seu canto, na de manda pra vê nos se unimos por causa que o rap é união, é respeito, é atitude. E nós nos reunimo e botamo pra quebrar, né, meu.

M.B: Só pra complementar o que ele falou a gente se encontra sim mas, agora mais com o pessoal daqui da Sul ah Brothers, Dupla Face. Mas a gente sempre se fala também com... Conexão, com o pessoal lá de cima o F.D.R. Mas a gente anda mais assim, se encontrando mais assim com o Dupla Face mesmo assim. A gente anda fazendo mais som assim, já tá, já rolou uma parceria com eles, agora vai sair outra. É por que a gente, a gente fala com eles por que se torna mais viável, eles moram na mesma quebrada que a gente é mais perto. Tem muitas vezes que por causa de uma dificuldade ou outra a gente não consegue se deslocar daqui até o outro lado lá.

9. Qual a principal mensagem do teu grupo?

NL: É respeito, união e atitude e sempre andando na humildade porque hoje o mundo é dos humildes.

10. Quem escolhe os temas sobre os quais o teu grupo vai falar?

M.B: Bom, a gente pensa junto assim, né. A gente começa escrever discute o assunto daí a gente vai falando. Mas em geral a gente costuma falar do que acontece aqui, porque pó aqui não é centro é favela, o hip-hop e bem como eu falei. A gente tem que defender o nosso povo, a gente tem que falar o que o nosso povo passa. A gente tá aqui e falar que na minha quebrada não tem tiro, não tem rolo, não tem morte, não tem isso e nem aquilo. A gente tem que falar disso aí, mas a gente não pode esquecer da paz também. A gente tem que mostrar pros mano qual que é o caminho certo, tem que mostrar pro mano que usar drogas não é caminho certo, que roubar não é o caminho certo. Mas claro a gente sabe que muitas vezes a necessidade pede, aí tu tem que botar a mão na consciência e ver que tem um outro lado pra você poder seguir vai ser bem melhor que esse outro lado de droga, arma, roubo isso aí mano, não leva a nada.

11. Como é a relação do teu grupo com outras entidades, movimentos?

NL: Olha por enquanto assim é um grupo novo que quase ninguém conhece, né, cara. Mas assim ó de coração mesmo, a galera que participa sempre da U.E.S.C lá, que vai lá da o teu esforço todas quarta-feira lá, tão fazendo o teu papel legal acho que os grupos também tão fazendo o teu papel legal. Eu acho que tinha que continuar assim essa união, por causa que se um dia esta união desandar o Movimento Hip-hop em Santa Cruz desanda também e isso não pode acontecer.

12. Teu grupo tem contato com algum meio de comunicação?

M.B: A gente tem um contato assim mais verbal só com o pessoal da radio, da Radio Comunitária. Agente não conseguiu ainda, não tive nem a oportunidade nem gravar uma fita demo ainda pra poder mandar pra lá porque a gente tá procurando ensaiar, fazer bem o negocio pra mandar uma coisa ruim pro publico. Largar uma coisa que, que quando o pessoal escutar o pessoal goste e que não saia falando que a gente tá fazendo som só pra ganhar dinheiro, pra isso e pra aquilo. Por que muitas vezes faz o som tá de má qualidade larga lá o que o pessoal vai falar, á... o cara não sabe fazer hip-hop isso e aquilo. A gente não quer dizer que a gente sabe, a gente tá começando. Mas a gente quer fazer a coisa certa pra não ratear depois.

13. Vocês falam sobre a realidade da comunidade em que vivem. O que fazem para conhecer melhor esta realidade?

NL: Olha mano, pra fazer, pra nos conhecer esta realidade aí, basta você ficar duas horas assistindo a parada você vai ver. Pára um carro na frente do mercado a criança vai lá... bah, tio tem dez, isso ou aquilo, pô não era os maluco aí muito loco atrás do bagulho aí ó pra fumar, acabam cometendo loucura. E eu acho que periferia é periferia, né, mano, eu acho que os culpados disso tudo não é querer imitar o Mano Brown nem nada, mas os culpados disso tudo é a burguesia, né, cara. E eu acho que é assim em quanto eu poder tá fazendo o som defendendo o meu povo e esculachando a burguesia eu to aí, né, cara.

M.B: Pra isso aí não precisa muito, né, mano. Tu dá um rolê daqui ali tu já vê um monte de parada errada. Tu vê o que. O cara foi lá e falou que vai fazer, que vai calçar. Pego e fez só até a metade. Aí chove e o que é, o cara não consegue nem sair pra ir pro trampo, vai pegar ônibus pra ir pro trampo com pé, com o calçado cheio de lama. Por que? Porque o cara falou que ia fazer e não fez. A gente tá enjoado já disso aí mano, por isso que a gente procura falar. Que a gente tá enjoado de pegar, de escutar, escutar esta lorota no nosso ouvido e chega aqui a gente não vê nada. A gente vê o que. A gente vê criança na rua passando fome, a gente vê os manos morando em barraco ali até hoje esquentando, fazendo comida em fogão de lenha. A gente tá enjoado disso aí. A gente

quer o que, a gente quer ajuda, não queremos dinheiro. A gente quer ajuda, a gente quer projeto da Prefeitura, das entidades que tem, que tem mais condições do que povo da periferia pra poder ajudar. A gente não quer dinheiro, o povo tem que trabalhar só que assim não consegue.

1. O que tu achas da escola e da educação?

M.B: É mano tá precário o negócio. Pô você vai na escola você vê o que (pelo menos aqui na nossa área) você vê um monte de criança na frente, uns malucos tão roubando, outros estão brincando de arrastar outros no chão. Aí chega dentro da sala de aula é o que. É aluno brigando com a professora, é aluno brigando entre si, é aluno se estapeando, aluno quebrando a escola. Muitas vezes o pessoal culpa a educação, a educação não tá 100% muitas vezes falta professor. Ano passado quando tentei estudar fiquei até a metade do ano sem Professor de Matemática. Só apareceu Professor de Matemática na metade do ano. Tá errado tá, mas quem tem que ajudar também é a gente. Não chegar dentro da sala de aula querer sentar e que o professor enfie dentro da tua cabeça, tem que querer que aquilo lá entre dentro da tua cabeça mano. Não é só chegar lá e o professor faz. Muitas vezes faz errado, mas tá fazendo o papel dele. Ensina. A gente tem que ajudar também, tem que querer aprender.

2. Quanto tu ganhas fazendo RAP?

NL: Ó mano, eu por exemplo em dinheiro não ganho nada, mas meu orgulho graças a Deus eu tenho estampado no meu rosto e no meu peito, né, mano. De mais um preto guerreiro aí de tantos milhares pretos que sobrevivem na periferia, né, meu. E eu que é assim, né, cara na periferia tu tem que saber o modo de sobreviver. Se vacila já era.

M.B: A gente não ganha nada, né, mano, a gente procura fazer o que, a gente procura e, é engrandecer o nosso espírito, engrandecer o nosso conhecimento. Muitas vezes a gente não assiste jornal, televisão, mas conversando com os manos entre nos mesmos conversando com os outros caras que vem aí, a gente adquire mais conhecimentos do que escutando um monte de mico que os cara falam na televisão. A gente olha o que, é não sei quem jogando bomba lá no outro, não sei quem foi assaltado no sinal de trânsito ou tão querendo tirar férias e o fundo de garantia do trabalhador. A gente procura falar do nosso cotidiano cara, a gente fala do nosso cotidiano sempre pensando na paz pra poder ver se muda alguma coisa. Não adianta a gente olhar e o pessoal tá preocupado com os outros lados lá que não tem nada a ver com a gente enquanto o Brasil tá aqui lá no fundo do buraco. É que nem o cara do Face da Morte fala. A impressão é que o mundo inteiro vai mal, mas o Brasil tá normal, sobre controle.

15. Ah, vocês do grupo R. U. A teriam alguma coisa pra falar para acrescentar a essa nossa pesquisa e que possa enriquecer este nosso trabalho?

M.B: Bom mano, vou falar só isso aqui assim, que o movimento tá aí não precisa pagar para entrar quem quiser é muito fácil todo mundo tem em casa um papel e uma caneta pra poder fazer uma letra. Rimar procurar fazer a coisa com consciência, coisa séria, vai querer chegar na frente do papel brincar fazer um monte de besteira pra depois tu chegar no palco pra fazer vergonha. Quem vai fazer vergonha é tu e o rap, então tu tem que ver que o rap acima de tudo é um compromisso, você que tá começando a fazer tem que pensar, tem que levar o compromisso na altura fazer, levar a sério. Então tá, vou levar a sério, vou escrever minha letra com consciência, vou escrever o que eu acho, vou escrever acima de tudo a verdade, não vou escrever mentira nas minhas letras. Eu vou escrever o que eu penso, não vou escrever o que os outros pensam e falaram pra mim, vou escrever o que tá dentro da minha cabeça não vou procurar falar o que os outros falaram pra mim. Ah, fulano falou isso, falou aquilo. Fala o que você ama não vai querer mentir para outros senão uma hora velho, uma hora estoura. Uma hora todo mundo vai ficar sabendo e quem vai passar vergonha é tu.

NL: Aí ó, eu queria mandar uma mensagem loca aí pros pais aí, porque eu também sou pai. Ao criar teu filho crie ele bem antes que um traficante o adote.



Foto 27 - Dupla Face de Rua Show Massa

Ficha 6

Nome: Denis Anderson Gonçalves – 2Pac				Fone: 3711-9278	
Idade: 17 anos	Sexo: M	Etnia: Negro	Est. Civil: Solteiro	Filh@S: Não	
Rua e Nº: Normélio Edwinio Bottcher, 112					
Bairro: Harmonia				Cep: 96840780	
Cidade: Santa Cruz do Sul			E-Mail: Não		
Escolaridade: 1º grau com.			Grupo e Função: Dupla Face de Rua, M.C		
Estuda: Sim (Colégio Harmonia)			Trabalha: Não		

Ficha 7

Nome: Tatiana Mara Carvalho – T. M. C				Fone: 3711-9278 P/ Recados	
Idade: 24	Sexo: F	Etnia: Negra	Est. Civil: Solteira	Filh@S: Sim 2	
Rua e Nº: Lino Manoel dos Santos, 125					
Bairro: Cristal				Cep: 96840650	
Cidade: Santa Cruz do Sul			E-Mail: Não		
Escolaridade: 1º grau com.			Grupo e Função: Dupla Face de Rua, M.C		
Estuda: Não			Trabalha: Sim, Meridional de Tabacos Empresa de beneficio de fumo.		

1. Quando surgiu o teu interesse pelo Hip-hop?

T. M. C: Bah! Faz tempo. Acho que foi em 1994, 95 quando eu fui convidada a entrar em um grupo, o New Boys. Daí, só que, que era mais dança, né. Mas teve algumas letras feitas. Daí, comecei a me interessar. Depois tirei uma pausa e entrei de novo de cabeça, mas agora pra ficar.

2Pac: Foi mais ou menos em 97. A gente começou com o grupo Brothers MCs, fizemos vários shows no exterior também...

T. M.C: No exterior?

2Pac: Ah interior de Santa Cruz do Sul, de Santa Cruz não, na redondeza aí do Rio Grande do Sul.

2. Tu te consideras uma MC, um MC?

T. M. C: Sim claro. Ah sim no modo mais. Eu faço mais parte. Me considero uma MC porque consigo transmitir alguma coisa pras pessoas. Tento conscientizar o lado bom do hip-hop, tirando a idéia que o hip-hop é música de ladrão e marginal.

2Pac: Sempre, né, apesar, né, to pegando cada vez mais experiência, fazendo o som, né, dá hora, a gurizada gosta, né, cara. Eu tenho que me considerar.

3. O que é ser uma MC, um MC?

T.M.C: O MC tem que ser uma pessoa assim que, tem que praticamente viver o que ele põe numa letra de um rap. E tem que botar sentimento não assim como for uma coisa romântica, mas botar sentimento e vontade naquilo que ele quer. Não adianta ele cantar um rap, fazer apologia a alguma coisa sem ele ter vivido, sem ter

sentimento, se ele não gosta. Tá ali por interesse. Daí eu não considero uma pessoa assim um MC. Mas se a pessoa tem vontade e quer ser um MC ela tem que ter sentimento, vontade e tentar criar uma música assim que tenha começo, meio e fim, não começar alguma coisa sem pé nem cabeça que nem sabe se tá no meio quando vê já acaba. Tem que ser uma coisa com começo, meio e fim. Tipo uma historia contando alguma coisa pra gente tirar proveito disso. Eu acho que é assim um MC.

Deni: 2pac, você tem uma música que se chama Negro Cachorro, que toca neste aspecto. Tu também vê por este lado, acredito por ser o autor da letra. Tu vê em algumas oportunidades, tu tens assim a oportunidade de ver e ouvir letras que não tem um encaixe legal como deveria ser com o hip-hop.

2 Pac: Bom eu já ouvi assim, não digo assim a música que eu fiz não aqui pro, se referindo aos manos aqui de Santa Cruz do Sul, porque aqui tem coisa de qualidade. Eu digo assim em geral por todo Brasil, sons que eu já escutei que bah né, coisa que não tem cabimento mesmo o cara sabe, avalia e eu sou uma pessoa que sei avaliar um bom rap mesmo. Eu vejo e digo esse é da hora, não, esse não é, né cara. Por causa da, do, né tem uns manos que pá, que só viajam no som, tá ligado. Tem muito CD que dá vontade de quebrar, não quebrei por causa do gasto que foi, né cara. O dinheiro, né cara, é isso, né cara.

T.M.C: Inclusive a gente tinha um rap + ou – assim sem pé nem cabeça, e gente descarto. Mas até nem era de autoria nossa, apesar dele ter, de a gente entrar, ter um pouquinho de fama mais agora, a gente descartou.

2 pac: Agora a gente faz o nosso som, né cara. Enquanto a gente não tinha outras letras a gente cantava aquele som que até eu vou dizer o nome era: Cada Um, Cada Um, do antigo Brothers MC's. Não é querer dizer que pá, que o sonsinho é assim palha, que pá, não falar mal dos guris, tá ligado. Mas que pá meu, a gente usava ele pra quebrar um galho, mas eu sabia que tinha frases naquilo que não tinha, né, pé nem cabeça, tá ligado; e eu não queria, não queria leva, continuar cantando aquela música, porque eu sabia que uma hora ia explodir, aquilo dali não tem nada a ver com isso e pá, que achar a qualidade desse cara é zero, né, meu. Eu digo, eu vou parar de cantar aquele som pra fazer um negócio de mil grau.

4. Como é que tu te tornaste uma MC, um MC e por quê?

T.M.C: Ah isso foi um convite, mais um convite que eu ganhei porque no inicio eu tava meio cabreira de entrar de MC porque não acho minha voz legal. Até hoje fico meio assim. Agora que eu tô me conscientizando tem gente que gosta mas eu tenho que me esforçar pra melhorar sem o convite antes eu apoiava o 2Pac mas não no grupo. Como ele ficou sozinho eu resolvi encarar essa com ele, né. Se, da resolvi e tô hoje tá e vamo indo.

2 Pac: Foi curtindo o som a gurizada na rua a gente fazia o *beat box*, o conhecido *beat box*. No entanto a gente chamava de som dá, som de momento, de hora, que hoje é o *free style*, né. A gente fazia este som de esquina, aí e começamos, né, se encarnar. Daí, daí eu to aí, né, cara. Começamos a fazer as letrinhas depois e pá, nós se formamos que nem MC. A gente viu que pá o negócio è MC e o rap, né, cara.

5. O que é preciso saber para ser MC e por quê?

T.M.C: Primeiro lugar tem que saber escrever bem, não adianta tá escrevendo e não, nem saber o português sinceramente eu penso assim. Que não adianta a pessoa não saber o português, daí vai escrever coisa sem sentido. Segundo lugar tem que saber fazer a rima, até hoje tô aprendendo fazer, mas eu não sei direito tô aprendendo e eu sei que vou conseguir. O máximo que eu faço é tipo um texto, quem faz rima é o Denis (2pac). Acho que um grupo assim pode se completar um faz o texto outro faz a rima. Mas na maioria das vezes quem faz é o Denis (2pac). Precisa também conviver, saber das situações, estar sempre atualizado no que tá acontecendo, principalmente se o hip-hop é da periferia, no que tá acontecendo no teu bairro, pra mostrar pra cidade o que acontece. Coisas assim ah, pra ser um MC também precisa se importar com as pessoas de fora, se tu quer que elas aceitem o hip-hop, tu tens que saber cantar pra encantar as pessoas. É este o meu ponto de vista.

2pac: O que eu vou falar não é tão diferente do que ela disse, né, cara. É este esquema mesmo, e a rima, porque o cara tem que saber rimar, tem que ter atitude, proceder, né, cara, o cara tem que mandar o som, né, cara pro pessoal ouvir e gostar, né.

6. Com quem ou onde tu aprendeste o que precisava saber?

T.M.C: Ah com muitos, muitos manos, minas até justamente, né, comecei no New Boys, aprendi muitas coisas com eles. Mas quando começaram a fazer letras aconteceu coisas, né, que não vem ao caso agora então eu resolvi sair. Ah, daí depois resolvi, conheci os guris do Brothers daí, mas o que mais me inspirou, mais me motivou, foram os grupos que não são de Santa Cruz do Sul. O Raiders (Cachoeira do Sul) que me incentivou assim. Gostei de músicas deles quando eu escutava achei legal. Mas quem mais me incentivou, me botou foi o 2Pac mesmo, aí ele que me motivou a seguir, mão sei se dá, se responde se confere quem mais me inspirou a entrar no rap de cabeça foi ele.

2Pac: Foi no palco, né, cara, foi no palco e observando como os manos fazem pra mandar o som, né, cara, ensaiando também. Mas o importante é tu ter o som na cabeça, né, cara e tá consciente que tu quer, né, cara perfeitamente do jeito que tu quer, né, cara.

Deni: Mas, tu também tem uma coisa de casa também, né?

É o paizão. Desde pequeno escuto rap, eu curto direto com o meu coroa. Tá no sangue. Paizão, Mestre Chola.

7. Como são as relações entre vocês no grupo?

Há, às vezes dá de bater de frente a frente, mas nada que a gente não resolva entre nós.

Nunca pensamos em acabar com o grupo graças a Deus. Estamos levando, ganhando mais apoio. Mano Wilson, um dos dinossauros do hip-hop santa-cruzeiro, vai entrar aí, vai ajudar. Também é parente, né. Ele também deu uma parada no rap, e agora vai entrar de novo pra ajudar a gente, todos os grupos, aliás. E a nossa relação é boa sim, às vezes a gente até, com tantos compromissos a gente até se estressa um pouco, não tem tempo de conciliar não tem. Às vezes nem sei como saí no palco direitinho, mas descalçando. Acho que só tem a melhorar.

Deni: Vocês dois além de fazer parte do mesmo grupo também namoram, né. Tem alguma coisa ligada a isso que ajuda ou atrapalha?

2Pac: Ah, eu acho que só tem a melhorar, né, cara, porque a gente se entende melhor. Que nem tem outros grupos que pá, dá a loucura e quando vê tá um beijudo com o outro assim e pá. E já querem sair do grupo e pá, com nós não vai acontecer isso aí, né, cara. Assim já estamos cientes disso, né, cara. É assim, né, cara.

8. O teu grupo costuma se encontrar com outros grupos? Por quê?

2Pac: Sim, F.D.R, o Mano B agora aí, o R.U.A, né, tem mais, né, Deni. Conexão das Minas, tudo, os Brothers, Speed Breakers...

T.M.C: Qual é os outros? Ah, Voz Ativa. Eu pelo menos tenho contato com todos os grupos de Santa Cruz do Sul, não tenho nada contra ninguém. Inclusive os caras de Vera Cruz, como é que é o nome mesmo?

Deni: Profecia Negra...

2Pac: Isso mesmo. Eu, né, cara, eu tenho um bom contato com toda a gurizada e espero sempre ser assim, né, cara.

9. Qual a principal mensagem do teu grupo?

T.M.C: A principal mensagem do grupo eu vou dizer o que significa ao meu ver o nome do grupo porque eles acham estranho. Por que Dupla Face? Antes até tinha três componentes no grupo, não deu certo. Ficou dois. Mas não porque ficou só dois. Dupla Face mostra os dois lados da rua, o lado bom e o lado ruim. A gente passar a mensagem para o pessoal sair das drogas principalmente por que isso não leva a nada. Até tá saindo um sonsinho contando a história de uma pessoa que morreu de drogas e esta história aconteceu de verdade. Eu penso assim, uma parte diz assim, quem viu e vê uma, se fosse no hospital ver a pessoa morrendo não ia nem ter coragem de entrar nas drogas. Outra coisa é o crime, sou totalmente contra, eu tenho meus motivos pra ter horror ao crime. Por que praticamente o crime me derrubou de certa forma. Não por eu ter praticado, mas estragou uma parte da minha vida. Mas agora eu sou contra ele, desaliada a ele e quem entra nessa agora transmito esta mensagem tem que sair. Se gosta do, tem que tentar largar disso pra entrar. Porque o rap, a gente tem que botar na cabeça, tem que se amar muito como aos outros sem discriminação, eu penso assim. E também tem que incentivar as pessoas que são pessimistas a gostarem da vida, a se valorizar, se gostar. Também as minas, se dá o valor, sair da prostituição, tem muita guriazinha nova que tá fazendo isso. Eu penso assim o Dupla Face ele só tá mais pra valorizar a vida. Porque Deus dá uma vida, uma vida só para cada um. Essa é a única chance da gente. Tem que mostrar pelo menos nessa passagem que a gente tá passando aqui na Terra, tem que mostrar algo de bom. Acho que desse jeito à gente vai estar transmitindo coisas boas para as pessoas. Pelo menos da tua parte vai ser assim, bah pelo menos, não vou mudar o mundo inteiro, mas quem sabe essa... uma pessoa... sei que das nossas mãos saíram das drogas e do crime até, né.

Deni: O N.L do grupo R.U.A falou que por força de vocês do Dupla Face e Brothers MCs ele saiu de umas tretas erradas. Como é que foi esta experiência, de resgatar uma pessoa que estava indo para o abismo e conseguir vê-lo hoje como uma pessoa vitoriosa?

2Pac: É a melhor coisa que tem, né, cara, saber que a gente é capaz de mudar uma pessoa, o pensamento de uma pessoa, né, cara.

T.M.C: Botar pressão sim. Aí, tu não vai fazer isso, sai disso. Não, a gente começou dando toque, dando toque, incentivando. Outro que também podia tá nesse mundo, que tava começando a entrar era o M.B porque ele vai falar também. Mas graças, né... saiu, que legal. Não do crime, ele não tava no crime, mas eram outros problemas. Graças a Deus ele tá fora.

10. Quem escolhe os temas sobre os quais o teu grupo vai falar?

2Pac: Bom, na verdade sou eu, né, cara, que faço os temas do som, né, cara. Isso é uma coisa que eu analiso bem, que é o que eu vou falar, né, cara, eu penso se vai dar certo ou não, vou fazendo o sonsinho, encaixando tudo e sai o som, né, cara. Às vezes sai até o tema atrasado tá ligado, às vezes eu faço o som primeiro e depois eu faço o tema. Eu acho até bem melhor, mais melhorzinho fazer assim, né, cara. Que daí o cara, às vezes o cara fica meio assim quebrando o coco pra fazer, o cara escolhe um tema ali e começa a escrever quando vê já fuge do assunto. Não, primeiro eu faço, paro, faço mais na calma, deixo um dia passar e pá, e vou fazendo um sonsinho, né, cara. Mas assim, sou eu que escolho o tema do som, a T.M.C também dá umas idéias, idéias brilhantes também, né, cara, né, idéias brilhantes eu já tive com ela pra fazer som, tá ligado.

11. Como é a relação do teu grupo com outras entidades, movimentos?

T.M.C: Há movimentos, agora vem o *Juventude 100%* que vai melhorar, vai ser uma relação legal. Entidades... não sei se vale à pena entrar, mas a gente tem o apoio da... vale a pena dizer? (T.M.C pergunta para o 2Pac). Tem o apoio aí, acho que uma entidade, mas, mas é uma sociedade, a nossa Mãe de Santo agora ajuda a gente muito, dá apoio, incentivo, nossos irmãos. Eu considero uma entidade, mas é uma grande família. Minha mãe, minha

mãe de sangue mesmo me incentiva, por que trabalho, tenho dois filhos, mas ela me ajuda ficando com eles, me incentivando a viajar, a ir aos lugares. Também a Diva, mãe do 2Pac e ex-companheira do Mestre Chola, tá sempre ajudando a gente.

12. Teu grupo tem contato com algum meio de comunicação?

Temos, né, cara, não precisa nem falar, né, cara: 105.9 – Som da Massa Rádio Comunitária, pode crer.

T.M.C: Pai Chola.

Deni: Tudo de bom para o Mestre Chola!

13. Vocês falam sobre a realidade da comunidade em que vivem. O que fazem para conhecer melhor esta realidade?

2Pac: Bem eu convivi bastante, né, cara, assim na rua com a gurizada. Daí o que eu tenho pra falar eu falo, né cara, no meu som.

T.M.C: Aliás, aquele som *Itinerário da Periferia* conta, né, o trajeto de quando ele sai lá de casa aqui, já conta tudo que acontece...

2Pac: ...durante todo este caminho, né...

T.M.C: ...Começam os tiros...

2Pac: É uma seqüência de coisas que acontecem...

T.M.C: ...Pessoas bêbadas brigando, é coisas assim, né!

2Pac: O assassinato que marcou bastante todo mundo, tá ligado naquele lance, é...

Deni: O lance com a Katusca...

2Pac: É, isso mesmo.

14. O que tu achas da escola e da educação?

2Pac: Bom, eu acho que, não digo que tá muito bem porque tem muita coisa faltando nessas escolas. Tá faltando assim, professor adequado assim. Sabe, lá eles não tão dando conta sabe, dos alunos principalmente aqui nesse colégio. É uma folia não conseguem colocar nos eixos essa gurizada sabe.

Deni: Acho que um pouco é a questão psicológica deles.

T.M.C: Assim, tem professores que tem medo de vim dar aula aqui se fossem mais abertos com os alunos, eu aposto. E vontade de vim dar aula. Eu já vi isso professores indo dar aulas sem vontade nenhuma de dar aula, vão porque no fim do mês vão receber, não tão nem aí se fizeram uma coisa boa. Tem outros que, né, dão valor até tô achando legal essa participação dos pais na escola é muito bom nesses cursos abertos que tem pra comunidade é um incentivo a pessoa até tira um pouco a gurizada da rua. Os que tão interessados, né.

2Pac: Eu hoje até tava olhando uma *Oficina de Dança* é um monte de gurizada assim, tudo participando sabe, bem dedicado ao que tavam fazendo, coisa que se eles não estivessem fazendo o que poderiam tá fazendo outra coisa, né, cara, que é bem ruim que é uma coisa péssima para a sociedade que é praticando o crime, né, cara. E é isso, né, cara.

15. Quanto tu ganhas fazendo RAP?

2Pac: Pô, quanto eu ganho. Por enquanto, né, cara, dinheiro não tá rolando. Por que ninguém aqui faz um trabalho profissional, né, cara, a gente é tudo amador. Mas a gente faz muita coisa de qualidade. Mas eu ganho uma coisa que me deixa muito orgulhoso. Que é a experiência no palco, né, cara, o conhecimento, como é que funcionam os esquemas e é assim que a gente tem que começar. De pequeno, de baixo. Não adianta querer subir lá em cima, e depois... voar alto e quebrar a asa, né, cara.

Deni: Mas eu acho assim, que o lance de amador é um lance muito relativo. Porque as vezes a gente diz que o cara é profissional por ter um trabalho no mercado, só que tem muito “profissional” que não serve nem pra amador.

2Pac: Esses que gravam CD antes e acham que tem aquela experiência são os ‘playba’, playboy, né, cara. A gente que não tem condições de gravar um CD, pelo menos eu não. Não é tão fácil assim gravar CD, né, cara. Isso é coisa de playboy.

Deni: Vocês teriam alguma coisa a acrescentar a nossa pesquisa? Sobre o lance da religião, onde, que religião, que lance da espiritualidade ajuda manter a mente legal?

T.M.C: Ajuda, por causa que a religião assim, ela é discriminada, a nossa religião que nós estamos. Mas ela ajuda nós a ter humildade. Porque tem muita gente que às vezes tá passando na rua, tá atirando piadinha, a gente nunca abaixa a cabeça. A gente sabe que tem alguém olhando pela gente. Se a gente tem humildade a gente chega lá. Não adianta a gente sair agredindo crente só porque ele diz aleluia, gloria Deus. Pô, eles tem a fê deles, vão conseguir alguma. A gente a mesma coisa. A gente tá tentando se levantar, não interesse em dinheiro, mas em humildade, saúde e estar bem espiritualmente. A gente vai conseguir a gente às vezes tá estressado alguma coisa. A gente pensa, pára um pouquinho, ah vamos fazer, tentar de novo. Quantas vezes errava uma letra... vamos voltar de novo, pensa, pára, te acalma, e a gente consegue ter isso aí. Como é que eu vou dizer. Às vezes dá algumas brigas de contra tempo. Mas a gente, né, tem que conseguir encarar as coisas, agora a gente não tem o CD ainda, todo mundo cobra daí vocês não gravaram CD ainda, tem tanto grupo que já tem. A gente pensa assim, que a gente tem que ter uma coisa de qualidade, fazer o pessoal lembrar daquela música, o Dupla Face tem aquela música, que legal quando tiver o CD eles se interessarão em comprar. Não adianta a gente gravar agora e depois não ter dinheiro para fazer as cópias. Não adianta fazer um, dois, três CDs, tem que ter vários. Por enquanto acho que no ano que vem, no início do ano que vem tá saindo o nosso CD graças a Deus, finalmente vai sair o CD, né, tá demorando. Mais ou menos doze faixas sai. Só que a gente não vai vender por enquanto, vamos largar um na rádio e vamos ter que levar pra fora. Porque aqui a gente não tem apoio quase, e a gente vai ter que levar pra fora o CD pra ver se a gente tem alguma chance e creio que a gente vai conseguir. Porque tendo fê e humildade a gente consegue chegar lá.

Deni: Tu falavas do Mano Wilson durante a nossa entrevista. O M.C Flavinho tocou no nome do Tile em outra entrevista. Tu acha que essas pessoas que são peças carimbadas fazem falta no Movimento Hip-hop Santa-cruzense?

T.M.C: Tile, Mano Wilson, Mario... Paulão tá mais pro carnaval, mas ele tá sempre na fê, anda sempre com a gente. Tão fazendo falta sim, porque antes eles se reuniam, tinha o uniãozinho até, tu lembra, tinha aquelas festas legais, aquelas festas de tarde era uma criançada. A gente tinha um lugar pra se reunir, fazer uma boate legal. O ruim, o que foi que aconteceu, tá a violência atrapalha, só que eles cresceram, tiveram famílias. Tem família, né, daí foi se desgostando da coisa parece que deu uma parada na época de 97, 99 por aí quando tava surgindo uns grupos eles estavam sem incentivo, discriminação. Eles voltando dá mais incentivo, “empurrão”, experiência. A experiência pode ajudar a gente a fazer um evento sem cobrar, pro movimento crescer, um espaço aberto, acho que isso é que tem que ter, acho que ter nos bairros uma tarde, à noite dependendo do bairro. Tem aqueles que não gostam daí tem que fazer a tarde. No centro a gente já consegue, né, apresentações. Tem que ter, né, mas agente chega lá, né, Tomara que eles voltem. Tem uns que tão voltando, acho que os outros também vão voltar. Tomara!

Ficha 8

Nome: Michele Mello – Michely				Fone: 3711-6750	
Idade: 17 anos	Sexo: F	Etnia: negra	Est. Civil: solteira	Filh@S: Não	
Rua e Nº: Sobradinho,858					
Bairro: Faxinal				Cep: 96840-500	
Cidade: Santa Cruz do Sul			E-Mail:		
Escolaridade: 1º do 2º grau			Grupo e Função: Conexão das Minas MC		
Estuda: Não			Trabalha: Não		

1. Quando surgiu o teu interesse pelo Hip-hop?

Michely: Bom, já que nós moramos aqui na periferia tá ligado, como sempre, como sempre surge ou a negada gosta de pagode ou ela curti hip-hop. Eu curti pagode desde que eu era pequenininha tá ligado, meus parceiros tudo já curtiram, e o hip-hop começou a surgir, tá ligado. Quando, quando aconteceu uma coisa difícil com a minha família e pá. E aí eu percebi que o hip-hop é o caminho, comecei a curtir, tá ligado, e não parei mais.

2. Tu te consideras uma MC?

Michely: Não sei, se ser pobre, representar a periferia, mandar uma letra pros irmãos se chama MC? Eu sou uma MC.

3. O que é ser uma MC?

Michely: É ser irmão, pra mim, ser M.C é ser irmão.

4. Como é que tu te tornaste uma MC e por quê?

Michely: Curtindo. A gente curti, tá ligado, o som, cantava com a galera. Daí veio à idéia da gente fazer o Conexão das Minas, tá ligado, já conhecia as parcerias e tudo daí surgiu.

5. O que é preciso saber para ser MC e por quê?

Michely: É preciso saber da realidade, tá ligado, da realidade do povo, tá ligado. É preciso viver.

6. Com quem ou onde tu aprendeste o que precisava saber?

Michely: Eu aprendi com os parceiros do grupo New Boys, a ‘milianos’ atrás quando eu dançava no grupo deles, tá ligado.

7. Como são as relações entre vocês no grupo?

Michely: É uma relação de amizade. Nós já se conhecia tá ligado, então foi mais forte pra nós.

8. O teu grupo costuma se encontrar com outros grupos? Por quê?

Michely: Sim, inclusive tem um espaço na U.E.S.C aqui em Santa Cruz, tá ligado, que os grupos se encontram todas as quartas-feiras. E meu grupo tá sempre presente junto com os outros manos que tão lá na área.

9. Qual a principal mensagem do teu grupo?

Michely: Humildade, união e respeito pras minas.

10. Quem escolhe os temas sobre os quais o teu grupo vai falar?

Michely: Ninguém escolhe o tema. A gente vê o que acontece nas nossas áreas, tá ligado, e a gente faz o som.

11. Como é a relação do teu grupo com outras entidades, movimentos?

Michely: Sempre quando surge um movimento, tá ligado, se não tiver algum imprevisto como aconteceu tá ligado. No, que a gente ia fazer um show tá ligado, pra, pras mulheres. Como é o nome, Deni?

Deni: Movimento Feminino.

Michely: Pro Movimento Feminino de Santa Cruz. E a Sandrinha quebrou o pé, não deu pra ir tá ligado. Mas sempre a gente está presente.

12. Teu grupo tem contato com algum meio de comunicação?

Michely: A gente tem uma parceria com o Mestre Chola lá na Rádio Comunitária, onde o nosso som rola direto tá ligado, junto com os outros sons, dos outros grupos aqui de Santa Cruz. Toda sexta-feira.

13. Vocês falam sobre a realidade da comunidade em que vivem. O que fazem para conhecer melhor esta realidade?

Michely: Aqui a gente não precisa conhecer melhor. Aqui a gente vive, cada dia é uma lição de vida pra nós.

14. O que tu achas da escola e da educação?

Michely: Nada a declarar.

15. Quanto tu ganha fazendo RAP?

Michely: A respeito de dinheiro a gente não ganha nada. A gente ganha uma paz interior tá ligado, um bem estar na mente, de poder dar as letras pros manos tá ligado, do que, que a gente passou, do que a galera daqui do Faxinal passa tá ligado. A gente pode falar pra eles e eles podem ver qual é, eles podem ver, bah meu, isso aí eu não posso fazer tá ligado, o cara fez e se quebrou. E com isso aí tá ligado, que a gente se sente bem.

Ficha 9

Nome: Anderson Aguiar da Silva – Nego Coco				Fone:	
Idade: 18 Anos	Sexo: M	Etnia: Negro	Est. Civil: Solteiro	Filh@S: Não	
Rua e Nº: Borges de Medeiros, 245					
Bairro: Esmeralda				Cep: 96880-000	
Cidade: Vera Cruz			E-Mail:		
Escolaridade: 1º do 2º grau			Grupo e Função: Profecia Negra, M.C		
Estuda: Sim, Escola Est. de ensino Vera Cruz.			Trabalha: Não		

1. Quando surgiu o teu interesse pelo Hip-hop?

Nego Coco: Primeiramente, certo Deni, eu chego agradecendo o espaço por tá entrevistando assim nosso grupo. E então respondendo a pergunta mano, o hip-hop pra mim, o rap, desde que eu nasci certo mano, acho que com cinco anos por ai. Eu já tinha influência dos macacos velhos como é chamado lá na vila que dançavam certo, aí começou meu interesse pelo hip-hop, pelo rap. Quando cada vez fui ficando mais maduro eu vi realidade perto de mim certo, do que o pobre sente na pele entendeu mano, é isso aí.

2. Tu te consideras um MC?

Nego Coco: Eu me considero. Porque o MC é aquele que tem inteligência, que tem a mente criativa, que sabe o que diz, que domina o que fala. Que não fala coisa em vão e como a gente diz, ser alguma coisa no, não ser aquele MC que faz na hora a letra consciente, mas fora faz tudo errado por aí, caminhando por aí certo. Tudo ao contrário do que canta certo. Acho que é isso. Eu me considero um MC por causa disso aí. Por que os atos que eu faço no microfone é a mesma personalidade que eu tenho na rua. Certo.

3. O que é ser um MC?

Nego Coco: Ser um MC é que nem eu falei, moro mano. É só tu ter atitude, é tu ter inteligência, caráter, personalidade, saber o que tu fala passando pro outro. Não passar uma mensagem errada fraca, para que o outro não se inspire a ter aquela base, aquela raiz certo. Acho que é isso.

4. Como é que tu te tornaste um MC e por quê?

Nego Coco: Eu me tornei um MC porque desde pequeno eu já gostava de dançar e cantar certo. E como eu já disse tive influencias muito grande perto dos outros e eu não pude me afastar porque tava no sangue. Tipo a capoeira, tava no sangue. É cultura. Não sabia muito que era uma cultura, né, porque o cara quando é piá mano, tu não tem aquela mente, a mente ainda é de criança. Mas mesmo assim eu fui amadurecendo e assim eu acho que, eu me considero um M.C e essa é mais fácil de todas as respostas.

VALORIZAR
O HIP HOP
NACIONAL



JOGO RÁPIDO

• POR AIMÉE LOUCHARD

Afrika Bambaataa

RAÇA — Sua trajetória pessoal é vitoriosa: de uma gangue de rua no Bronx para a fama como um dos melhores DJs do mundo. A música é uma boa arma contra a violência?

BAMBAATAA — Sem dúvida. Descubri que você põe o espírito que quiser na música. Existe a música para dançar, fazer amor, pensar, a apropriada para rezar e se ligar à Inteligência Superior... não importa por qual nome você a chame... Alá, Jeová, Adonai... Quando é tempo de lutar contra a opressão e violência, a música também é um forte canal de expressão de um povo.

RAÇA — Você é considerado um dos pais do rap e do hip hop.

A que atribui o sucesso destes ritmos em todo o mundo?

BAMBAATAA — Eles são a música da juventude. Além disso, é eclética e permite infinitas combinações. A mistura com o jungle fez nascer o jung-hop. Hoje já existe o estilo africano, europeu e até brasileiro de hip hop.

RAÇA — Seu single *Looking for the Perfect Beat* (*Em Busca da Batida Perfeita*) chegou a vender quase 300 mil cópias. Qual é, para você, a batida perfeita?

BAMBAATAA — Para mim, é uma coisa

que, acredito, todo ser humano almeja: a harmonia. E não falo só de música. A harmonia é fundamental no amor, na vida profissional e pessoal, no mundo...

RAÇA — Qual a influência de James Brown em seu trabalho?

BAMBAATAA — Sem ele, definitivamente, não haveria hip hop nem funk. Tenho profundo respeito por tudo que ele representa e a melhor maneira de mostrar isso é a festa de aniversário do hip hop que faço, todos os anos, em Nova York, na segunda quinzena de novembro.

RAÇA — O CD matou os LPs?

BAMBAATAA — Não, o vinil é insubstituível. Embora as grandes gravadoras tenham tentado sepultá-lo, lojas de vinil estão pipocando em todas as partes por causa do hip hop. Tanto que as gravadoras estão relançando LPs de James Brown, Sly and the Family Stone e Kool and the Gang.

RAÇA — Você tem uma enorme coleção de discos. Algum de música brasileira?

BAMBAATAA — Sim, e vou levar mais ainda na bagagem de volta. Tenho muitos discos de samba, que

aprecio bastante, em vinil. E ainda LPs de Carmen Miranda, comprados em Portugal, a quem assistia quando era garoto nos cinemas do Bronx. E um que considero uma pérola: um disco de baile do DJ carioca Gérson King Combo. Parece que fez muito sucesso por aqui nos anos 80...

RAÇA — Além da música, conhece algo mais sobre o Brasil?

BAMBAATAA — Sei que fora do continente africano é o país de maior população negra do planeta. Nas ruas, senti a forte miscigenação, o espírito da África e a musicalidade do povo. Mas sei também que existem problemas gravíssimos, como a questão das crianças nas ruas, dos sem-teto e a destruição da Amazônia. Infelizmente, não são problemas só do Brasil.

RAÇA — Você fundou uma organização não-governamental, a Zulu Nation. Como ela atua?

BAMBAATAA — Ela foi fundada em 1973 para fazer um trabalho social com as minorias latinas e negras das ruas de Nova York. Nossos princípios são o conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, igualdade, paz, amor, diversão, superação do negativo pelo positivo... Hoje, temos núcleos em alguns países, inclusive no Brasil. Para o próximo ano, pretendemos fazer um projeto beneficente para as crianças de rua brasileiras.

RAÇA — Qual o seu conselho para um DJ iniciante?

BAMBAATAA — Pode até fazer *scratch* (movimento que o DJ faz com a mão voltando o LP para trás e para a frente criando um efeito sonoro percussivo), mas lembre-se de que as pessoas vão ao baile para dançar. A alegria do seu trabalho contagiara as pessoas.



SÉRGIO PINHEIRO

Nome real: Kevin Donovan

(o pseudônimo foi inspirado num líder zulu do século 19).

Idade: 38 anos.

Naturalidade: bairro do Bronx, Nova York.

Início da carreira: anos 70, quando compôs o lendário hino Planet Rock.

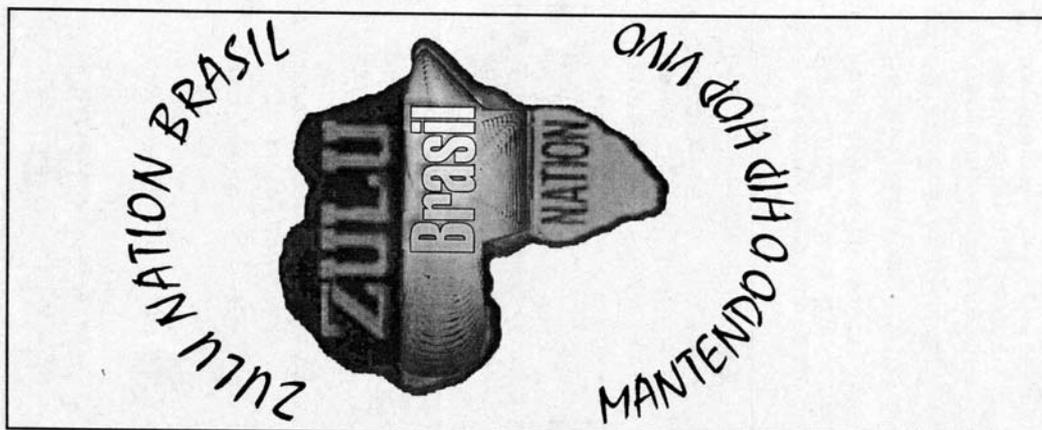
Maiores sucessos: o primeiro disco-solo *Afrika Bambaataa and the Jazzy 5* (82). Com os singles *Looking for the Perfect Beat* e *Renegades of te Funk*, vendeu mais de meio milhão de cópias em todo o mundo e virou artista internacional.

Como produtor: trabalhou com James Brown, UB40, Boy George, Sex Pistols, Yellowman e John Lydon.

Último disco: *Funky Beeper/ Godfather Take You Higher* (selo Smile).

Atividade paralela: DJ residente da Hot 97 em Nova York.

ANEXO D - PANFLETO DA ORGANIZAÇÃO ZULU NATION
BRASIL



Fundadores da Zulu Nation Brasil

King Nino Brown	DJ Dri
Nelson Triunfo	DJ Tatu
Marcelinho Back Spin	DJ Erry G
Suelli Chan	Nina Brown (soul girl)
MC Levy	Casper (b.boy)
Oswaldo Faustino	MC Dandan
Liza Black	MC G.Box
Neusa Rocha	Breno (b.boy)
MC Renato	Banks (b.boy)
Drica (b.girl)	Toia (grafiteiro)
	Chorão (grafiteiro)

No dia 3 de setembro de 2002
África Bambaataa esteve em Diadema e
abençoou a criação da Zulu Nation Brasil,
estabelecendo um intercâmbio efetivo
com a Zulu Nation Internacional, fundada
por ele.

ZULU NATION BRASIL, Rua Itororó, 64, Vila Diadema
Diadema - São Paulo - Brasil CEP: 09912-220
E-mail: zulunationbrasil@bol.com.br
zulunationbrasil@terra.com.br
Fones: (11) 4056-6154/ 9317-4578

Deveres de um Membro Zulu

- Zulu Nation não é uma gangue, é uma organização de pessoas em busca de paz, amor, união, sabedoria, compreensão, e um caminho de vida justo.
- Os membros da Zulu devem buscar caminhos para sobreviver positivamente na sociedade. Atividades negativas são ações pertencentes a pessoas incorretas.
- Os membros Zulu devem aprender infinitas lições.
- Zulus não devem ser afiliados com nenhuma organização, cuja fundação seja baseada no negativismo.
- Zulus devem estar em paz com si mesmo e com os outros o tempo todo.
- Zulus são instruídos a resistirem a tudo o que eles acreditam.
- Zulus devem saudar-se mutuamente com cumprimentos pré estabelecidos.
- Zulus devem saudar seus irmãos e irmãs ao entrarem e deixarem uma reunião em qualquer lugar do planeta terra.
- Zulus devem permanecer fora de confusões.
- Zulus não estão permitidos a resolver problemas suas diferenças com outros Zulus por meio de brigas entre si.
- Zulus não devem levar seus problemas pessoais à outros Zulus. Se existir a necessidade de orientação nos problemas, o chefe Zulu deve ser consultado.
- Zulus são proibidos de publicar seu envolvimento na Zulu Nation num desrespeitoso meio, especialmente usando o nome associado ao crime e a violência.
- Zulus devem lembrar-se de conduzir o caminho da vida na calma e empontar-se para serem justos.
- Zulus devem buscar conhecimento e elevação para darem condições à "seiva" do mundo.
- Zulus devem tentar elevar a Zulu Nation. Eles devem tentar auxiliar aqueles que praticam "negativismo" dentro do espírito Zulu.
- Todos os Zulus devem participar das reuniões de unificação.
- Qualquer pessoa não participante das mudanças existentes, feitas na Zulu Nation, não é um Zulu.
- Reis e Rainhas Zulus são semelhantes em relação à importância na fundação. O respeito deve ser assegurado, os chefes devem ser respeitados.
- O aniversário da Zulu Nation é em 12/11/1973. É uma data oficial e deve ser celebrada.

Hip Hop em Diadema

- Hip Hop chegou a Diadema no início dos anos 90, através do Movimento Negro;
- Jovens militantes procuram a administração para a realização do I Movimento Hip Hop de Diadema (agosto/93) - Rua da Capela, no Jardim Inamar;
- Com o slogan "Inteligência e Atitude", os militantes passaram a exigir a realização de oficinas e palestras;
- Em 93, o Departamento de Cultura da Prefeitura de Diadema convidou, para a realização dessas oficinas culturais, Sueli Chan, Toninho Crespo, Nelson Triunfo, Marcolino Back Spin;
- Além das oficinas culturais dos elementos do Hip Hop são introduzidos os estudos de temas (artecipando-se ao conceito do 5º Elemento);
- Em 94, realiza-se o II Movimento Hip Hop de Diadema, cujo tema é "Movimento Hip Hop e Reforma Agrária";
- Em 95, comemoram-se os "300 Anos da Imortalidade de Zumbi";
- Em 96, é montado o espetáculo "Se liga, Mandô - Do Soul ao Hip Foi Assim que Esses Meninos e Meninas Redescobriram o Brasil";
- Em 99 é inaugurada a Casa do Hip Hop;
- E em 2002 nasce a Zulu Nation Brasil;
- No mesmo ano é lançado o programa "Diadema Cidade Hip Hop", ainda em desenvolvimento.

Breve História da Zulu Nation Brasil

A Zulu Nation Brasil nasce da necessidade de organização de das atividades de seus membros, ligados à cultura negra e ao movimento Hip Hop, para privilegiar ações sócio-políticas e culturais junto à juventude da periferia, em especial a mais carente e em situação de vulnerabilidade.

Os integrantes da Zulu Nation Brasil realizam ações em parceria com segmentos governamentais, não governamentais e privados, na construção de políticas culturais e sociais, que contribuem para a eliminação da exclusão social dos direitos de Cidadania da maioria da população afro-descendente e pobre.

A partir da ampliação da consciência étnico-cultural e cidadã, nossa atuação objetiva fortalecer os jovens na busca da solução de alguns dos problemas que mais os atingem: a violência, a drogadição, a discriminação racial e social, a gravidez na adolescência, as DST/AIDS, a desigualdade de gênero, entre outros que mais os fragilizam.

A Zulu Nation Universal tem gerado, no mundo todo, outras instituições similares, com os mesmos princípios por nós assumidos e metodologias afins, visando tanto a formação e conscientização dos jovens, criando uma identidade, elevando-lhes a auto-estima e despertando neles o espírito da Cidadania, quanto estimulando a discussão e busca de soluções para questões relacionadas com o meio-ambiente.

Historicamente, a Cultura Hip Hop está totalmente relacionada com a juventude, seus dramas e anseios, particularmente a juventude que vive e sobrevive nas periferias das grandes cidades. Desde sua origem no Bronx, em New York - através das festas realizadas por Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa, Grand Master Flash entre outros -, até conquistar o mundo todo, essa Cultura tem estimulado a conscientização, a criação de uma identidade e elevação da auto-estima dos jovens excluídos da sociedade, principalmente os afrodescendentes. Das festas à conscientização social, política e racial foi um salto importante, que transformou o Hip Hop na Cultura do Futuro.

Objetivo principal da Zulu Nation Brasil

A difusão dos 5 Elementos do Hip Hop
Os 4 Elementos básicos da Cultura Hip Hop

Rap (MC) - Ritmo e poesia
Break, Popping e Locking - A Dança de Rua
Discotecagem (DJ) - Base Musical e outros Beats
Graffiti - Cores e Mensagens nos Muros da Cidade

5º Elemento, o
Conhecimento - Consciência Cidadã

Afrika Bambaataa, um dos pais do Hip Hop, nos alerta para a importância do 5º elemento, o Conhecimento, para a sobrevivência desta Cultura. A Zulu Nation Brasil realiza atividades permanentes de capacitação de seus membros e oficinas culturais que visam formar nos jovens a Consciência Cidadã.

PROJETOS EM ANDAMENTO

Convênio Celebrado Com A Prefeitura Municipal De Diadema De Formação E Difusão Da Cultura Hip Hop A Cultura Hip Hop Construindo A Cidadania Juvenil. Prefeitura Municipal De São Paulo/Unesco.

ANEXO E –A União Rapper da Tinga retratada na pesquisa de Gisele Santos Laitano

"A posse União Rapper da Tinga (URT) é um dos grupos de convívio social existentes no bairro Restinga. Fundada há 10 anos por iniciativa dos jovens do bairro com o objetivo de unir e somar idéias referentes ao Movimento Hip-hop e, por conseqüência, às suas próprias vidas, congrega 25 grupos de Hip-hop e rap do bairro, as regras são discutidas pelos envolvidos, além disso a figura do presidente foi substituída por um conselho de representantes dos grupos que compõem a URT. E cobrada uma mensalidade de R\$ 0,50 (cinquenta centavos de real) por integrante dos grupos. A reunião da URT ocorre semanalmente, às terças-feiras, por volta das 19h30min até por volta das 22h, no CECORES (Centro Comunitário da Restinga). O CECORES é um espaço público municipal, mas a dinâmica interna da URT tem independência frente aos poderes instituídos (não significa que não existam interpenetrações). Há a participação de 20 a 50 jovens por reunião, sendo que a oscilação no número de participantes pode ser em função do frio ou da chuva, quando o número diminui; ou em função da organização de algum evento como a Semana da Restinga, quando o número aumenta. As idades variam dos 12 aos 26 anos e é forte a predominância de rapazes, as mulheres são minoria, em média duas a cinco garotas presentes nas reuniões." (LAITANO, 2001, p. 37).

(...)

..."O Movimento Hip-hop iniciou na Restinga (e em Porto Alegre) com os Sneaker Breakers, o Mário Pezão e o Brother Nenê. O Mário Pezão, embora não more mais na comunidade e não participe da URT, é referência e líder no sentido que sua palavra paira acima das disputas existentes dentro do movimento..." (Idem, p. 50).

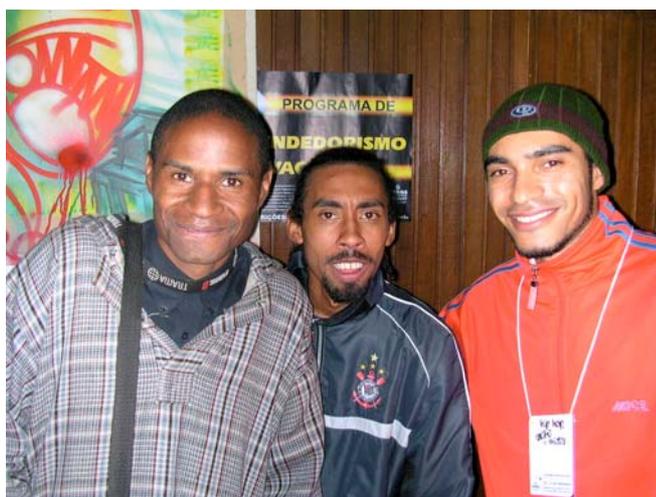
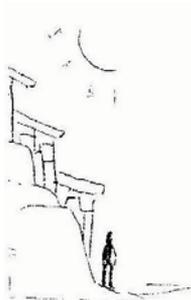
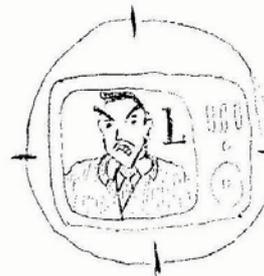


Foto 28 - Mário Pezão, Px e Duke Jay - Porto Alegre



Vida Oprimida Zero
Sediado pela UESC
Rua Julio de Castilhos Nº 746
Fone 3715-5609
Reuniões abertas
Sábados as 19:00 h



Grupos que já integram o UOZ:

Família de Rua
Conexão das Minas
Impacto Social
Voz Ativa
Crem Spid
Brother MCs
Proferia Negra

Onde você ouve esses grupos:

Rádio Comunitária 105.9 FM

Programa Som da Massa

Sexta feira das 20:00 h a meia noite

Controle Mestre Xola

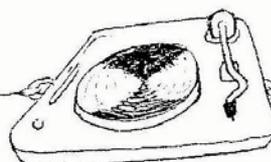
Esperamos a participação de todos na construção
de um movimento unificado, legítimo que trabalhe
na transformação positiva do nosso mundo.



MC



GRAF'S



D.J.



B. BOY

ANEXO G –MANIFESTO: A IMPORTÂNCIA DA MULHER NA SOCIEDADE ATUAL

Nessa nova era que estamos nos aproximando e pensando em um futuro melhor para a comunidade pobre é indispensável retratar na mulher a sua devida importância dentro da cultura hip-hop seja ela B.girl, MC, D.Jay ou Grafiteira.

A violência contra as mulheres, suas lutas, anseios e angústias, precisavam de uma representante específica capaz de expressar tão bem quanto os homens o cotidiano periférico, passar mensagens

positivas, alertar, participar e mostrar a realidade pobre sobre o olhar feminino, tornando-se uma figura tão indispensável e importante quanto à dos homens.

Antigamente o samba e o pagode retratavam o que acontecia nas periferias e a realidade e cultura dos negros, assim como o hip-hop. Hoje essa cultura foi transformada e vulgarizada de forma que expõe as mulheres como objeto de prazer e desejo dos homens.

E é inaceitável a forma com que algumas mulheres vem representando toda história e sofrimento de anos e anos de preconceito, expondo seus corpos para adquirirem dinheiro e poder, esquecendo-se da classe trabalhadora e periférica.

Por isso é muito importante a conscientização das mulheres em relação a televisão que tenta distorcer nossa cultura, apoiando a bundalização e contrariando os princípios da mulher juntamente com a cultura hip-hop que prega: união, paz, amor, verdade, respeito, justiça, igualdade e resistência.

Então antes de olhar todas aquelas mulheres bonitas que passam na televisão, pense mais sobre todas as lutadoras, que também tem calos em suas mãos, que trabalhavam para sustentar famílias, ou que talvez esteja desempregada, essas são mulheres de verdade que não se deixam levar por coisas fúteis, produtos que as exploram e enriquecem a burguesia opressora mas trazem consigo seu valor interior sem somente expor o corpo tornando-se apenas um objeto.

Conexão das Minas



hip hop, arte e música

A CULTURA JUVENIL EM FOCO

12 e 13 de Setembro
Planetário José Baptista Pereira
Av. Ipiranga 2000 - Porto Alegre RS

Realização



Coordenação

Prof^o Dr^a Jusamara Souza (PPGMUS/UFRGS)
Ms Vania Fialho (PPGMUS/UFRGS/ UDESC)
Juciane Araldi (PPGMUS/UFRGS)

Apoio

Pro-Reitoria de Extensão/UFRGS
Departamento de Educação e Desenvolvimento Social/ PROEXT/UFRGS
Editora da UFRGS/ PROEXT/UFRGS
Prefeitura Municipal de Porto Alegre - Secretaria Municipal de Educação
Projeto Escola Cidadã
Planetário José Baptista de Oliveira/ PROEXT/UFRGS
Programa Hip Hop Sul TVE
Rádio Cultura FM 107.7
Site Bocada Forte



Com vocês... a comunidade!

O DAPsico convida você para
a primeira atração do projeto
"Com vocês... a comunidade!"

Movimento **HIP HOP**
Grupo Vida
Oprimida Zero

28 de maio
11h45min
Centro de Convulsões

Bate-papo

Participe também
do debate com o
Prof. Felipe Gustsack
(Mestre em Educação),

14h-DCE

DAPsico
Unisc

Apoio ao desenvolvimento
da consciência social

ANEXO I – HIP-HOP DEPOIMENTOS



Foto 29 - Def Yuri e Amarelo - Hip Hop Arte & Mídia

Def Yuri (Viva Rio e Site Viva Favela – Anotações minhas)

- Em relação à cultura hip-hop parece que há um inconsciente coletivo, ou sei lá: você está fazendo uma parada aqui e de repente descobre um mano fazendo a mesma coisa em outro lugar.
- A preocupação não deve ser somente de ser contra a mídia: o hip-hop também é mídia.
- E, esse negócio de dizer aí que a mídia não faz ninguém de refém, não é bem assim. No hip-hop a mídia faz muito refém. Por exemplo, é difícil ver um rap que não fala das dificuldades e dos problemas de morar na periferia, que não fala de bandido, de tiro... Tenho anos de trabalho no hip-hop e ouvi pela primeira vez um mano falar bem do lugar onde mora, no dia 05.12.2002 em Brasília. Nesse dia o Dino Black falou lá que gostava do lugar onde vivia porque tinha escola, tinha quadra de esportes, tinha... e que ele gostava de morar lá...
- Sobre essa parada da mídia... temos que ver de que mídia estamos falando... eu, por exemplo, colaboro com a Revista da Rua, com a Rap Brasil... tenho meus artigos na Internet... tem várias páginas sobre hip-hop na Internet e uma pá de gente que acessa... a Real Hip-hop, a Bocada Forte...
- Temos que entender que no hip-hop nem tudo é um mar de rosas, nem tudo é uma maravilha. No Movimento Hip-hop temos a parte artística, a ativista e a por debaixo do tapete. É assim que funciona... temos a parte artística que deixa de ser ativista: muito poucos registram letras, por exemplo. E por debaixo do tapete existem muitos cerceamentos que a gente vive, até cerceamentos por encontros na balada. É assim...
- Outro lance é que falam aí que o hip-hop faz uma crítica social legal... o hip-hop critica tudo e todos, mas tem dificuldades para aceitar críticas.
- Sobre a história da violência nas festas do hip-hop... é legal lembrar que ninguém faz fofoca de coisa boa... você já viu alguém fazer fofoca de uma coisa boa?
- E entre nós é assim... tem lá uma parada que estamos organizando e vai ter umas 100 pessoas, daí o mano me liga: - Oh Yuri vai ser legal essa parada então aí 100 pessoas, pode crer! Aí eu falo assim: - Olha só maluco na real só vai ter umas vinte... - Oh Yuri qual é... só isso?! - Tá bom... maluco 10 então... compromissados só 10. O resto só vai lá por causa do entretenimento. Falta compromisso... aquele compromisso que tinha antes, de trocar as fitas...
- Acho que o meio acadêmico também tem que ter o compromisso de retornar o material pra gente.
- ...
- Falam por aí que o rap é da periferia, mas, no Rio e também em São Paulo, as manifestações sempre foram no centro.
- Outra coisa é esse negócio de fazer do hip-hop uma igreja... Pior é que tem muito amigo meu que quer fazer do hip-hop uma igreja. E eu acho que a parada não é essa... Mas, eu espero que a periferia seja contemplada em seus direitos...

– Eu tenho muito orgulho de ser do hip-hop. As informações que tenho, os meus referenciais políticos e ideológicos vieram do hip-hop e não da escola.

Def Yuri conversando comigo

Felipe: – Tendo a ver o hip-hop como uma escola, como um espaço e um tempo onde as crianças, adolescentes etc... aprendem muitas das coisas que aprenderiam na escola... O que tu achas disso?

Def Yuri: – Não todo o hip-hop, mas algumas vertentes exercem a função de informar, de educar. Ou seja, nem todo rap engajado educa e nem todo rap de entretenimento aliena.

Felipe: – Mas, para essa garotada da periferia a quem, como disse o Amarelo, a escola não instiga mais, o rap pode ser visto como uma escola, como a única escola?

Def Yuri: – É. E aí tem uma coisa, como eu falei, esse lance da periferia... No Rio não é muito assim não... e outra coisa... Tem que ter cuidado porque nem toda periferia do Brasil tem hip-hop. Se for assim, de repente só vai ser legítimo fazer rap se você viver em situação de rua...

Felipe: – Na minha opinião, a sua abordagem procura desmitificar, desmistificar um pouco as paradas da cultura hip-hop... tu te vê assim?

Def Yuri: – É, eu acho que é importante desmistificar/desmitificar: cuidar com o sensacionalismo. A gente tem que ser autêntico... eu não uso rapper não, por exemplo, eu falo rapeador ou rimador... até a palavra rap, por exemplo, eu já preferi escrever rep, com e, porque pra nós aqui no Brasil a melhor tradução é Ritmo e Poesia, outros falam em ritmo e pregação, e esses lances fazem parte da cultura, tá entendendo!?

Amarelo (Representante do Movimento Hip-hop Organizado Brasil no Rio Grande do Sul – MHHOB-RS. Membro do Grupo Revolução RS – Anotações minhas)

Felipe: – Como é que você vê o Movimento Hip-hop e que relação tem com a escola e com a educação?

Amarelo: – Olha, o Movimento Hip-hop é e tem muita diversidade. Mas, acho que o hip-hop deve estar mais presente na vida escolar da garotada, até porque, o hip-hop é um movimento que fala com a juventude na linguagem da juventude. O hip-hop pra nós lá na Bom Jesus (refere-se ao Bairro Bom Jesus em Porto Alegre) tem o compromisso de transformar a realidade... não é como o hip-hop na FEBEM, por exemplo. Lá na FEBEM hip-hop funciona mais como uma terapia ocupacional: não muda a realidade do garoto quando ele volta pra rua. Na Bom Jesus a gente procura fazer um trabalho paralelo à escola: que é o de reforço escolar. Mas a gente quer mesmo é ajudar os garotos quando eles completarem os 16 anos e não tiverem mais atendimento nos programas públicos de assistência. Ou seja, estamos atrás de coisas palpáveis: uma cadeira, uma caneta... que o hip-hop não tem nada... estamos atrás disso...

Mas, eu acho que a escola não tem nada que instigue a garotada a freqüentar. Mas, é importante você perguntar como é que uma pessoa de quase trinta, como eu, encara a escola e o tempo que deixou de freqüentá-la, porque eu acho que a escola deve ter mais dança, mais música e oportunidades... buscamos isso, na minha organização...

Manoel Soares (Apresentador de programa de hip-hop na RBS TV. Anotações minhas)

... de repente tu tá rindo porque eu tô tremendo aqui com o microfone na mão. Mas, o caso é que eu tô nervoso porque eu acho muito porrada isso aqui, e pode tá aqui mandando uma idéia na academia. Acho muito dez tá aqui...

... Sobre esse negócio de compromisso tem o seguinte: Minha mãe não curtia RAP, mas um dia me pediu uns CDs de RAP emprestados para ouvir. Alguns dias depois ela me disse que gostou. Em seguida já estava comprando CDs de RAP para curtir. Hoje ela curte bastante e dá preferência pelos grupos que são das quebradas mais próximas de onde ela mora. Eu considero ela uma rapper melhor do que muitos por aí, porque enquanto muitos manos só ouvem som internacional, e grupos de fora da cidade e tal, não dando bola para os grupos mais próximos, ela não discrimina ninguém. Ela é uma rapper melhor do que muita gente por aí que não consegue curtir os manos e minas da sua cidade, do seu bairro.

Fejão (MC do Grupo Família de Rua e principal articulador do MH₂O - V.O.Z. em SCS. Anotações minhas).

...É... eu queria dizer que discordo um pouco do que o Professor (referia-se a mim) falo, porque ele diz que não faz parte do Movimento Hip-hop, mas na real ele faz porque o trabalho que ele faz ajuda a leva nossas idéias por aí, tá ligado; tá dentro do que a gente chama de quinto elemento da cultura hip-hop que é o barato da atitude consciente, tá ligado...

(...)

Olha, faze rap em Santa Cruz do Sul não é muito diferente de faze em qualquer outra cidade, eu acho. Tem uns lance ruim aí de discriminação e pah, mas eu gosto de mora aqui e de faze as correria aqui. É que sempre tem

uns lance bom e outros ruins em tudo que é lugar, entende. Por exemplo, mora na vila aqui é o sossego se comparado com mora na vila lá em Porto, e pah, mas em compensação lá é mais tri de faze as paradas do hip-hop porque tem recursos, mais gente com quem tu pode conta, troca idéia e pah... Como os guri que se mudaram pra lá agora, tão morando lá no Morro da Polícia, bem no meio da vila e do estande de tiro da Polícia. Pah lá é o sufoco, é só tiro toda hora, entendeu... Mas eles tão tri bem lá, tão com um casarão só pra eles, e pah... tão fazendo uns trabalhos, também, tamo bolando uns lances aí pra umas camisetas: é como esse aqui (mostra no vídeo do computador um desenho com as letras FDR), que eu fiz aí, até tenho que dá mais uma trabalhada nele aí, pah. É que é assim ó, nesse lance da música aí não é fácil... tem um padrão aí que os caras exigem e a gente tem que faze a correria pra chegar lá, tá entendendo. Tem o lance aqui do computador... eu já to fazendo com 32 bits, antes a gente fazia e gravava tudo com 16... é a diferença de um Nintendo pra um 64 bit (refere-se aos videogames)... dá outra qualidade da imagem, traços, som e tudo, né... na música é a mesma coisa, é assim como na pintura... não é fácil tu faze um quadro aí, né, professor, na música também é difícil faze um projeto com trabalho bom aí que depois dê pra fazer outras coisas nas vilas, que é o que gente quer.

Agnaldo Camargo (MC – Grupo Dinastia Negra Absoluta – DNA. Depoimento gravado em fita de áudio e transcrito por mim).

Eu gosto do microfone, entendeu. Esse é o meu instrumento de trabalho, na medida do possível, dentro da periferia, eu utilizo esse instrumento pra conscientizar o cidadão dentro da favela que esse espelho dos brancos, que é a televisão, mostra no Brasil todo, entendeu. Tenho um grupo de rap também que se chama Dinastia Negra Absoluta por esse intuito, né, de valorizar e de levantar a auto-estima, né, da galera da periferia, assim como o Revolução RS e muitos outros que tem aqui no Rio Grande do Sul e no Brasil por aí afora.

Eu quero botar uma, na verdade, uma é uma pergunta, na verdade eu quero falar também que eu sou um puta de um admirador do Mário Pezão, entendeu, quero falar isso aqui agora: sou um puta de um admirador do Mário Pezão. Eu era um adolescente quando vi o Mário Pezão cantar rap e se hoje eu cheguei e sou um rapper que sou e que sinto é fruto de tudo que eu vi que esse cara já fazia em cima do palco na época, o que, de 86, ou 84, se não me engano, entendeu.

Mas o que eu quero falar, na verdade, é o seguinte, na questão da informática, que pô, a gente sabe, olha só: Quantos grupos do Rio Grande do Sul, tá aí o PX que não me deixa mentir, e outros rappers que estão aqui que não me deixam mentir, pô, a gente sabe que tá assim aí, quantos grupos de rap a gente tem aqui no Rio Grande do Sul com capacidade de estar na mídia nacional e não tão porque esses mesmos veiculos de comunicação informativo não o fazem, não é verdade? Pô, eu tenho cinco anos de trabalho, todo mundo sabe disso, cinco anos de trabalho árduo dentro da periferia, com criança, com traficante, com bandido, entendeu; tendo subsídio de bandido pra poder fazer o nosso CD, e eu gosto de deixar isso aí claro pra todo mundo entendeu, porque o bandido pode me ajudar a fazer um CD, mas o governo e a sociedade não pode, entendeu..., né!? Tá? Assim deve tá acontecendo com muitos mais aí dentro da periferia, entendeu? Mas, o que eu quero dizer é o seguinte, dentro dessas informações que circulam na Internet, entendeu, via bocadaforte, via realhiphop, via qualquer veículo de informação dessa área, só aparece paulista, só aparece carioca, e quando aparece carioca também é uma forma de eles brigarem pra tá lá: a gente sabe que o barato é monopolizado pelos paulistas, vamos ser realistas, entendeu! Então eles fazem o possível e o impossível pra que a gente não chegue lá. Vamos jogar limpo, vamos aproveitar que tá academia aqui. Entendeu?! É importante a academia saber dessas coisas também. Porque eu confesso que é a segunda vez que eu tenho contato com a academia. A outra vez foi lá em Londrina, aonde fiz uma pergunta pro Professor Mauro, né: por quê que eu conseguia admirar, sabe, uma palestra de um traficante na porta da bandidagem e não conseguia ouvir a minha professora, me ensinar matemática, entendeu. Por quê que eu tinha essa... por que eu queria ouvir a voz do bandido e saber malandragem e não queria saber da escola, entendeu?! E isso a academia tem que saber. Tem que se perguntar também, entendeu?! Vocês tem muitos, muitas crianças da periferia, brancas, negras, excluídas da escola, e eu me considero um excluído da escola, também, entendeu! Nada pessoal contra a academia, nada pessoal, mas é um barato que tem que ser levado em conta num momento desses, entendeu! Né.

Mestre Chola (DJ, Programador da Rádio Comunitária de Santa Cruz do Sul e ativista do Movimento Hip-hop. Depoimento gravado em fita de áudio e transcrito por mim).

MC – ...a gente juntava os toca-discos que a gente tinha, uns três ou quatro aí, e aí fazia as domingueiras ali no Clube União, ali no salão ali. Assim: caixinhas de três-em-um, biquinhos de luz pintado de vermelho, já que a gente não tinha jogo de luz, pegava umas caixinhas de papelão, sabe. Daí pra juntar gente, nós convidava de mão em mão, fazia uns convitezinhos.

P – E onde é que era que vocês faziam essas festas?

MC – Ali no Clube União ali... Não o Clube União do Centro. Esse aqui de baixo aqui. É aqui na Julho (de Castilhos), ali. É o da Escola de Samba... bota aí Sociedade Cultural e Beneficente União. Era ali que nós fazia a nossa junção, ali.

P – Bom, e o som, o equipamento de som?

MC – O equipamento de som era daquele jeito... era uns três quatro três-em-um feitos com aquela ligação de fio tudo, era no início nós tinha nada, tocava com um, parava, botava o outro. Parava um o outro entrava em ação. E não tinha intervalo... é... bumbava direto a festa.

P – E era bom?

MC – Bem bom. Teve uma festa até que ficou legal. Porque ali do lado tinha uma oficina, né... Sabe o que... Os guri foram lá e pegaram uma meia cara de caminhão, uma carcaça assim, com o pára-choque dele, e nós botamos no palco assim: ficou bem legalzinho assim. Pra época, né! (risos).

P – Chola, tá bem, e aí era assim: Mestre Chola... e quem mais que participava nessa época?

MC – Daí era Mestre Mário... nós era tudo mestre... Paulão, Regalito... e aí a gente fazia e assumia, né; tinha todo um bando da antiga ali que gostava do troço.

P – Mas, nomes assim... tipo mulher nessa época nem aparecia?

MC – Não, tinha sim... Mas quem?...

P – Pra ajudar e tal?

MC – Não. Pra ajudar não tinha ninguém. Era só nós mesmo!... Mas deixa eu te mostrar um negócio aqui... Aqui ó: esse era o som que a gente curtia aí, na época (mostra uma cópia do CD: *The Best of Funk Essential*. Vol. II e faz questão de mostrar as faixas 7 e 8 com as composições: *Mr. Groove* e *Don't Fight the Feeling*, respectivamente, de autoria de One Way). Lembra do som do X (refere-se ao rapper X)? *Segue a Rima*? O X ocupou essa base dele aqui pra trabalhar em cima.

P – Hum, hum...

MC – Aí depois aí tem Kool and The Gang, esse tu deve ter escutado, deve ter curtido... esse também era da... era o que a gente escutava também. Bah e eu achei esse CD não faz tempo... aí eu bah, mas... Esse eu vou ter que levar.

...

P – Chola e, outra pergunta: Hoje, pra ti, o hip-hop como esse movimento, o que representou na tua vida, na tua história?

MC – Ah, pra mim, assim, olha, eu gostei da luta dos caras aí, porque o rap não diz aí com meias palavras e esse negócio de ficar tapando os troço... ele diz a real. Eu sempre bato nisso... dá sempre a real, o que realmente acontece, né, no nosso mundão aí, né. Não tem esse negócio de tá escondendo coisas: que é tudo alegria, que é isso e aquilo, né. Até porque não é assim, né. A gente sabe que não é isso aí. E eu acho que os cara tiveram coragem para falar o que eles falam, né. Dizendo o que é. E eu assim, particularmente, cara, não sei, eu puxei... eu comecei a puxar assim pro rap nacional, nacional e me desvirtuei do rap internacional, rapaz. Eu tenho quase só música nacional. Eu não sei... eu fiquei apaixonado pelo rap nacional (risos).

P – Hum, hum...

MC – E agora eu até tava querendo voltar a curtir uma coisa internacional, mas eu vou devagarzinho aí...

P – Mas, o nacional hoje tá muito bom, né?!

MC – Tá, tá ótimo.

P – Tem letras aí, maravilhosas!

MC – Hum, hum!

P – Pra ti, então o hip-hop é essa luta das pessoas em contar a sua história do jeito que é?

MC – ... do jeito que é, né: contada ali no dia-a-dia. É. Que vê, olha aquela música ali do Facção Central ali... como é que é o... *o menino do mundo*, se não me engano?... Mas, cruz eu me encanto com aquela música! Eu não tenho ela aqui, mas lá na rádio (refere-se à Rádio Comunitária de Santa Cruz do Sul), no computador lá eu pesquisando lá achei. Bah e ela conta a realidade ali do... da mãe, né, que manda o filho pra rua, né, pra arrumar dinheiro e coisa pra... chegar em casa ela quer fumar, beber... aí o guri não arruma nada, na letra, né, da música, e ela chega e ah: porque eu vou te matar, porque eu vou isso, vou aquilo, eu vou te bater, e bate no guri, né... *Eu não nasci pra sofrer* é o nome da música. Se eu não me engano é esse: *Eu não nasci pra sofrer*. Bah... Baita música, meu!

P – Mostra bem a realidade...

MC – É.

P – Chola, e... uma outra coisa... o Paulinho me disse... quer dizer: o Fejão me disse que o Paulinho te vendeu um CD que tem uma faixa que conta um pouco da história do hip-hop e que tu tava rodando ele lá rádio um pouco antes de fecharem a rádio...

MC – Hum... hum! Eu tenho o CD... Só que ele não roda aqui no meu aparelho... se não eu ia botar pra gente curtir. É a coisa mais linda cara...

P – ... tu sabes que eu encomendei esse CD lá com o Paulinho e o cara ainda não me trouxe; passei lá quarta-feira e ele me disse que ainda não foi a Porto Alegre...

MC – ... Não, mas eu tenho o CD... é ele não esta aqui, mas eu já pego ali... Mas eu não consigo escuta aqui em casa... coisa triste... eu fiquei bem chateado porque ele não roda aqui no meu aparelho. Bom... mas era isso aí que a gente escutava... era uma coisa bem comercial assim... Tu vê lá naqueles aparelhos da rádio tocava e nesse aqui não toca. O CD é esse aqui ó Felipe (mostra uma cópia do CD RAP. Só Sucessos. São Paulo: RDS e Sky Blue, 2002). Aqui ó: *Introdução – breve história do hip-hop...* Muito massa isso aqui, saca! Pena que eu não tenho como reproduzir (risos)

P – E aí pah, mas tu não me empresta?!

MC – Empresto sim... se tu conseguir reproduzir lá, né, cara.

P – Ué, podemos tentar no aparelho do carro ali, meu!

MC – Bah é isso! Boa, cara. Tu tens toca CD no carro?

P – Tenho, vamos ali já.

MC – Vamo, vamo.

...

(ouvindo um trecho do CD, o locutor fala: *...o rap chega ao Brasil no início dos anos 80...* E, Mestre diz)

MC – Ó, bem quando nós começamos também...

P – Tá bom Chola, mas voltando lá ao nosso papo, tu me dizias que ficou uma admiração pelo trabalho dos caras, que era uma coisa séria de falar a real, mas também tinha um lance que pra ti era festa, não tinha?

MC – Tinha sim. Era uma festa estilo protesto, sei lá... mas... era por aí. Eu... eu gosto... cada um tem aquele sentimento e eu gosto e coisa e tal, de curti. Era uma curtição nossa.

P – Era uma curtição, mas com o compromisso de não ficar curtindo coisas que não tinham a ver com vocês...

MC – É, era o nosso estilo, assim.

P – Pois é tu vê, quando tu fala assim que cada tem um gosto, eu penso que isso tem a ver com as coisas que a gente aprende a gostar em casa, com os amigos, e tal.

MC – É isso aí... eu me sentia legal escutando aquilo ali, né! De repente... e eu ficava loco, cara, loco bah e dizia: ninguém escuta, cara...Só nós, será?! (risos)... Não. Não perde essa aqui: Aí vamo faze uma festa black, tudo em cima, o cartaz, as peças: a coisinha mais linda, né. Não sei a cabeça nossa... tava morando aqui em Santa Cruz e a cabeça tava lá em cima, lá pros lados mais que onde é que pegava mesmo, tipo São Paulo, sei lá, né.

P – Hum, hum.

MC – Aí tá, vamo monta a Dinamic Power. Montemo. Era o nome do nosso som, né.

P – Dinamic Power, é?!

MC – É. Pena eu não te um... (refere-se a um panfleto das suas festas) É que eu não guardo, boto tudo fora. Não tenho nem cartaz, nem os pequenininhos.

P – Mas então era um grupo, uma equipe de som?!

MC – Era. Era a Dinamic Power. É a última que nós montemo, né. Primeiro era a Dr. Funk, né, primeiro. Aí depois a gente resolveu mudar pra Dinamic Power. Aí, porque na época eu escutava muito, né, rap... Aí então vamo faze a festa, vamo. Aí contratemo uns cara de Porto Alegre, veio o DJ Luisinho da Metropolitana, da rádio metrô... veio o... um amigo do Mário, lá... como é que era o nome do cara do meu... Mas eu vou me lembrar o nome do cara... veio esse cara, era DJ também... muito bom o cara, original. Aí nós, antes de começar a festa, nós vamos te que divulgar, né,a festa. Um cartaz, bonito, nós mandamos fazer... arrumamos um patrocínio do Raça Junior até... os caras lá, sei lá porque... resolveram ajudar... tavam afim de dar uma força... Daí saiu um cartaz bonito, e tal...

P – Raça Junior é o grupo de...

MC – É. São esses caras do Pagode, aí. Daí, tá... eu tinha um fuquinha na época... Vamo panfletea, vamo panfletea, né, chegava a ir nas vilas e tal. Daí nós fomos... Vamo pra Cohab?! Vamo... Chegamo na Coahab lá, encontramos uma natinha... era uns negãozinho... Digo, vamo pros negãozinho, né,que... Festa RAP, tchê... Tu me acredita que os caras não sabiam o que que era?!

P – Pah...

MC – É ruim, né?! Pô, mas vocês não escutaram esse som?! Não. Não nós não nunca escutamos... Olha... aquilo ali eu ficava de cara! Porque eu pensava, digo... o que que esses caras escutam, né?! Ou era Pagode... que na época nem era muito também, né. Não sei o que eles escutavam. E nós estava parece que isolado assim, né,(risos). Aí fizemo a dita festa. Foi o que... umas quarenta pessoas no máximo. Mas, era só a nata assim que curtia mesmo, sabe! Foi. Foi legal a festa. Mas, só que... todas as festas que nós fizemos, inclusive, ficou só naquilo, né. Então, não era muita gente, né, que curtia. Mas tava legal. Pra nós tava legal.

P – Hum, hum... claro, vocês faziam o que tavam afim de fazer e tal...

MC – Hum, hum... Mas a idéia, né, da festa, era quatrocentas pessoas... e não é bem... hoje a gente sabe que não é bem assim botar quatrocentas pessoas... E não deu cinqüenta (risos). Mas tava legal.

P – Chola... E assim... Claro que tinha todas essas histórias... vocês se decepcionavam porque as pessoas não vinham, não tavam afim de curtir, né... Mas, ao mesmo tempo, vocês se realizavam porque faziam o que tavam afim de fazer, né?! Independente do resultado final?

MC – Sim. Mas, pensa... o aluguel do salão não porque a gente conseguia o salão ali, né... mas sabe toda aquela empolgação... já tu nem dorme de noite, né, pra chegar o sábado que já dava pra ti começar a montar os troços... Daí já ia oito horas pra lá! Oito horas, monta o som... e já ficava direto lá, né, sem come sem nada, sabe! Escutando uma musiquinha e coisa, esperando chegar as onze horas da noite pra começar a bumbá a festa (risos). Era gozado... A festa pra nós já começava oito horas da manhã... era gozado.

P – Já amanhecia já com a festa na cabeça...

MC – Bah... era massa.

P – Chola... e assim... hoje, faze o programa Som da Massa... Aliás, o nome do programa, tu que desse?!

MC – Olha, o nome do programa eu copieei. Primeiro eu queria fazer ritmo de baile, já tinha ritmo de baile em Porto Alegre. Daí eu pensei, não vou tirar o Som da Massa, então de um programa, que eu ouvia antes, pela Parabólica, pegava na Band, William Santiago, mas era muito massa, né, o programa do cara. Daí eu tirei do... tirei dali, né: som da massa. É... eu já tive... Comecei com Ritmo de Festa... aí não gostei, não colou, né... queria botar uma coisa black assim, né. Ritmo de Baile já tinha em Porto Alegre, daí pensei em Som da Massa e ficou, né... Som da Massa. Mas, não é a massa de pão, né, é a massa que é de povo (risos).

P – Tá e faze o Programa, hoje, pra ti o que é que representa... Como é que tu te sente fazendo o Programa? Assim, em termos de empolgação, por exemplo, é a mesma empolgação lá de quando vocês planejavam as festas?

MC – Olha... eu gosto assim... é quase a mesma coisa!

P – Tu te empolga assim, de ficar correndo atrás das músicas...?

MC – A é. Agora já não to correndo tanto por causa da grana, né. Mas antes, olha... pintava uma coisinha e eu já tinha ali, né. Sabe, pah tenho que busca esse CD pra tocar lá pros maninhos, né... Mas agora a grana encurtou e não... não deu, né, mais... Eu acho... pra mim assim é tri-gratificante o cara faze o programa, né, cara e sabe que o pessoal tá te escutando... É muito massa, cara, tu tá ali, né, fazendo o programa... daquele jeito que a gente faz... o arroz com feijão... como eu sempre digo... e o pessoal escutando em casa e ligando, e... muita gente que não tem como liga... mas a gente sabe que eles estão ouvindo, né... Bah... não tem... é... é sem palavras como diz o outro! (risos) É muito bom! Não é assim esse negócio de status, não tem nada a vê, né. É só pra tocar um som pro pessoal ouvir, né. Faze o pessoal ouvi uma coisa diferente.

P – Sim, porque de certa forma, tu... tipo assim... eu sei que tu... na tua fala tu não te coloca como ou não te considera um participante, né... Mas tu é um cara que faz parte do Movimento Hip-hop...

MC – É, sim. É.

P – Ai as vezes tu fala assim... pô admiro a coragem que os caras tem de dizer... Não. Mas, tu também tem coragem de dizer as coisas do teu jeito. O teu jeito é fazer as pessoas ouvirem o que os caras dizem, e tal.

MC – É... é isso mesmo!

P – ... entendendo aí o quinto elemento do movimento que é a Atitude... se tu deixar de fazer o que tu faz... claro que tu faz porque tu gosta... mas se tu deixar de faze o movimento pára, né?!

MC – É. Claro. Bah e eu fico sentido aí... com esse negócio da rádio, aí... de fecharem de novo. Pah parece que ... eu tava até me programando... Digo vou faze... nessa sexta que... depois que deu o acontecido... foi na terça, ou na quarta... Pensei... arrumei uns CDs ao vivo... Digo vou faze uma hora só de música ao vivo. Mas, aí deu problema... Mas ainda vai vim essa hora... Essa uma hora de música ao vivo vai vim ainda, aí no ano que vem, não sei assim que eles montarem o troço de novo lá... Não tem... não vai escapar (risos).

P – Tu que falar alguma outra coisa que tu considera importante?

MC – Eu queria dizer também que os guris e as gurias já escutavam antes uma rádio AM de São Paulo que a gente conseguia pegar em ondas curtas, sei lá. Eu não me lembro o nome dessa rádio... Eu sei que era de lá... os guri... como é que era o nome da rádio... Puxa vida... Eu sei que era uma rádio AM de lá de São Paulo, AM lá... os guris mandavam cartas e tudo... e eles tocavam som black sabe... Aí, até um dia... foi no natal... se não me engano foi no natal, que o Mário disse que, ouvindo essa rádio, lá... bah... uma pena que o Mario não tá aqui senão ele ia te dizer direitinho... E o cara pegou a cartinha que eles mandaram: pah aqui um pessoal de Santa Cruz aí pediram uma música desse ritmo aí... Aí diz que foi a maior festa lá na casa do Mário, lá no natal porque tinham ouvido o cara falar, deles lá, né. E eu escutava muito era Funk, né... tinha o programa do William Santiago, o programa era o *Som da Massa* mesmo. Via, parabólica ali, pegava na Band, o cara mexia no áudio ali pegava a rádio, na Band, né, de São Paulo. Eu achei, bah... eu me apaixonei, o cara era quarentão que nem eu assim, sabe. Era muito massa! Eu fiz várias fitas, gravei as fitinhas... e... No fim tudo se perdeu, né. E... depois eu escuto muito... quando eu pego legal na Metrô, né, o programa de *Black Night* na Metrô. Ou, também tinha na Cidade (rádio) o *Você Liga e Sai Dançando*. Era mais uma coisa Miami assim, mas já é um som legal... E também tem aquele da Ipanema aquele do Piá, que eu escuto um pouco. E é isso (risos). No mais é correr atrás... Eu faço uma girica em tudo quanto é banquinha aí, porque a gente sabe, as nossas lojas... lojas grandes aí... não procuram vender isso aí, né... Não sei por que? Sei lá se isso é discriminação o que que é? Porque tu pode te bate lá procurando disquinho lá que não tem... Agora do internacional tu acha alguma coisa ainda... Agora nacional, tu não acha nada... Só o Thaíde, né, ou uns mais assim... esses assim tu acha, mas os outros grupos aí tu não vê aí,

nessas lojas quente, aí. Então a gente tem que apela para as do Paraguai, que ali tu vai tu acha, ou tu encomenda e os guris dão um jeito e trazem. E isso aí a correria, sempre.

P – Pois é Chola... é isso, né, o mercado do hip-hop... é um pouco essa cultura dos meios alternativos... de tu de repente, numa banquinha que nem trabalha com música e tu acha ali um CD que tu tava precisando...

MC – É. Ih, várias vezes... Quantas vezes eu tava lá numa banquinha... já me aconteceu de eu ir numa banca de revista ali na Rodoviária, cheguei ali fui me depara com uns CDs... comecei a olhar... Ué, olha aqui, meu: aonde que eu vou achar *Black Total Volume 1*, cara! (risos)... Numa banca de revistas, na rodoviária. Quando que tu vai sonhar que ali ia ter um disco desses, né, cara (risos)!

...

Eu fazia... uma outra coisa que eu não te coloquei ali... logo, logo no início, que as nossas lojinhas aqui não tinham, né. Daí... a minha correria era... pelo menos uma vez por ano eu tinha que subir a Porto Alegre. Fazia um giro lá na Praça XV lá, que lá eu achava o que eu queria... Daí eu sempre vinha com uns cinco ou seis disquinhos, faceiro da Rodoviária pra chegar em casa e curtir um som. E aí eu ouvia nas rádio, né... ó, tá tocando isso... Tenho que dar um jeito de achar isso, né, cara!. O RZO foi um que eu subi umas três vezes a Porto Alegre, troca... era um disco falhado, né. A correria era essa, eu tinha que subi a Porto Alegre, de um jeito ou de outro e procurar lá na Praça, e até nas lojas, lá!

ANEXO J – LETRAS DE RAP

Não é Sorte – FMC, Preto G. e Aliado Branco –
Grupo Família de Rua – SCS.

(Igualdade e liberdade a reinar!)
Eu olho como está não gosto do que vejo
O que vejo não é, claro, o que desejo
E é por isso que também não estou surpreso
Venho presenciando um novo tempo, um milênio
Sendo positivo eu só vi bomba, muitos serem
assassinados
Outros perdem membros da família, do corpo
Daí na cabeça fica doidão modifica
No tambor, garantidas as seis vidas
Na trilha, tanque cheio, no retrovisor veneno
Em cada olho, em cada olhar
Obstinados, decididos, passando já do meio do
caminho
Agora não tem volta é só seguir frio
Dedo no gatilho, tensão, silêncio
Parece ansiedade ou será medo
Não, não, não. É talvez aquela incerteza do fim da
missão
De orgulhar a profissão,
Ah, sei que num lugar chegamos
Onde estamos conscientes, treinados, práticos,
Desonrados pelos fatos, não sou um rato seqüelado
Já filmado no mercado, algemado, difamado,
Sem trabalho, abandonado, só, largado, descornado,
embebedado
Hoje entrevistado um MC: porta voz das quebradas
Sem medo de mostrar a cara
Que se foda o sistema, no crime eu não tô
Hoje o lance é honesto no jogo honestidade
Irmandade hip-hop tomando o globo.

Não, não. Não é sorte
O trampo traz a vida
O crime traz a morte

(Igualdade e liberdade a reinar! Iê, ê, ê!)

Sei que sou um cúmplice dessa geração
Muito louca, indignada e com outra visão
Nada foi feito a nosso favor
Pra quem tem o luxo, filhinho de papai, tudo bem
Nasci ali embaixo, não me sujeitei
Pagar boi pros otários, de papinho, nem vem
Tenho uma visão nem tanto perigosa,
Perigoso é o poder que nos destroça na hora em que
quiser
Caças, misseis, bombas nucleares
Veneno no ar, veneno nos mares
Os botões do apocalipse
E como fica o nosso povo?
(Pssii!!!)
Naquela: sem investimento, sem apoio

Alvo do poder destruidor eletrônico
Milhões que a gente vê serem gastos
A madame leva os cachorros pra tomarem banho e
até os gatos
Ou aquele magnata colecionador de carros
Pior ainda é ver o bush destruindo o oriente
Como se pah pra ele fosse um jogo de vídeo game
Eh, seguir em frente
Indignado estou, vou acabar com a minha fome
Vou pegar o meu canhão: vulgo microfone
Sair pra guerra, atirar minhas idéias
O boy vai gelar, vai tremer as pernas
Quanto mais atiro, mais abro seus ouvidos
Tiro os homens pra bandidos, eh: tô fudido
Trago mais vida do que o cigarro
Salvo mais vidas do que um carro
Trouxe valor para o ser humano
A parada é as famílias, as crianças, as mina, os
mano, eh
Valorizar não só as coisas materiais, se liga, meu
Nem tudo que se faz é sobreviver, esteja esperto
A parada é se ligar no movimento do vai e vem pra
aprender a viver

Não, não. Não é sorte
O trampo traz a vida
O crime traz a morte

(Igualdade e liberdade a reinar! Iê, ê, ê!)

Um estouro bum, tipo huu-u-u
Filho de Rocha, concreto, rapaz comum, só mais
um
Que não aceita essa opressão assim tão facilmente
Combatente pelo não, esquadrão linha de frente
Vai, vai mano, bola logo mano, pois estamos
chegando ao exército
Juntando muitos, muitos manos como nós loucos
insanos
Abre o cofre invade o banco: o rap bate forte é um
estrondo
Pela revolução se juntou um esquadrão
Dia após rima, rima após dia, vários fatos
disparados
Totalmente conectados com a voz no cd, no palco,
ou nas rádios
Lançando a idéia certa para a gurizada
Alertando para onde deve ser direcionada a raiva
Homem primata só na capa
Com a corda no pescoço
No mundo dos loucos não vai por sorte
O trampo traz a vida, o crime traz a morte
Me respeitem sempre que homem de bem também
quer o bem dos outros
Jogando o jogo, chega conosco, longe da zica

É nós na fita, aqui os manos acredita, trabalha e não critica
 Personalidade não copia: igualdade não é utopia
 Pense já, haja
 F a m i l i a f a m i l i a, pra somar

Diga não às drogas – Grupo Face Cruel - SP

Se eu lembro bem há mais ou menos uns dois
 Começa a saga do moleque Johny Frango
 Uma rodinha na escola, normal
 Rolou um money e tal
 Chega aí, chega aí... sshh... experimenta aí que o barato é de raiz
 Não pega nada é da terra eu já consumi
 É natural uma pá de gente já consome
 E lhe entregou um CD do Bruno e Marroni
 Experimentou, gostou, iniciou
 Sua viagem sem volta ao submundo
 Entrou na loja adquiriu um CD da Sandy e Junior
 Pois é... vício é vício, né... sabe como é
 Pra uma viagem diferente ele comprou um CD de Axé
 É brasileiro, irmão, samba no pé, então
 Seu dia a dia infelizmente é só tristeza e dor
 Pra aliviar também levou o Cheiro de Amor
 Não pega nada não... é só um pouquinho
 Tava embalado então levou também Netinho
 O barato é loco mano, foi fazer presa
 Pra mina dele ele deu um da Banda Eva
 Mais que depressa começou a rebolar
 Ele dizia: o requebrado é pra quem pode
 Já precisava experimentar algo mais forte
 Foi aí que descobriu a Companhia do Pagode,
 Asa de Águia, O Tchan e muito mais
 O efeito foi passando começou a correr atrás
 De um barato alucinante que mexesse com sua bunda
 Como nunca mexeu antes
 Ligou a TV no Domingão e viu o Xande
 É ladrão... agora ele tá bamba
 O que faltava na sua vida era o Harmonia do Samba

Vem comigo nesse som
 Só guerreiro sangue
 Pura ação em verso e prosa
 Diga não, não às drogas

A droga é foda, maluco, não se iluda
 O Johny agora só vivia pela bunda
 Pensava pela bunda, respirava pela bunda
 Descolou uma poposuda, comprou uma motinha
 Saiu de role com a mina e pediu:
 – Me dá um tapinha!
 – Aí Johny, mas tapinha não dói?
 – Claro que não, não, não, não... tapinha não dói.
 Que cabuloso, maluco é cabuloso
 Leva na cara e ainda acha que é gostoso
 Endoidou, despirocou, colou no show

É nós memo e pah!

Não, não. Não é sorte
 O trampo traz a vida
 O crime traz a morte

Só pra contrariar ele foi ver o Vavá
 Vá, vá... vai se ferrar
 Colou na banca e comprou a revista Caras
 Que bonitinho, na capa o Rodriguinho
 Pois é ladrão, sua mente tá do avesso
 Comprou a coleção inteirinha do Molejo
 Mundo das drogas realmente é um inferno
 Olhou no espelho e o cabelo amarelo
 Vê se pode, olha só...
 Agora comprou um cavaco e diz que vai tocar pagode
 Já cercado de vários viciados
 Enquanto um cantava a musiquinha bem rimada,
 Marmelada e goiabada
 Ele tocava e dançava com mais doze alienados
 Uns passinhos ensaiados sorrisinhos e gestinhos combinados
 Ah... tá tudo errado... Pobre do Johny
 Pobre do Johny precisa ser resgatado
 É muito triste essa vidinha de drogado

Vem comigo nesse som
 Só guerreiro sangue
 Pura ação em verso e prosa
 Diga não, não às drogas

Chegou a hora de provar da droga limpa
 Agora o Johny decidiu ir pra uma clínica
 Deu início a um tratamento a base de choque
 Com muito GOG, Realidade e Face da Morte
 Glória Jesus, glória Jesus
 Moleque Johny se livrou daquela cruz
 Além de RAP, MPB, Samba de Morro e Muito Blues
 Mas aí sangue, fique distante do traficante fonográfico
 Esse maluco só quer ver seu atraso
 O povo alienado é o que interessa pro outro lado
 Televisão e rádio são veículos usados
 Pela porra do diabo aliado à burguesia
 Invadem sua casa e roubam as mentes vazias
 Dessa forma manipulam nosso povo dia-a-dia
 Se tiver dúvidas, maluco, em distinguir
 Se liga nessa aqui
 Pra ficar longe do vício
 Mulherada muito histéricas gritando é um indício
 Não consuma esses artistas que vendem milhões de discos
 Desligue sua TV em toda a tarde de domingo
 Mas se alguém te oferecer um CD
 Olha bem, procure antes saber
 Se o cantor, o suspeito é sangue bom
 Se não lançou esse CD no sabadão

Não escute nada em que o autor não consiga
 Uma concordância verbal, mesmo que mínima
 Mas principalmente, duvide dessa gente
 Aquela gente que não é gente da gente, entende
 Não é avareza, meu verso é pra evitar que amanhã
 alguém te veja
 Drogado, alienado, inculto, manobrável
 Consumível, descartável, apenas mais um bosta

Propaganda enganosa – *Cacau (Baixada Brothers),
 BJ (Poetas de Ébano), Márcia 2 Pac, P Júnior (E.
 L. R.)*

Desde o princípio tentam nos deter
 Nossa liberdade nunca se fez exercer
 Lutávamos por dignidade, cidadania
 Por igualdade pro povo da periferia
 Agora a nova luta tem uma diferença
 A idade aumenta proporcional à consciência
 Os anúncios de cigarro sempre mandavam na
 fórmula 1
 Mas diminuíram no século XXI
 Diminui em todo o mundo, mas não no Brasil.
 Lei 10 mil 1-6-7 de 2 mil
 Proíbe essa propaganda alienatória
 Mas o governo cria uma medida provisória
 Desprezam nossa história, alegando liberdade de
 expressão
 Pra vender doenças e escravidão
 Personalidades voltam a se expor em jornais
 Demos mais um passo para traz

Mandando um papo reto
 Com microfone na mão
 É propaganda enganosa ou liberdade de expressão?
 Eu tô bolada com o que fazem com a gente
 Por isso vamos tomar a decisão inteligente

O dinheiro usado anualmente
 Poderia ser gasto com coisas mais decentes
 A sua saúde é evidente e fica vulnerável
 Pratique esportes, é recomendável
 Feche os olhos para comerciais milionários
 Bobagens, intuito: consumo!
 Veja, as conseqüências reais são graves, muitas
 doenças
 Confiar na indústria suja dos boçais
 São nada mais
 Lobos com pele de cordeiro
 Propaganda enganosa o tempo inteiro
 Vem com a cara-de-pau
 Investir no social, passo mal
 Falta ar, não dá para respirar
 Só querem ganhar
 Vocês querem comprar
 Verdadeira intenção: manipular a liberdade de
 expressão
 Poluição geral, desligue a televisão

Não perco meu tempo, eu não jogo fora
 Diga não às drogas, diga não às drogas.

Vem comigo nesse som
 Só guerreiro sangue
 Pura ação em verso e prosa
 Diga não, não às drogas

Jogue fora o maço no lixão

Mandando um papo reto
 Com microfone na mão
 É propaganda enganosa ou liberdade de expressão?
 Eu tô bolada com o que fazem com a gente
 Por isso vamos tomar a decisão inteligente

Num mundo cada vez mais global e confuso
 Multiplicam-se os abusos da mega indústria do
 fumo
 Desde a produção ao consumo
 Fator de risco, criando mitos
 Sob o signo da independência
 A tendência é fuma o primeiro cigarro
 Ainda na adolescência
 Formol, amônia, naftalina
 Acetona, nicotina
 Da boca para as narinas
 Acionando a endorfina
 Dando uma falsa sensação de prazer
 Que pode causar o câncer
 A liberdade de expressão é nestes termos
 Vários infernos, vários esquemas
 Tudo com a conivência do sistema
 A imagem é digna de cinema
 Vários temas, dilemas, problemas
 Até que a morte entra em cena

Mandando um papo reto
 Com microfone na mão
 É propaganda enganosa ou liberdade de expressão?
 Eu tô bolada com o que fazem com a gente
 Por isso vamos tomar a decisão inteligente

Questão de bom senso, alívio imediato
 Acenda um baseado, ou melhor um cigarro
 Acenda um sem medo, ele é suave meu irmão
 ½ de nicotina, 9 de alcatrão
 Olhe o filtro, é branquinho igual a fumaça
 Que vai para o teu pulmão
 Embaça!
 Se liga sangue bom, falta orientação
 Meu ídolo na televisão com um cigarro na mão
 Dizendo aos 4 ventos que tem que fazer prevenção
 Macia 2 PAC tá de olho nesse vacilão
 Na embalagem do cigarro também tem prevenção
 Concorda comigo? Por que fuma, então?!
 Sou uma mina consciente e vou mandar um papo

Vejo meus manos se acabando por causa de um tal
de tabaco
Fazem com seu pulmão coisas horrorosas
Liberdade de expressão ou propaganda enganosa?

Homem de Aço DMN (São Paulo)

Aumente o som e se ligue nessa aqui
Eu não vou mentir
Falo sério pra quem quiser ouvir
Escorreguei, mas não vacilei pra não cair
Da malandragem destrutiva sobrevivi
E dela aprendi a parte boa
O respeito fundamental a minha pessoa
Não quero viver a toa de cara ou coroa
A minha sorte é ter saúde
Maluco é ter saúde
Pra me esquivar de todo o mal
Refletir nesse inferno e tal
Fazer a minha parte bem
Ser um espelho também
Pra quem está chegando poder contar com alguém
O caminho na verdade é difícil eu sei
Quem não sabe levou por escolher um atalho
Onde a traiagem insiste
O amor próprio não existe
Feliz o preto que chega até os vinte
O mesmo que destrói a sua base
Família e quando está na pior diz que é uma fase
Mentira, está sempre de olho no quintal do vizinho
Se tiver que tramar lutar não é seu caminho
Culpa os pais por ser assim
E diz vocês fizeram muito pouco por mim
Só queria ter de tudo pra não dar valor
E ver o mais pobre te chamar de senhor
Igual a todo playboy que está no poder
Não sabe o quanto custo um pão pra sobreviver
Não sabe o que é difícil
Nem dificuldade
Não sabe o que é viver distante da cidade
Eu sei
O quanto é difícil suportar
Derramo o meu suor e sei valorizar
E no limite da humildade
Faço o meu espaço
Me considero um H.Aço

Sei que não é fácil
Sei que não é fácil
Ser Homem de Aço (Sei que não)

Andar na rua vendo o povo em desespero
Brigando pelo melhor lugar
Quem chega primeiro
Vivendo um pesadelo acordado
Correndo assustado, cabreiro com quem está do seu
lado

Mandando um papo reto
Com microfone na mão
É propaganda enganosa ou liberdade de expressão?
Eu tô bolada com o que fazem com a gente
Por isso vamos tomar a decisão inteligente

Ver o moleque viciado na televisão
O baixo nível da escola e da educação
A preta linda que não olha no espelho
Tem vergonha do nariz
Da boca e o cabelo
O super herói com apenas doze anos
Feliz da vida porque conseguiu um cano
A piveta que já tem um pivete
Que até dá mamadeira ei mano ela se esquece
Ambição alto grau
Apocalipse final
Eu não consigo ficar na moral
Famílias inteiras estão caindo na vala
Perdendo a resistência
E o pesadelo não pára
Ser Homem de Aço é resistir
Não posso dar as costas se o problema mora aqui
Não vou fugir
Nem fingir que não vi
Nem me distrair
Nenhum playboy paga pau vai rir de mim
Tenho uma meta a seguir
Sou fruto daqui
Se for pra somar
Ei mano chega aí
Pra ser mais um braço
Um guerreiro arregaço
Contra o poder ser a pedra no sapato
Sem marra, mentira, incerteza, sem falha
Um centroavante nessa grande batalha
E no limite a humildade faça o seu espaço
Pra ser também um H. Aço

Refrão

Se liga aí, tô aqui, Racionais MCs
Eu vou dizer que nasci e cresci na Zona Norte
Periferia extrema problema, E. D. I.
Não me entrego ao sistema
Igual dizem por aí
Eu também falo sério e vim pra conferir
Pra os manos do outro lado do muro
E para os manos daqui
Ao contrário sem motivo pra rir
Aí, não sou otário sei pra onde ir
Vou seguir na minha rima irmão
Na consciência então
Nessa palavra de paz
Sem violência
Não gasto o meu tempo
Eu não jogo fora
Aí ladrão eu digo vem comigo na trilha sonora

Edy Rock e tal
 Me chamam de marginal
 Não sou o mal
 Tomo geral
 Neguinho normal
 Não pago pau pra playboy de canal
 De olho azul
 Mitsubishi azul
 Vai tomar no cu
 Playboy ri da sua roupa e tenta copiar
 Marginal tem estilo
 Ninguém consegue imitar
 Fala mal da favela
 Dos pretos que vive nela
 No farol a seqüela
 Ladrão fecha a janela
 Fala mal de você
 Que assiste a TV

1967 – Marcelo D2

1967 o mundo começou
 pelo menos pra mim
 e a minha história reduzida
 é mais ou menos assim:
 Nascido em São Cristóvão
 morador de Madureira
 desde pequeno acostumado
 a subir ladeira, me lembro
 muito bem dos meus
 tempos de muleque.
 Que sempre passava as férias.
 No final do 77. Padre Miguel
 sempre 10 na bateria,
 saudoso mestre André sempre
 soube o que queria.
 Futebol na rua F ou no
 campo de baixo você sabe
 meu Tio Gentil era um esculacho.
 Andava pelas ruas
 vestindo meu bate bola
 se tu passasse em minha frente
 era melhor tu sair fora.
 Carnaval de rua, perigoso e divertido.
 Mas passei por tudo isso
 entre mortos e feridos.
 Graças ao meu pai e o pessoal
 da favela, Sérgio Cabrito
 meu padrinho, não dava trégua.
 Lembra do cassino Bangu?
 De vez em quando eu ia lá.
 Curtir um funk ver a mulherada
 rebolar, Kool & the Gang...
 e James Brown era só
 alegria não tinha pau.
 Quero ver se tu é homem mané
 do jeito que eu fui que eu sou.
 Quero ver se tu é homem mané

Te entrega a droga
 Pra você vender e morrer
 Na seqüência, na violência
 Nos empurra a maldade
 Nos empurra a imprudência
 Na cara dura
 Só cego não vê
 Meu povo é pobre revista não lê
 Não entende
 Não tem informação
 Não estuda, nada muda
 Governo nega educação
 Controla o povo pelo dinheiro
 Cadê o dinheiro ?
 Fernando Henrique fez o Brasil virar um puteiro
 No mundo inteiro é a mesma patifaria
 Não é fácil ser Homem de Aço no dia a dia

Que nem a parteira falou. 2x

No Andaraí, Grajaú o bicho
 pegava mais, quando pichava
 muro sempre tinha um correndo atrás.
 Carlos Peixe, meu camarada,
 de vez em quando no piche
 outras na baforada.
 Vida de muleque sempre sangue bom.
 Calote no ônibus pra ir
 à praia no verão.
 Pra ficar um pouco mais
 roubava no supermercado.
 Pra mim isso nunca foi pecado.
 Sempre no Maraca
 vendo o Mengão jogar.
 Zico, Adílio, Júnior
 fazendo a bola rolar.
 Como já dizia o hino, vou repetir pra você.
 Uma vez Flamengo, Flamengo até morrer.
 Meu avô Peixoto,
 deixou meu sangue Rubro-Negro.
 Me orgulho de ser carioca.
 Me orgulho de ser Brasileiro.
 Skate na veia só
 quem tem sabe como é que é.
 A sensação e o poder de dar um rolê.
 Campo Grande, Norte, Shopping
 Street no Mac, a noite
 Circo Voador, show do ???
 Vender camisa na 13 de Maio
 na situação, show no Garage
 Skank diversão de irmão.
 Grand Master Flash.
 Affrika Bambaataa,
 Planet Rock.
 Rap, break, graffite.
 chegou o hip-hop, cantando
 a vida, mas vista de um outro lado.

Não é apologia cumpadi.
 não adianta ficar bolado.
 Entenda se a minha rima não te faz rir.
 É som das ruas fluindo
 não adianta sai daqui.
 Eu vim pra zuar, fazer barulho.
 Falar um pouco de mulher, SK8 som bagulho.
 Sempre ligado, sempre sabendo o que quer

sempre bom da cabeça nunca doente do pé.
 Eu vou levando a vida,
 É juro que vou, só no sapato.
 Sempre sendo o que sou.
 Quero ver se tu é homem mané
 do jeito que eu fui que eu sou.
 Quero ver se tu é homem mané
 Que nem a parteira falou. 2x

Só Sangue Bom – Thaíde e DJ Hum

Sempre eu sigo além. Vou em frente Não ligo o lado errado, que não faz a minha mente Fico contente com os primos, com as primas Que é sempre na moral e não adere à patifaria daquele jeito Então, vai vendo, cito o exemplo do "boca aberta" Falou demais, tomou na testa, mas deixo quieto Passo reto, o mal não quero, o bem venero Rimar que eu quero Aquele som que bate, como som de drão Bate firme e forte na quebrada. Rapaziada não deixa falha Se for preciso, tem reforço no seja como for Do jeito que for vindo De longe, logo vejo, ligo e digo Perigo, adrenalina, faz correr o risco Um vício aí que, toda área, eu sei que tem Malandro que é malandro sabe bem, muito bem Refrão: Só sangue bom (4x) Segura a bronca! Olha a ZL Olha o esquema: eu tô à pampa no lado Leste Sem treta. A nossa área, esse é o tema Segunda-feira, bolei uma idéia Já veio a cena aqui da vila Sempre na rima daquele tempo Daquela pule lá da esquina Não tinha nenhum cruzeiro, me lembro disso Da pinga com limão e do vinho Do Estado Crítico, envolvido até o pescoço. Muito louco! Da quebrada, bicho solto sem pipôco Com atitude e proceder no "pá e pum" Como for...só pros mano

ver, é!!! Eu quero ver pra crer. A paz já dominou sua quebrada Sai no rolê e pode vir...e me chama os truta aí/ Os manos lá da Sul me ligaram que estão aqui Eu vou colar! É, eu vou chegar/ Na fita dos parceiros que não pagam de comédia Me diz, então, como é que é? Periferia é o lugar. É ou não é? Fica na sua ou vem na minha Fica de boa, só no sossego, sem correria Conexão da Leste-Sul é muita treta Refrão: Eu tô chegando da Sul pra mandar a rima Eu não vou, Tô que tô Se for pra cair, não tô Vi o resultado do malandro lá que tropeçou Quero ver quem tem, me diz quem tem pilantragem no sangue sabe que não tem o respeito de ninguém O lance é ser bem chegado em qualquer quebrada Eu não sou bandido, mas também sou da pesada O problema que tem na Sul Também tem na Leste É o mesmo da Norte Igual ao da Zona Oeste Eu vi a morte cara-a-cara. Eu já vi o terror Não é diferente do que acontece no interior Me explica, quem é que me explica? Como é que tem gente que gosta de se complicar? Por isso não tem essa de área melhor e "pá" Periferia é periferia em qualquer lugar Mano Dentinho, Thaíde e aliado Randal mandando uma idéia de resposta, coisa e tal Sem esquecer do meu irmão Dj Hum Finalizando essa conexão Leste-Sul. Refrão

ANEXO K – PROPOSTA DE ESTATUTO DO MH₂O – V.O.Z.

**Vida
Oprimida
Zero
Movimento Hip
Hop Organizado**

SANTA CRUZ DO SUL

MODELO DE ESTATUTO PARA DEBATE

**CAPITULO PRIMEIRO
DA DENOMINAÇÃO-SEDE-DURAÇÃO E FINALIDADE**

(ARTIGO 1º)

O “ VIDA OPRIMIDA ZERO MOVIMENTO HIP HOP ORGANIZADO” A SEGUIR DENOMINADO PELA SIGLA “VOZ MH2O” É UMA ASSOCIAÇÃO CIVIL DE DIREITO PRIVADO E DE CARÁTER SÓCIO-CULTURAL ,SEM FINS LUCRATIVOS DE DURAÇÃO INDETERMINADA REGIDA PELO PRESENTE ESTATUTO E PELAS DEMAIS DISPOSIÇÕES LEGAIS QUE LHE FOREM APLICADAS ,COM SEDE E FORO NA CIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL,RS.

(ARTIGO 2º)

O VOZ MH2O ENQUANTO ASSOCIAÇÃO CIVIL SÓCIO-CULTURAL TEM COMO FINALIDADES E OBJETIVOS PRINCIPAIS:

I-DEFENDER E PREGAR OS PRINCÍPIOS DA CULTURA HIP HOP ATRAVÉS DA ARTE CONSERVANDO E RESGATANDO O ESPÍRITO DE UNIÃO E RESISTÊNCIA.

II-ESTIMULAR E DESENVOLVER O PLENO EXERCÍCIO DA CIDADANIA ATRAVÉS DA CONSCIENTIZAÇÃO DOS DIREITOS DE CADA UM A CONDIÇÕES DE VIDA IGUALITÁRIAS.

III-ESTUDAR,PESQUISAR E DIVULGAR AS CAUSAS DOS PROBLEMAS COTIDIANOS E AS POSSÍVEIS SOLUÇÕES VISANDO A INTEGRAÇÃO DAS COMUNIDADES.

IV-PROMOVER A ASSISTÊNCIA SÓCIO CULTURAL NAS ÁREAS DE INFÂNCIA ADOLESCÊNCIA E EDUCAÇÃO PARA PESSOAS CARENTES.

V-DIFUNDIR ATIVIDADES EDUCATIVAS, CULTURAIS REALIZANDO PESQUISAS, PROJETOS, OFICINAS, EDITANDO PANFLETOS, VÍDEOS ACESSÓRIOS NOS CAMPOS EDUCACIONAIS, ARTÍSTICOS E SÓCIOS CULTURAL BEM COMO COMERCIALIZAÇÃO DE CAMISETAS, CD S, APRESENTAÇÕES, MATERIAIS DESTINADOS A DIVULGAÇÃO E INFORMAÇÃO SOBRE OS OBJETIVOS E IDEAIS DO VOZ MH2O DESDE QUE O PRODUTO DESTA COMERCIALIZAÇÃO REVERTA INTEGRALMENTE PARA REALIZAÇÃO DESSES OBJETIVOS.

VI-ESTIMULAR O COOPERATIVISMO E A INTEGRAÇÃO DA COMUNIDADE, O DIALOGO E A ORGANIZAÇÃO LOCAL NA BUSCA DE SEUS DIREITOS E IGUALDADE SOCIAL, A SOLIDARIEDADE ENTRE OS DIFERENTES MOVIMENTOS SOCIAIS, PARTICIPANDO JUNTO A OUTRAS ENTIDADES DE ATIVIDADES QUE VISEM INTERESSES EM COMUM.

VII-TRAVAR A LUTA ESPECIFICA CONTRA A TIRANIA,A OPRESSÃO DOS PODERES ATUAIS QUE SOBREVIVEM E ENRIQUECEM EM CONSEQÜÊNCIA DA DESINFORMAÇÃO E DESORGANIZAÇÃO DA MAIORIA, O POVO

Obs: O original é um documento de nove páginas, contendo 31 artigos. A Associação VOZ – MH₂O ainda não foi efetivada.

