



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DJENANE VIEIRA DOS SANTOS SILVA

**“UMA FITA DE MIL GRAU”:
O MOVIMENTO HIP HOP NA CONSTRUÇÃO DE
IDENTIDADES CULTURAIS AFRODIASPÓRICAS**

Salvador
2018

DJENANE VIEIRA DOS SANTOS SILVA

**“UMA FITA DE MIL GRAU”:
O MOVIMENTO HIP HOP NA CONSTRUÇÃO DE
IDENTIDADES CULTURAIS E AFRODIASPÓRICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Música.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Flavia Maria Chiara Candusso

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Djenane Vieira dos Santos
/ Djenane Vieira dos Santos Silva. -- Salvador,
2018.
155 f.

Orientadora: Flavia Maria Chiara Candusso.
Dissertação (Mestrado - Música) -- Universidade
Federal da Bahia, Escola de Música, 2018.

1. Educação Musical. 2. Hip Hop. 3. Identidade
Cultural. 4. Diáspora Africana. 5. Culturas Urbanas.
I. Candusso, Flavia Maria Chiara. II. Título.

**“UMA FITA DE MIL GRAU”: O MOVIMENTO HIP HOP NA
CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS
AFRODIASPÓRICAS**

DJENANE VIEIRA DOS SANTOS SILVA

*Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção
do grau de Mestra em Música, Escola de Música da
Universidade Federal da Bahia.*

Aprovada em 27 de agosto de 2018.

Prof.^a Flavia Maria Chiara Candusso – Orientadora _____

Doutora em Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Universidade Federal da Bahia

Prof.^a Rosângela Janja Costa Araújo _____

Doutora em Educação

Programa de Pós-Graduação em Educação

Universidade de São Paulo

Prof.^a Daniela Vieira dos Santos _____

Doutora em Sociologia

Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Universidade Estadual de Campinas

À toda comunidade da Casa do Hip Hop de Diadema.

Aos queridos MC Will, MC Gbox, DJ Dipper e DJ Bobby.

A todos aqueles que transformaram suas vidas e ajudam a transformar tantas outras pelas batidas e rimas do rap.

Aos pretos acadêmicos, pretos da resistência, que insistem em contrariar as estatísticas, que insistem em ser tudo aquilo que nunca acreditaram que seriam um dia, que insistem em ocupar os lugares de direito na sociedade, lugares renegados pela História e pela branquitude.

Aos nossos ancestrais sequestrados vindos de África pelo Atlântico Negro. Essa é mais uma por e para vocês, que lutaram para que pudéssemos chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma dádiva. Ser grato é saber reconhecer a importância das pessoas que te ajudaram na caminhada. E são muitas e muitas a agradecer.

Começo por minha família de Salvador.

Agradeço à minha família de sangue: minha mãe Janete Silva, minha irmã Djane Silva, meu irmão Ednaldo Junior, minha cunhada Roberta Meira e minha sobrinha Hellen Jéssica, pelo apoio durante as indas e vindas semanais à Salvador, com amor e afeto e comidas gostosas.

À minha família postiça de Jundiáí: Família Martinez — Oneise "Tite", Felipão e Flavia (e a Cacau também) —, por me receberem nos retornos dessas viagens de "bate-volta" com um com comidas maravilhosas temperadas com bom humor e afeto e com aquele cafezinho sempre maravilhoso da Tite, preciosidade desse mundo.

Ao PPGMUS da UFBA por me acolher no programa e à CAPES/CNPq por crer na importância desta pesquisa e financiá-la.

À minha orientadora Flavia Candusso, pelos papos existencialistas, por acolher meu projeto, pelas indicações de leitura e assim caminhar comigo nessa jornada. Muito obrigada!

À Mestra Janja e Daniela Vieira, que compuseram a banca, pelos apontamentos, sugestões e conhecimentos partilhados.

À Bianca das Neves, por me apresentar a música do Criolo. A culpa é toda sua!

Aos amigos de longa data: Érica Ferreira, Renato Tim, Rosely Sanches e Cristiane Barros, pelo apoio quando muito precisei, ao meu querido amigo e fotógrafo Ricardo Shibukawa, pelas ajudas tecnológicas no mundo do audiovisual, sempre pronto a me ajudar.

À Monalisa Alvino, preta de resposta, diva maravilhosa, dona de uma musicalidade impressionante e que foi minha mediadora nos contatos que fiz com hip-hoppers paulistanos. Sempre pronta a apoiar na minha militância na Educação. Obrigada, minha amiga.

Aos amigos queridos Preta Quevedo e seu esposo Dalgimir (*in memoriam*), que no momento do término dessa dissertação nos deixava para o descanso eterno, pelos dias incríveis de acolhida nas Serras Gaúchas e a Joyce Sá por me receber em sua morada em Porto Alegre, dias maravilhosos, os quais foram um alento antes do processo seletivo. Obrigada pelo incentivo e carinho de vocês!

À Unidade de Gestão da Educação do município de Jundiáí, nas pessoas dos meus superiores ao longo do curso, por ajustarem meus horários para que eu pudesse cursar as disciplinas semanalmente em Salvador e participar dos congressos.

À Anderson Brasil, por dedicar uma fatia de seu raro tempo livre pra me ouvir e pra me aconselhar. Pelas trocas, pelos risos e lágrimas, alegrias e tristezas, encontros e despedidas. Das coisas que ficam guardadas no tempo, no espaço e na memória.

À Magda Pucci pelas horas intermináveis de diálogos cheios de conhecimento, cultura, risadas, ideias e amizade. Pelo aprendizado decolonial e por inspirar tantos educadores musicais. À Thais Lobosque, minha amiga querida, dona de uma simplicidade que encanta, chegou junto com suas palavras de incentivo e apoio e me levantou do chão várias vezes.

À Jose Squierdo, dono de uma musicalidade ímpar, obrigada pela transcrição da partitura tão precisa. Você é um gênio.

Aos pretos mais lindos desse mundo: Luan Sodré, Marcos Santos e Valnei Santos, amigos que o PPGMUS me deu. Obrigada pelas risadas, pelos conselhos, pelo conhecimento compartilhado, pela amizade e parcerias.

Aos colegas do CEMABI (Coletivo de Estudos sobre Música Afrobrasileira e Indígena): Valnei Souza, Alexandre Vargas, Jose Izquierdo, Marcelo Pinho, Thon Nascimento, nosso grupo de estudo, pelas trocas ao longo da jornada.

À professora Adriana Mendes (UNICAMP) e ao Micael Carvalho (UFMA), pelos livros sobre Hip Hop a mim presenteados.

Àqueles que atuam na cena Hip Hop paulistana com grande relevância por aceitarem trocar ideia pra essa pesquisa: o baterista Serginho Machado pela entrevista concedida em seu raro tempo livre, tão breve, mas tão cheia de conhecimento; MC Keli Rosa e DJ Vivian Marques, por serem pretas de resposta e ajudarem através da música a empoderar outras mulheres no Hip Hop.

À comunidade do Jardim Canhema e da Casa do Hip Hop de Diadema, que me receberam tão bem, para aprender com vocês e para somar! Que tempo precioso passei com vocês e quanto pude aprender de mim ali. Não só ali, mas nos diálogos com a galera pelo *WhatsApp*, nos eventos do “Hip Hop em Ação” sempre cheios de riqueza cultural. Obrigada por tudo e por me permitirem entender um pouco mais dessa dinâmica tão rica do Movimento Hip Hop.

Agradeço demais ao mano MC Negro Will, que foi meu contato e meu mediador na Casa, pela amizade, carinho e cuidado. Por me acolher na irmandade, por me deixar à vontade para adentrar os espaços que precisei. Sem sua ajuda não seria possível realizar a pesquisa de campo. Obrigada demais!

Aos oficinairos e manos, MC G-box, DJ Deeper e DJ Bobby, que me permitiram acompanhar seus processos de ensino de música na Casa, que tanto ensinaram não apenas sobre

Hip Hop, mas sobre a vida também e aos seus alunos que também participaram das entrevistas e do questionário. Satisfação!

Ao “Hip Hop Hub”, em especial, com carinho: Guilherme Botelho, Felipe Choco, Mestre Nino Brown, Marcio Macedo, Wladimir Rosa. Tenho aprendido demais com vocês.

Aos personagens da vida real que encontrei no Bronx e no Harlem, que, de algum modo, me ajudaram a compreender, ainda que por pouco tempo, a importância do Hip Hop para a afirmação da identidade negra lá e cá.

A tanta gente que emanou boas vibrações, que eu sei que torceu e sofreu junto comigo. Gente que passou tão rápido por mim nessa vida, mas que agregou tanta coisa boa, até gente que nunca tive contato pessoalmente, mas que esteve por perto em orações e pensamentos positivos. A vocês muito obrigada!!!!

E por último, mas não menos importante, a Deus, por Ele sempre me mostrar que está comigo, mesmo quando insisto em achar o contrário. Por me ajudar a realizar esse sonho antigo, por segurar minha onda quando achei que não fosse aguentar e por me mostrar outras formas de ver a vida em meio às adversidades. Obrigada, Papis! Você é massa!!!!

É mais do que fazer barulho
é vir retomar
o que é nosso por direito.
Por eles continuávamos mudos,
quem dirá fazendo história, ter livro feito.
Entendam que descendemos de África e temos como legado
ressaltar a diáspora de um povo oprimido.
Queremos mais do que reparação histórica,
ver os nossos em evidência,
e isso não é um pedido.
Chega de tanta didática,
a vida é muito vasta pra gastar o nosso tempo ensinando
o que já deviam ter aprendido.
Porque mais do que um beat pesado
é fazer ecoar em sua mente o legado de Mandume.
E no que depender da minha geração, parça,
Não mais passarão impunes.

“Mandume”, por Mel Duarte (2016), poetisa paulistana, feminista... e negra!

SILVA, Djenane V. S. “Uma fita de mil grau”: o movimento hip hop na construção de identidades culturais e afrodiáspóricas. 155 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo investigar como se dá o processo de construção cultural afrodiáspórica das identidades tendo a música como mediadora. A pesquisa de campo foi realizada entre os meses de agosto e dezembro de 2017 na Casa do Hip Hop de Diadema, Grande São Paulo. Como metodologia de pesquisa, optou-se pela observação participante, o que me permitiu participar das aulas e observar ativamente os sujeitos envolvidos nas oficinas de DJ e MC. O referencial teórico encontra-se nos escritos de Stuart Hall, Kabengele Munanga, Boaventura de Sousa Santos, Catherine Walsh e Deborah Bradley. Os resultados da pesquisa apontam para a importância da Casa do Hip Hop de Diadema para a história do Hip Hop no Brasil e também para o favorecimento de uma dinâmica social entre os indivíduos promovendo um fluxo de informações e saberes, contribuindo não apenas para a aprendizagem musical, mas também para o processo de construção das identidades culturais afrodiáspóricas. A pesquisa também aponta para a necessidade de práticas de ensino desarraigadas do pensamento colonial, que privilegiam os saberes dos colonizadores em detrimento dos saberes dos subalternizados, chamando assim para uma tomada de consciência crítica tendo em vista uma educação emancipadora e libertária.

Palavras-chave: Educação Musical. Movimento Hip Hop. Identidade Cultural. Africanidades. Educação Decolonial.

SILVA, Djenane V. S. “Uma fita de mil grau”: the Hip Hop Movement in the cultural and afrodiasporic identities construction. 155 pp. Master Dissertation – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a field research carried out between August and December of 2017 at the Casa do Hip Hop Diadema, São Paulo, Brazil. The purpose of this dissertation was to investigate how the process of constructing cultural and afrodiasporic identities occurs, having music as the mediator. As a research methodology, Participant Observation allowed me to take part in classes and actively observe the subjects of the research during the DJ and MC workshops. The theoretical bases are found in the writings of Stuart Hall, Kabengele Munanga, Boaventura de Sousa Santos, Catherine Walsh and Deborah Bradley. The results of the research point to the importance of the Casa do Hip Hop Diadema for the history of Hip Hop in Brazil, and also in favor of a social dynamic between individuals promoting a flow of information, as well as knowledge, contributing not only to musical learning, but also for the process of constructing cultural identities. The research also points to the need for teaching practices that fall into the category of colonial thought, which privileges the knowledge of the colonizers to the detriment of the knowledge of the subalternates, thus calling for a critical awareness towards an emancipatory and libertarian education.

Keywords: Music Education. Hip Hop Movement. Cultural Identity. Africanity. Decolonial Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ideograma adinkra Sankofa	29
Figura 2	MC G-box, eu, DJ Bobby e MC Negro Will	41
Figura 3	Famoso endereço do South Bronx onde aconteceu a primeira festa de Hip Hop promovida pelo DJ Kool Herc	43
Figura 4	Hip Hop Boulevard, Bronx, NYC	44
Figura 5	A Santa Trindade do Movimento Hip Hop em 1974	45
Figura 6	Sir Coxson em Kingston	46
Figura 7	Estação São Bento em 1985	58
Figura 8	Formação original da Street Warrior's da Casa	58
Figura 9	Eu e Nelson Triunfo	59
Figura 10	Grafite em Homenagem a Banks no galpão da Casa do Hip Hop	59
Figura 11	Autorretrato da dupla de grafiteiros "OsGemeos"	61
Figura 12	Grafite usado no clipe da música <i>DOUM</i> , composta por Criolo para o documentário <i>Cidade Cinza</i>	61
Figura 13	Mapa dos bairros circunvizinhos à Casa do Hip Hop	63
Figura 14	Fachada e instalações da Casa do Hip Hop	63
Figura 15	Trolebus, ônibus movidos a energia elétrica	65
Figura 16	Parada Canhema/Senai	66
Figura 17	Eu e MC Negro Will, mediador entre poder público e a comunidade	68
Figura 18	Visita de alunos da rede municipal à Casa do Hip Hop. DJ Davi fazendo demonstração dos equipamentos de discotecagem	68
Figura 19	DJ Bob em ação na Casa do Hip Hop de Diadema	70
Figura 20	MC Gbox e DJ Dipper em evento na Casa do Hip Hop	71
Figura 21	Alunos acompanhando do palco a performance do DJ Bobby em evento	74
Figura 22	Partitura da música <i>A coisa tá preta</i>	79
Figura 23	Gráfico "Faixa Etária"	90
Figura 24	Gráfico "Sexo"	90
Figura 25	Gráfico "Raça/Cor"	91
Figura 26	Gráfico "Escolaridade"	91
Figura 27	Gráfico "Estado Civil"	92
Figura 28	Gráfico "Moradia"	92

Figura 29	Gráfico “Prole”	92
Figura 30	Gráfico “Shows de rap”	93
Figura 31	Gráfico “Local de escuta”	93
Figura 32	Gráfico “Suportes de escuta”	93
Figura 33	Lauryn Hill	99
Figura 34	Missy Eliot	99
Figura 35	Dina Di	100
Figura 36	Grupo <i>Autarquia</i> : Kelly Paula e Keli Rosa	102
Figura 37	Mc Lauren em evento do “Hip Hop em Ação” na Casa	103
Figura 38	Karol Conká	105
Figura 39	Coletivo feminino <i>Rimas e Melodias</i>	107
Figura 40	MC Soffia capa da revista Capricho de Janeiro de 2018	110
Figura 41	Elis MC	111
Figura 42	DJ Bobby e MC Keli Rosa	121

SUMÁRIO

1	PRA COMEÇO DE CONVERSA	16
1.1	INTRODUÇÃO	16
1.2	JUSTIFICATIVA	21
1.3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	22
1.3.1	Identidade cultural e Hip Hop	23
1.3.2	A questão da negritude e o Hip Hop	27
1.3.3	Por uma Educação Musical decolonial	32
1.4	METODOLOGIA	37
2	A GÊNESIS	43
2.1	O SURGIMENTO DE UM MOVIMENTO CULTURAL HÍBRIDO	43
2.2	A DETERMINANTE INFLUÊNCIA JAMAICANA	46
2.3	DAS RUAS DE KINGSTON PARA AS RUAS DO BRONX	47
2.4	DO <i>TOASTING</i> AO <i>FREESTYLE</i>	48
2.5	OS PRIMÓRDIOS DO RAP NO BRASIL	51
2.5.1	Música e identidade negra: os bailes <i>blacks</i>	51
2.5.2	O Movimento Black Rio	52
2.5.3	Os bailes <i>blacks</i> na capital paulista	54
2.5.4	São Paulo: berço do Hip Hop nacional	56
3	A CASA DO HIP HOP DE DIADEMA: O CAMPO E A PESQUISA ...	62
3.1	DEFININDO E DESCREVENDO O CAMPO DA PESQUISA	62
3.2	OS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM NAS OFICINAS DE MC E DJ NA CASA DO HIP HOP DE DIADEMA	69
3.3	PERFIL DOS OFICINEIROS	70
3.3.1	DJ Bobby	70
3.3.2	MC Gbox	70
3.4	O ENSINO DE MÚSICA NA CASA DO HIP HOP DE DIADEMA	72
3.4.1	A dinâmica das aulas	75
3.4.2	As aulas de DJ	77
3.4.3	As aulas de MC	84
3.4.4	Hip Hop e Educação: ensino de música para a diversidade	87
3.5	ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO	89
4	HIP HOP E QUESTÕES DE GÊNERO	95

4.1	MINAS E RIMAS	95
4.2	AS ERÊS QUE MANDAM UMAS RIMAS DE GENTE GRANDE	108
4.2.1	MC Soffia	109
4.2.2	Elis MC	110
4.3	ONDE OS UNICÓRNIOS OUSARAM PISAR	111
4.4	TROCANDO UMAS IDEIAS	117
5	RAP, NEGRITUDE, IDENTIDADE E PERTENCIMENTO	126
5.1	RELAÇÕES ENTRE RACISMO INSTITUCIONAL E O HIP HOP	132
5.2	O HIP HOP E MÍDIA	135
5.2.1	Hip Hop e a indústria televisiva	135
5.2.2	Dois rappers, uma similaridade	137
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
	REFERÊNCIAS	143
	APÊNDICE A — Roteiro do questionário	148
	APÊNDICE B — <i>Rappers</i> e grupos que têm relação ou fazem referência às religiões de matriz africana	151
	APÊNDICE C — Filmes e séries com a temática do Hip Hop	153

1 PRA COMEÇO DE CONVERSA

1.1 INTRODUÇÃO

Lembro-me como se fosse hoje: estava às voltas procurando uma música que falasse de paz e que fugisse das convencionais e conhecidas da MPB. O tema fazia parte do Projeto Político Pedagógico (PPP) da instituição escolar para pessoas especiais onde eu lecionava Música, lá pelos idos de 2005. Um aluno então me disse que traria na aula seguinte uma música de que ele gostava muito e que falava de paz. Confesso que não dei a devida atenção e até mesmo esqueci do que ele havia me dito e, na aula da semana seguinte, eis que meu aluno traz um CD:

— Professora, a música está na faixa 7.

— Ahhh, ok, obrigada, de quem é a música?

— Do grupo Expressão Ativa, é um rap¹.

— Ah, então infelizmente não será possível escutá-la e muito menos utilizá-la no projeto. Rap tem muito palavrão, não tem como. **É música de bandido!**

E devolvi o CD ao aluno, que com os olhos intrigados e questionadores me fez a seguinte pergunta:

— Como a senhora pode dizer isso se nunca ouviu a música antes? Não é música de bandido não. A senhora não sabe de nada!

Diante da lição de moral de um aluno com deficiência intelectual frente ao meu preconceito cultural, não me restava outra alternativa a não ser ao menos levar o CD pra casa e ouvir com calma a música recomendada por ele. Cheguei em casa bastante cansada naquele final de tarde de um outono frio em Jundiaí, interior de São Paulo e, depois de me acomodar, enfim coloquei o CD para escutar a música. Aquela faixa abria com o *Canon in D*, de Pachelbel, um trio para cordas lindíssimo que eu não conhecia, e uma voz sussurrando a palavra “PAZ”. A base harmônica dessa música era toda nesse trio de cordas, com batidas eletrônicas. A letra, ao contrário do que imaginei, realmente não continha palavras de baixo calão e falava sobre como a paz muda as pessoas, muda os lugares e é cada vez mais necessária para a

¹ Embora a palavra “rap” seja um termo originário do inglês, seu uso corrente nos permite considerá-lo como integrado à língua portuguesa, motivo pelo qual não traremos a palavra marcada em itálico nesta dissertação. O mesmo se dá com palavras relacionadas, como “rapper” e “hip hop”, pelos mesmos motivos. Essa prática encontra-se em consonância com outros livros e trabalhos acadêmicos que tratam do assunto, conforme será possível observar ao longo do texto.

convivência humana. Entre os versos do refrão, a voz marcante em *ad-libs*² de uma voz feminina. A música se chama *Falando de Paz*³ do grupo de rap Expressão Ativa.

Entendi com esse episódio que muitas vezes carregamos uma opinião pré-estabelecida com base em achismos ou suposições, sem mesmo ao menos tentar enxergar outros pontos de vista. Com essa experiência entendi que nossos conceitos sobre culturas que não compreendemos ou não temos interesse em conhecer perpassam pelo julgamento do senso estético das nossas próprias vivências e até muitas vezes com base no senso comum, construído por uma sociedade de bases tradicionais.

Certo dia, numa entrevista, vi o rapper Emicida falando que a própria mãe dele odiava rap e que eles tinham várias tretas por causa disso. Isso se acentuou mais ainda quando ele decidiu definitivamente ser rapper. Ela sempre dizia: “É música de bandido”. Hoje ela é a maior inspiração e a fã número um do filho.

Anos depois do episódio na escola e já trabalhando na rede municipal de Educação de Jundiáí, onde leciono Música na Educação de Jovens e Adultos, voltava das férias de verão na minha querida terra natal, Salvador – BA, e, num domingo quente de Fevereiro de 2012, uma colega de trabalho, a Bianca, me apresentou o som de um rapper que despontava nas mídias sociais e na TV. Seu nome: Kleber Cavalcante Gomes, conhecido como Criolo.

A primeira canção que ouvi dele foi *Não existe amor em S.P.*, e me lembro de ter ficado intrigada, pois eu havia entendido que ele era um...RAPPER. Mas aquela canção não era um rap, aliás, estava bem longe de ser, então, qual o sentido daquilo? Ouvimos então todas as canções do disco recém-lançado, *Nó na orelha* (sim, me deu nó, na orelha, na cabeça, no coração), e percebi que Criolo não era mais um, ele era diferenciado. Percebi que o grande trunfo do Criolo foi fazer um disco que “conversava” com outros gêneros e não apenas apresentava a batida do rap em suas composições. Lembrando que o rap é um gênero híbrido, que bebe da fonte de outros gêneros, em especial da *black music* e da música ancestral africana. A música do Criolo então converge com a natureza híbrida e cosmopolita do movimento Hip Hop. Mas essa questão da fusão do rap com outros gêneros também será tratada posteriormente.

Mesmo já não sendo “novata” na arte de escutar rap e já um pouco familiarizada com alguns artistas e suas músicas, foi com aquele disco do Criolo que passei a prestar mais atenção ao Movimento Hip Hop. A partir desse momento comecei a entrar numa viagem cujo rumo eu não sabia ao certo para onde iria, mas que ao longo dos anos se tornou cada vez mais intensa e

² A expressão *ad-lib* (abreviação de *ad libitum*, latim para “à vontade”) é utilizada para se referir a um improviso de falas, letras de música ou sons vocais em geral.

³ Ver clipe em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nehNglNdhJc>>.

culminou nesta pesquisa acadêmica. Passei a cada vez mais mergulhar nesse universo e a entender a cultura Hip Hop, indo a shows, conhecendo pessoalmente e ouvindo artistas, lendo livros, vendo entrevistas.

Em Abril daquele mesmo ano, aconteceu um colóquio sobre culturas jovens na diáspora, promovido pela Faculdade de Educação da USP, sob organização da Prof.^a Dr.^a Mônica do Amaral. Foi nesse evento que entendi que o Hip Hop é muito mais que um movimento cultural, muito mais do que apenas Arte: é um movimento de construção e reafirmação de identidades, de resistência social e política, é um movimento de EDUCAÇÃO. Percebi também nesse evento que no Brasil, o conceito de Hip Hop e Educação ainda era pouco difundido e estudado e que no campo da Educação Musical é um tema que apresenta uma escassez significativa de material de estudo.

Desde aquele evento da USP, decidi que era esse campo de conhecimento que eu queria penetrar, pesquisar, analisar e discutir, mesmo sabendo que seria difícil encontrar material de estudo e que com certeza teria de me valer de outras fontes, de outras áreas do conhecimento. Percebi também que esse tema na área de Educação Musical era visto como algo menor, como cultura não reconhecida, não havendo interesse da academia em estudá-lo. Por fim, a Prof.^a Dra.^a Flavia Candusso acreditou no tema pela questão da identidade negra, do pensamento decolonial na Educação Musical, na forma como as questões afrodiaspóricas podem ser discutidas e como a Educação Musical num contexto não formal pode auxiliar na construção de identidades culturais ou mesmo reforçar essas identidades e aceitou me orientar.

Desde 2012 tenho me aproximado da cultura Hip Hop e foi através dela que reformulei minha forma de ver a sociedade, as comunidades, os movimentos urbanos culturais e sociais e, assim, refiz minha trajetória enquanto mulher negra. Foi através do Hip Hop que me vi efetivamente como tal, que até então não aceitava seus traços ancestrais e negava sua origem. Foi através do Movimento Hip Hop que pude entender que, pela minha atuação enquanto educadora musical, eu poderia inserir a discussão sobre as questões étnico-raciais em sala de aula num contexto contemporâneo e com meus pares, colegas professores que atuam comigo no cotidiano. Percebi que o Movimento Hip Hop e a Educação se encontram no fortalecimento das questões étnico-raciais, nas construções e reafirmações identitárias afrodiaspóricas e na resistência de ações políticas que a natureza do Movimento traz.

Em minha adolescência ouvia muita MPB, ouvia pop rock nacional e internacional e me achava super descolada por cantar a música *Faroeste Cabloco* da banda Legião Urbana, que tem quinze minutos de duração. Anos depois foi lançada a mais icônica obra dos Racionais

MCs, *Negro Drama*, e todo moleque de vila, cada negro das quebradas cantava verso a verso, rima a rima, pois representava cada um deles Brasil afora.

Assim como na cultura de rua, à qual o Hip Hop pertence, o discurso aqui não será tão formal como a norma culta academicista exige e, por essa razão, alguns termos usados na cultura Hip Hop (principalmente das transcrições das entrevistas) serão usados *ipsis litteris*, como forma de respeitar a informalidade da cultura jovem urbana e sua identidade. As análises das entrevistas e das letras de música utilizadas na pesquisa consideraram os contextos sociológicos aos quais os sujeitos pertencem, assim como o próprio Movimento representa. Portanto, a informalidade do discurso converge com o contexto social que o Movimento representa e foi, principalmente, para os protagonistas dessa pesquisa que esta dissertação foi escrita e direcionada. Desse modo, o objetivo é de que a pesquisa rompa a barreira do universo acadêmico e alcance aqueles que foram aqui representados. O título inclusive traz uma gíria das ruas que traduz perfeitamente (na visão de um dos oficinairos) o que consegui captar durante a pesquisa: “fita” é uma situação, uma cena; “mil grau” é algo de muita intensidade ou valor. Ou seja, nesse contexto da pesquisa, o Movimento Hip Hop é de suma importância para o jovem negro das periferias construir sua identidade cultural e reforçar sua negritude. A necessidade de “tradução” dessa gíria se dá pelo não entendimento do termo pelo grande público, mas deixo aqui registrado que traduzir o dialeto suburbano não é algo que agrada os hip hoppers (aqueles que pertencem à cultura Hip Hop), fato evidenciado através de um trecho de *Mariô*, do rapper Criolo: “Fia! Eu odeio explicar gíria”.

Devo salientar que, mesmo resistente no início, reconheço a importância do estudo de campo para a pesquisa e esta foi a parte mais emocionante dessa trajetória, mesmo diante de todo o desafio de todo sábado, durante quase quatro meses, viajar de Jundiaí até Diadema durante três horas (cada trecho), valendo-me de trem, ônibus e metrô. Foram esses deslocamentos que me fizeram relutante em realizar a pesquisa de campo. Mas foi justamente nessas viagens que um detalhe a mais foi acrescentado nessa observação: como a paisagem geográfica urbana ao longo do trajeto de um ponto a outro se modifica, tomando os ares e as formas dos contextos sociais locais. Da minha casa em Jundiaí até a Casa do Hip Hop, passando pelos meios de transporte que a população em geral utiliza, entendi como o *modus vivendi* das pessoas da localidade também são elementos de construção social e identitária. Mas dessa parte da pesquisa também tratarei posteriormente.

Outro ponto da pesquisa, que na verdade começou muito antes do ingresso no PPGMUS da UFBA, foram as observações e entrevistas em shows de rap em que fui ao longo dos anos. Mesmo que ainda não oficialmente ligada a alguma IES (Instituição de Ensino Superior),

colocava-me como pesquisadora e observadora participante nesses shows. E foram tantos que até perdi a conta. Trago para fazer parte da narrativa dessa dissertação a protagonista de uma dessas histórias coletadas nesses momentos: Marcia, uma jovem estudante universitária, negra, que juntou dinheiro por quatro meses para poder comprar o ingresso do seu primeiro show dos Racionais MC's em Salvador, no dia do seu aniversário de 23 anos. Assim também como faz parte dessa narrativa pessoas que atuam na cena Hip Hop, que contribuem para a música acontecer, como é o caso do baterista virtuose Serginho Machado, que tive o prazer de entrevistar, a DJ Vivian Marques e o rapper Emicida, que, mesmo depois de muitas tentativas sem sucesso de contato, tive a oportunidade de entrevistar num evento no SESC Vila Mariana, em Janeiro de 2018, onde foi aberta a oportunidade de perguntas dirigidas a ele. Embora não estivessem no contexto da Casa do Hip Hop, considero importante a fala desses agentes culturais nas discussões levantadas nessa pesquisa. A MC Keli Rosa também foi entrevistada, mesmo não sendo educadora da Casa nem aluna, mas por ser uma artista de Diadema e por se apresentar regularmente nos eventos promovidos pela Casa.

Assim, esta pesquisa buscou entender como se dá a construção e a afirmação da identidade cultural de jovens negros periféricos através da música, tendo o Hip Hop como referencial musical, partindo da hipótese de que jovens negros da periferia paulistana em sua maioria consomem o rap como um dos principais gêneros musicais e que, a partir dele, tecem suas redes de sociabilidade e fortalecimento das questões sociais e étnico-raciais inerentes às comunidades às quais pertencem, criando laços e construindo identidades afrodiaspóricas nesse contexto (ou não, visto que nem todos os moradores de comunidades que consomem o rap são necessariamente negros, e muitos negros não se reconhecem como tal). O campo da pesquisa foram as oficinas de DJ e MC do Centro Cultural Canhema, mais conhecido internacionalmente como “Casa do Hip Hop de Diadema”, situada na Zona Metropolitana de São Paulo.

Além da amplitude que a pergunta de pesquisa traz, este estudo se debruçou sobre objetivos específicos, tais como: 1) analisar os processos de ensino e aprendizagem de música no contexto do Hip Hop; 2) Avaliar como as interações sociais decorrentes desses processos influenciam na construção identitária dos jovens participantes das oficinas; 3) Discutir com os sujeitos da pesquisa pautas intrínsecas ao Movimento Hip Hop como: racismo institucional, questões de gênero no Hip Hop, misoginia, negritude e mídia; 4) Analisar a importância da Casa do Hip Hop de Diadema para a representatividade de jovens negros periféricos como reforçador da identidade afrodiaspórica.

Ah! Quanto àquele aluno, lá atrás, o qual me mostrou que o rap era muito além do que eu poderia imaginar, eu usei a música que ele indicou para apresentação no projeto da escola.

Todos os alunos e professores aprenderam e cantaram a música e a apresentação foi linda! Ele ficou muito feliz e satisfeito por se sentir útil e por ter mostrado algo novo para a professora de Música dele. Ele me agradeceu muito, mas na verdade ele não sabe que quem até hoje agradece, e muito, sou eu.

1.2 JUSTIFICATIVA

A presente dissertação encontra sua justificativa na carência de escritos na área de Educação Musical que tratam das narrativas do rap enquanto discurso libertário, político e de resistência, das questões afrodiaspóricas que o Movimento Hip Hop traz e das questões de identidade cultural.

Sendo assim, espera-se que esta obra colabore com a desconstrução de um modelo eurocêntrico e hegemônico de fazer e ensinar música, considerando as diversas formas de processos pedagógico-musicais que existem dentro e fora dos contextos ditos “formais” de ensino, fomentando a discussão sobre o caráter decolonial que a Educação Musical pode ter em diferentes espaços de construção do saber. É considerada importante também para o fomento à discussão da aplicabilidade da Lei 10.639/03 em sala de aula, colaborando para ações pedagógicas do educador musical e do pedagogo, bem como para reflexões sobre o tema em contextos diversos.

É certo que, apesar de decorridos 15 anos da promulgação da referida Lei, muitos sistemas de ensino ainda não conseguiram se adequar e inserir conteúdos sobre aspectos da cultura afrobrasileira e história da África em seus currículos. Portanto, diante de tal descaso (e por que não considerar também como racismo institucional), a presente pesquisa visa trazer um subsídio a mais para reflexões sobre um trabalho em sala de aula que contemple a música da diáspora africana na contemporaneidade.

O Movimento Hip Hop em todo o mundo tem trazido contribuições para a Educação (ANDRADE, 1999; SOUZA, 2011; SANTOS, 2015; AMARAL, 2016; AMARAL et al, 2018), tanto no fomento à produção de conhecimento quanto em práticas educativas que auxiliam na emancipação do pensamento político. Nos Estados Unidos, o Hip Hop não é visto apenas como entretenimento ou gênero musical. É considerado como uma CULTURA, sendo assim, em alguns momentos desse texto também usarei a expressão “cultura Hip Hop”. Os discursos promovem atitude de resistência frente ao racismo institucional e às desigualdades sociais decorrente das diferenças raciais, o que é um fato de forte influência na violência contra o povo negro. Os jovens negros daqui e de lá são os filhos da herança da diáspora, portanto

compartilham dos dissabores da dívida histórica dos países colonizadores. O Hip Hop configura-se como um dos movimentos culturais mais representativos que existem e que movimenta uma indústria que vai muito além dos discos e shows; envolve também a indústria da moda, por exemplo.

Esta dissertação também vai ao encontro dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997), na legislação educacional brasileira que aponta considerar e respeitar a diversidade cultural e todas as manifestações culturais populares e tradicionais existentes no país como sendo legítimas, como parte integrante da identidade musical brasileira e como forma de considerar as experiências musicais e culturais prévias dos alunos e dos professores nos processos de ensino e aprendizagem de música.

Espera-se que esta pesquisa contribua para a compreensão e discussão nos meios acadêmicos sobre a importância do Movimento Hip Hop para a Educação (Musical), para construção e reafirmação de identidades, para a discussão das questões étnico-raciais e também para uma reflexão sobre uma Educação Musical decolonial que contemple a diversidade cultural, as culturas jovens, que respeite as identidades e os discursos culturais que nossos alunos e professores trazem e que vá de encontro a um modelo etnocêntrico, hegemônico e epistemicida.

1.3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Por se tratar de um tema que vai além do campo da Educação Musical, tomando, portanto, um caráter multidisciplinar, esta pesquisa buscou referenciais teóricos em outros territórios do conhecimento para fundamentar a discussão em torno da identidade cultural e, no que diz respeito à negritude e culturas afrodiáspóricas na contemporaneidade, neste caso em específico, a cultura Hip Hop.

Uma das dificuldades com as quais me deparei ao longo da pesquisa foi encontrar um referencial teórico no campo da Educação Musical que tratasse especificamente de Hip Hop e questões ancestrais, embora existam escritos na área sobre o tema do Hip Hop na escola (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005; PENNA, 2012) sem que, contudo, tenham se aprofundado nas questões étnico-raciais como pretendo aqui. Ainda assim, usei referenciais na Educação Musical que tratam do multiculturalismo, diversidade e também das questões ancestrais africanas e étnico-raciais no ensino de música em diferentes contextos (CANDUSSO, 2009; PENNA, 2012).

Na revisão de literatura, penetrei nos campos da Sociologia (BAUMAN, 2005; DAYRELL, 2005), da Sociologia da Música (SOUZA, 2009), da Educação (AMARAL, 2015; SANTOS, 2015), da Antropologia (TEPERMAN, 2015; MUNANGA, 2004, 2009, 2018), do Jornalismo (ZIBORDI, 2015), dos Estudos Culturais (HALL, 2015; SILVA, 2013; SILVA, 2014), das Artes Visuais, usando um protagonista do próprio Movimento contando em quadrinhos a origem do Hip Hop (PISKOR, 2016), entre outros autores e pesquisadores, os quais não necessariamente estão nos meios acadêmicos discutindo sobre cultura, mas estão na própria rua, fazendo e divulgando a cultura. E nada melhor que estes para nos fazer entender efetivamente o que é essa cultura em questão. Assim, encontrei subsídios que possibilitaram não somente a discussão das questões levantadas no contexto do Hip Hop, como também a relação dos fatos da pesquisa de campo com tais autores. Porém, no que tange a uma discussão mais aprofundada sobre identidade, negritude e questões de ensino decolonial, foram utilizados, respectivamente, os seguintes autores: Stuart Hall (2015); Kabengele Munanga (2004, 2009, 2018), Boaventura de Souza Santos (2009, 2014), Catherine Walsh (2013) e Deborah Bradley (2012).

Muitas pesquisas em Educação Musical se debruçam em analisar processos de ensino e aprendizagem de música em diferentes contextos, assim como também são capazes de observar outros fenômenos intrínsecos a esses processos que podem explicar algumas questões de âmbito sociocultural próprios da natureza humana. No caso desta pesquisa, objetivou-se entender como se dá o processo de construção da identidade cultural e afrodiaspórica no contexto das aulas de música da Casa do Hip Hop de Diadema, uma região periférica da cidade e de grande importância para a história do Hip Hop nacional. Também foram problematizadas outras questões que envolvem as interações sociais, estando algumas diretamente ligadas ao povo da periferia, sobretudo o povo jovem e negro.

1.3.1 Identidade cultural e Hip Hop

Para o entendimento do processo de construção e ressignificação da **identidade cultural**, tomamos como referencial principal o sociólogo e teórico cultural jamaicano Stuart Hall, que firmou toda sua carreira acadêmica e profissional no Reino Unido. O autor é referência no campo dos Estudos Culturais e discorre sobre a identidade, a partir de sua própria experiência de imigrante.

Para falarmos dessa construção de identidade precisamos primeiro entendê-la. O que é identidade? Segundo Stuart Hall (2015, p. 11-12), há três concepções de identidade muito distintas: **O sujeito do Iluminismo**, cuja figura da pessoa humana era centrada em si; **o sujeito sociológico**, onde as interações sociais permitem a construção das identidades e **o sujeito pós-moderno**, o qual não possui uma identidade fixa, sendo esta móvel, variante, constantemente transformada pelas formas como o indivíduo é retratado pelos sistemas culturais aos quais pertence. Para análise dos sujeitos desta pesquisa, considero as duas últimas concepções como ponto de base para a discussão.

Essas três concepções se baseiam em ideias contextuais de cada período histórico e nas transformações sociais pelas quais passam as sociedades. Segundo o autor, na contemporaneidade essa identidade é “formada e transformada continuamente em reação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (2015, p. 12). Essas transformações baseadas na instabilidade causam o que o autor chama de “deslocamentos”, ou seja, as mudanças constantes que causam a chamada “crise de identidade”. Esses deslocamentos encontram uma nova explicação numa metáfora usada por Zygmunt Bauman (2005) para a construção da identidade:

Podemos dizer que comprar um quebra-cabeças numa loja é uma tarefa *direcionada para o objetivo*: [...] Você começa, por assim dizer, da linha de chegada, da imagem final conhecida de antemão, então apanha as peças numa caixa, uma após a outra, a fim de tentar encaixá-las. [...] O ajustamento mútuo das peças e a completude do conjunto estão assegurados desde o início. No caso da identidade, não funciona nem um pouco assim: o trabalho total é direcionado para os meios. Não se começa pela imagem final, mas por uma série de peças já obtidas [...] para montar imagens (quantas?) agradáveis. [...] A solução de um quebra cabeça segue a lógica da racionalidade *instrumental* (selecionar os meios adequados para um determinado fim). A construção da identidade, por outro lado, é guiada pela lógica da racionalidade do *objetivo* (descobrir quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui). (BAUMAN, 2005, p. 55, grifos do autor)

Ou seja, o ser humano não é um ser completo, que já nasce definido em sua identidade, e sim, ao longo da vida, contrói sua(s) identidade(s) com os subsídios de que dispõe: educação familiar, influências sociais, personalidade e caráter, condição sócio-econômica. Essas são as “peças” do quebra-cabeça da identidade, a qual será sempre modulável.

No contexto do Movimento Hip Hop, a questão da representação é vista com nitidez, uma vez que os jovens negros das periferias se identificam com os discursos das narrativas, que na verdade são construídas com base nas próprias experiências de vida dos rappers. Assim, tornou-se uma “regra” que, para ser rapper de verdade, tem que viver o que a periferia vive, sobretudo ser negro, para saber falar com propriedade as mazelas do racismo perpetrado no seio

da sociedade. Portanto, o processo de construção de identidades culturais passa pelo processo de representação.

A representação cultural também é vista por Hall (2016) como de suma importância para a construção da identidade (ou das identidades) dos sujeitos. A importância do ver-se supõe o sentir-se representado. De uma maneira simples, o autor explica essa relação:

Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas. [...] É uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, signos e imagens que significam ou representam objetos. (HALL, 2016, p. 31).

Ou seja, as simbologias refletem o caráter identitário dos signos culturais. A *street wear*, moda da cultura de rua (sobretudo o moletom e o boné de aba reta), o dialeto suburbano, as saudações, as expressões, os grafites e os cortes de cabelo são representações, e, assim, um grupo cultural vai se identificando com esses símbolos que são comuns à determinada cultura.

E então surge uma questão: e quando sujeitos que não fazem parte de determinado grupo cultural, mas se apropriam de símbolos dessa cultura como representação de si? Essa questão é percebida quando analisamos outros grupos sociais que usam o rap como linguagem de expressão, como por exemplo as rappers do Oriente Médio: Paradise Sorouri,⁴ rapper no Afeganistão, e Salome MC,⁵ rapper no Irã, que canta suas rimas em farsi (língua oficial do país). Podemos citar também o grupo de rap indígena brasileiro Bro MCs⁶ das reservas de Jaguapirú e Bororó, em Dourados, MS, que usam o rap como expressão artística, sem abrir mão de cantá-lo em guarani, preservando, contudo, as gírias e expressões próprias da cultura Hip Hop. Esses três exemplos mostram como outras culturas que não são culturas tipicamente de rua podem se valer do rap como instrumento de resistência e denúncia contra o descaso social em relação às minorias ao redor do mundo (condição social comum que une essas culturas), a opressão do Estado e como as identidades são influenciadas também pela globalização.

A consciência das diferenças entre “eu” e o “outro” é o ponto de partida para o processo de construção da identidade. Quando nos reconhecemos em nossas diferenças buscamos significações com as quais possamos nos identificar. Sendo então sujeitos sociológicos, tendemos a nos movimentar nas dinâmicas que as interações sociais nos proporcionam e assim

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RB_IKTAIJs>.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lxEr9OTVJ7g>>.

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>>.

passamos a fazer parte do construto social e ao mesmo tempo nos desconstruímos e nos reconstruímos continuamente.

A identidade, nessa concepção [a sociológica] preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” — entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2015, p. 11).

Faço aqui uma ligação com esse trecho do autor à fala do rapper Emicida sobre identidades, mundo pessoal e mundo público. Quando perguntei a ele se o “Leandro” (seu nome real) e o “Emicida” eram a mesma pessoa ou havia uma distinção, ele foi enfático:

Não há não. Eu não tenho essa coisa do meu momento artista não. Eu entendo que o Emicida é uma *persona*, né, que as pessoas criam na cabeça delas e criam um ecossistema inteiro em torno dessa *persona*, mas eu mesmo, no meu dia a dia, não é uma reflexão que eu faço assim não, não são coisas divisíveis. Somos um. (EMICIDA em uma roda de conversa com o público no SESC Vila Mariana em janeiro de 2018).

Esse foi o ponto de vista pessoal do artista com relação à(s) sua(s) identidade(s). Contudo, alguns alunos e mesmo alguns artistas que se apresentaram na Casa do Hip Hop de Diadema afirmaram que conseguem dissociar a pessoa real da *persona* do rapper. Dois mundos distintos que nem todos que estão envolvidos nesse contexto cultural conseguem (ou querem) dissociar. Porém, como explicar essa fala do artista diante das narrativas dos rappers que, via de regra, relatam o cotidiano de suas próprias vidas?

O Movimento Hip Hop nasceu de uma reconstrução identitária, visto que os jamaicanos buscaram manter uma tradição de seu local de origem num processo de ressignificação de si, mas ao mesmo tempo se adaptaram ao novo momento cultural em que viviam, passando a moldar suas representações simbólicas à cultura local. Ou seja, estavam incorporando novos valores e significados às suas vivências culturais, e assim as identidades naquele momento estavam cambiantes.

Para o sujeito da modernidade tardia, a instabilidade identitária permite diferentes conexões que transformam as percepções do sujeito sobre si, sobre o outro e sobre as manifestações culturais que o representa. Essa fluidez transita em instâncias das mais variadas do aspecto humano social.

As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Essa é a principal distinção entre sociedades “tradicionais” e as “modernas”. Nas sociedades tradicionais o passado é venerado e

os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam experiências de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. A modernidade, em contraste, não é definida apenas como a experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida (HALL, 2015, p. 12-13).

A modernidade, portanto, é um romper constante dos modelos tradicionais. O tempo e o espaço são ressignificados, transformados, ocasionando o “desalojamento do sistema social” — a extração das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo” (GIDDENS, 1990, p. 21 apud HALL, 2015, p. 13). A globalização tem um papel fundamental nessa transformação por permitir um trânsito de informações entre culturas, dando um caráter multicultural ao Movimento Hip Hop, que é o nosso caso de estudo. Porém, ainda que a modernidade tente romper definitivamente com modelos precedentes, alguns aspectos das tradições ancestrais são considerados, como se pode observar nas referências aos símbolos ancestrais africanos, nas letras, nas atitudes, nos discursos, na indumentária, na estética visual e na performance de alguns artistas do gênero.

1.3.2 A questão da negritude no Hip Hop

O Movimento Hip Hop, por ser uma cultura oriunda da diáspora africana na contemporaneidade, articula identidades negras ressignificadas a partir das relações com os movimentos sociais, promovendo o encontro de culturas que talvez nunca tivessem tido a oportunidade de se encontrarem em África. Assim, as transformações pelas quais as sociedades passam ao longo dos tempos, aliadas às diversas características sociais e culturais dos povos da diáspora, encontram força nas interações, corroborando o pensamento de Stuart Hall sobre a fluidez das identidades.

Outro teórico no qual balizamos este estudo é o professor Kabengele Muananga e seus escritos sobre **negritude** e seus sentidos, as relações étnico-raciais e seus impactos na população jovem negra, foco desta pesquisa. O professor aborda questões importantes para entendermos a dinâmica do racismo na sociedade brasileira, que é diferente do racismo praticado nos Estados Unidos, por exemplo. Ele discute enfaticamente sobre o “racismo à brasileira” para explicar o racismo velado que é praticado aqui no Brasil, mas também discute sobre a identidade cultural negra na diáspora.

Por ser uma manifestação contemporânea da diáspora africana, o Movimento Hip Hop traz em seu cerne uma retomada de valores históricos e culturais, os quais são considerados

necessários para a perpetuação do sentimento de pertencimento de um grupo social, nesse caso, os negros. Torna-se necessário, portanto, compreender a negritude e todas as simbologias existentes nela contidas.

O termo **negritude** foi criado em Paris nos anos 1930 pelo senegalês Léopold Sedar Senghor que, junto aos teóricos Aimé Césaire, da Martinica e ao guianense Leon Damas, todos negros, são considerados até a atualidade os fundadores do **Movimento da Negritude**. Havia o propósito nesse movimento de entender as similaridades desses negros que começaram a chegar nas universidades dos colonizadores no mundo todo, vindos de terras diferentes, de assimilações das culturas colonizadoras diferentes, mas que possuíam traços estéticos semelhantes, chegando a uma notória consciência: a consciência negra (MUNANGA, 2009, p. 51).

Os objetivos da negritude, segundo os teóricos, eram: resgatar a identidade negra; rebelar-se contra o poder colonial pela emancipação dos colonizados e promover uma reflexão das relações entre os povos. Dentre todas, a questão da identidade, da reabilitação da identidade negra, seria o maior dos desafios. Césaire definiria negritude como o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história e de sua cultura, segundo relata Munanga (2009, p. 52). Contudo, anos mais tarde o próprio Césaire definira negritude em três palavras: identidade, fidelidade e solidariedade. À luz dos escritos de Senghor, o professor Kabengele Munanga nos diz:

Identidade consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer de cabeça erguida: sou negro. [...] A Fidelidade repousa numa ligação com a terra-mãe, cuja herança deve, custe o que custar, demandar prioridade. A Solidariedade é o sentimento que nos liga secretamente a todos os irmãos negros do mundo, que nos leva a ajudá-los a preservar nossa identidade comum. (MUNANGA, 2009, p. 51-52).

Portanto, é possível afirmar, que a gíria “mano”, referente à palavra “irmão”, ou *brother* no inglês, cuja gíria pode ser *bro*, tenham relação com esse sentimento fraternal de irmandade. Nos Estados Unidos os negros costumam usar a expressão *queen* para referir-se às mulheres negras da comunidade, independente de pertencerem ou não ao universo Hip Hop, fazendo alusão às rainhas que vieram da diáspora e suas descendentes.

Essa explicação serve para justificar o sentimento de Orgulho Negro levantado por James Brown, e também explica o Movimento *Black Power*, resgatando uma autoestima perdida por séculos de dominação. Assim, a negritude “trata-se, portanto, de reabilitar estes

valores e estes pontos de referência ridicularizados pelo tráfico negreiro e pela colonização” (BONI, 2006).⁷

Usarei aqui o rapper Emicida como exemplo de artista da diáspora que usa simbologias africanas como reforçadores da identidade negra. Ele usa constantemente, como marcas registradas, que permitem seu público entender a aproximação e associação de sua música com a ancestralidade africana, dois símbolos: O ideograma adinkra⁸ *Sankofa* e a expressão *ubuntu*. O primeiro símbolo é representado por um pássaro que voa para frente olhando para trás carregando um ovo (símbolo do novo), cuja tradução é um provérbio do povo Acã que diz: “Não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”, ou seja, devemos refletir o passado para ressignificar o presente e mudar o futuro. O segundo símbolo, a expressão *ubuntu*, significa “eu sou porque nós somos”, afirmando o sentimento de coletividade presente nas inúmeras culturas africanas. Portanto, podemos considerar também um outro símbolo usado na cultura Hip Hop que faz relação ao senso de unidade na coletividade: a expressão “é nós”.

Figura 1 — Ideograma adinkra *Sankofa*.



Fonte: Marvtorrez (2018).

Nem todos os negros têm a mesma consciência de pertencimento, pois isso depende de uma série de fatores, entre eles os contextos socioculturais em que esses indivíduos se encontram envolvidos. A cor da pele e os traços étnicos em si não são suficientes para o indivíduo considerar-se negro. O racismo no Brasil afeta essa consciência racial, vindo da ideia do mito da democracia racial (MUNANGA, 2018).

No Brasil, a pergunta “quem afinal é negro?” se faz presente em inúmeras discussões sobre questões étnico-raciais e mais constantemente nos debates sobre cotas. A construção dessa identidade negra é complexa, principalmente em virtude da mestiçagem, que aqui tem um peso histórico considerável, pois “os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico” (MUNANGA, 2004, p.

⁷ Ver artigo em: <<http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=24970&lan=PO>>.

⁸ Ideogramas adinkras são figuras, símbolos da cultura do povo acã, de Gana, os quais representam provérbios.

42). O antropólogo ainda nos fala sobre a construção de uma identidade política, considerando este um processo problemático, em virtude da “mistura de critérios ideológicos, culturais e raciais” (2009, p. 14). O mestiço nesse contexto enfrenta uma crise política, pois se vê na difícil situação de ‘branco demais para ser negro, negro demais pra ser branco’⁹ e, assim, utiliza-se dos critérios ideológicos para afirmar sua identidade. Porém, nem todos os envolvidos nesse construto identitário afrodiáspórico estão envolvidos com os valores culturais ancestrais africanos e então se utilizam do critério racial para aliar-se à luta por enfrentar igualmente os problemas sociais dos negros de pele escura. Para o professor Munanga, um dos grandes objetivos da negritude é buscar o desafio cultural do mundo negro, ou seja, resgatar a identidade negra africana (MUNANGA, 2009, p. 52). Para tanto, é necessário soltar as amarras do colonialismo, lutar pela emancipação dos povos negros oprimidos e enfim buscar o encontro de todos os povos de forma que se respeitem as diferenças culturais.

O Movimento Hip Hop, por ser um movimento cultural de raízes ancestrais africanas e por ser um movimento cultural negro contemporâneo, busca reforçar essa ancestralidade e reafirmar a identidade negra diáspórica. Assim, os discursos dos rappers e as mensagens transmitidas alimentam a identidade cultural de um povo que, por meio do sentimento de irmandade, encontra forças para lutar contra a opressão que ainda impera ao povo negro da diáspora ao redor do mundo.

O **Movimento da Negritude** nasceu com o intuito de conectar os traços culturais e identitários dos povos da diáspora, tentando entender como se dava essa conexão ancestral, e buscava também a definição do que era ser negro. Mesmo com os esforços dos intelectuais da época, esse movimento não atingiu, como se esperava, os países africanos colonizados. Assim, mesmo depois do processo de independência desses países, o consumismo assumiu o papel de reforçador dos ideais da branquitude, influenciando sobretudo as mulheres negras a alisarem os cabelos, usarem perucas e clarearem a pele com produtos criados para tais fins. (MUNANGA, 2009, p. 73). Se o movimento da negritude a princípio não conseguiu atingir inicialmente uma grande parte da população negra, essa retomada de consciência viria nos anos 50 e 60 com força total com o movimento *Black Power*, sobre o qual falaremos no Capítulo 2.

Conforme o autor, o conceito de negritude perpassou por várias definições ao longo da história, mas em tese “oscilam entre duas interpretações antinômicas: uma mítica e outra

⁹ Vale a pena lembrar o caso da cantora Fabiana Cozza que, sendo uma negra de pele clara foi considerada branca demais para interpretar D. Ivone Lara no musical homônimo em São Paulo. A polêmica abriu debate sobre o lugar do mestiço na sociedade excludente e racista em que o país se enquadra e sobre a invisibilidade e silenciamento de artistas de pele escura que em geral não conseguem bons papéis por conta da pele retinta.

ideológica” (LECHERBONNIER, 1977, p. 105 apud MUNANGA, 2009, p. 57). A primeira refere-se à ancestralidade, a retomada às origens antes do colonialismo, do orgulho de ser negro, revitalizando a negritude (mesmo sem aplicar esse termo ainda). A segunda diz sobre a revolta agressiva do negro frente à branquitude opressora, em resposta às atrocidades cometidas contra todos os negros escravizados.

Ambas definições encontram eco no movimento Hip Hop, pois busca o reforço da identidade negra diaspórica e ao mesmo tempo os discursos narrativos trazem a revolta contra o sistema opressor que atinge sobretudo a população negra e pobre das periferias. Embora coerentes, as definições trazem uma problemática: o caráter mítico marginalizaria o negro e o impediria de imprimir força para um novo pensamento ideológico de luta e transformação. Contudo, o que se percebe nos movimentos sociais e culturais negros, tantos os de caráter tradicional quanto os da contemporaneidade, é que essa dualidade entra na luta contra o sistema.

Nessas duas interpretações da negritude, o autor traz outros elementos que explicam algumas características do negro, tais como:

- a) O caráter biológico ou racial: tudo que diz respeito à raça negra, a consciência de se pertencer a ela (p. 46).
- b) Conceito sociocultural e de classe: algumas particularidades inerentes ao povo negro, para alguns autores, referem-se necessariamente à classe. Desse modo, reduzindo o conceito de raça à classe destituiria as lutas singulares da negritude, negando assim a diferença racial, que é o que difere os negros oprimidos dos demais oprimidos. Um exemplo disso é o preto pobre e o branco pobre. Sempre haverá uma diferença de tratamento, devido à questão da cor a pele, e isso a periferia conhece muito bem.
- c) Caráter psicológico: a negritude então seria o conjunto de traços do negro no que tange a comportamento, personalidade, alma e emoção.
- d) Definição cultural: é a afirmação do negro pela valorização de sua cultura, a começar pela poesia.¹⁰

Algumas outras definições são trazidas pelo professor Munanga, que cita L. V. Thomas como o autor de tais afirmações e reflexões sobre negritude. De qualquer forma, o que nos atém a atenção é a questão de como o movimento da negritude busca e reafirma a identidade cultural, unindo os negros da diáspora num movimento de pertencimento ancestral.

¹⁰ Acredito que seja redundante ou mesmo desnecessário comentar sobre a importância da poesia para o movimento Hip Hop. De todo modo, no Capítulo 2 falarei sobre a poesia no contexto do rap.

1.3.3 Por uma Educação Musical decolonial

Como esta pesquisa versa sobre processos de ensino e aprendizagem de música, convém analisarmos o caráter decolonial que as oficinas de MC e DJ da casa do Hip Hop de Diadema apresentam no contexto da negritude jovem periférica. Para tanto, trago como referencial desse pensamento desarraigador de traços coloniais a corrente das Epistemologias do Sul, mais especificamente os escritos do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos e da teórica dos Estudos Culturais Catherine Walsh. No campo da Educação Musical trago as reflexões de Deborah Bradley.

As Epistemologias do Sul emergiram em 1995 por intermédio de Boaventura de Sousa Santos, trazendo a discussão do desafio à hegemonia cultural e epistemológica, ou seja, uma abertura à diversidade de saberes e discute também o conceito de dualidade Norte x Sul, onde o primeiro prevalece culturalmente e cientificamente sobre o segundo. Os saberes dos povos subalternizados são desconsiderados, negados e invisibilizados em detrimento do conhecimento dos povos colonizadores e assim, fadados ao esquecimento ou mesmo à inexistência. Os conhecimentos considerados pela ciência tidos como legítimos invisibilizam toda e qualquer possibilidade de validade de tais conhecimentos pelo simples fato de serem conhecimentos dos colonizados:

As tensões entre ciência, filosofia e teologia são sempre altamente visíveis, mas como defendo, todas elas têm lugar neste lado da linha. A sua visibilidade assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não se encaixam em nenhuma dessas formas de conhecer. Refiro-me aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas, do outro lado da linha. Eles desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso. É inimaginável aplicar-lhes não só a distinção científica entre verdadeiro e falso, mas também as verdades inverificáveis da filosofia e da teologia que constituem o outro conhecimento aceitável para este lado da linha. (SANTOS, 2009, p. 25)

É prudente salientar que essas linhas a que o autor se refere geram a polarização cultural, epistemológica e do mundo dos saberes, a qual (a polarização) faz os países colonizadores e dominantes (Norte) se separarem dos países colonizados (Sul), dando a si a condição de superiores e, aos países do Sul, a condição de inferiores. Mediante essa condição de superioridade, a produção de conhecimento dos países colonizados e subalternizados é

desconsiderada ou tida como irrelevante para o progresso da ciência e do conhecimento, o que o autor chama de “imperialismo cultural”.¹¹

Os processos de Educação Musical no movimento Hip Hop constituem, deste modo, uma cultura de resistência aos modelos hegemônicos de cultura e ensino, perpetuando os saberes ancestrais, os valores civilizatórios afrobrasileiros e as identidades culturais afrodiáspóricas. Portanto, as práticas de Educação Musical nesses espaços populares de cultura negra contemporânea são de suma importância para a afirmação dessas identidades e fortalecimento das culturas e dos saberes populares e, nesse caso, os saberes das ruas.

A globalização, no ponto de vista do autor, suaviza conflitos culturais a partir do momento em que, tanto nas sociedades de consumo quanto nas sociedades de informação, os contatos entre culturas tendem a dissolver ou minimizar diferenças culturais. Entretanto, ele também considera que esse trânsito cultural cada vez mais intenso faz com que “estas [culturas] percam gradualmente a sua integralidade e a sua singularidade” (SANTOS, 1996, p. 29 apud OLIVEIRA, 2008, p. 115). Trazendo a discussão para o contexto do Movimento Hip Hop, podemos concluir que as características culturais locais são absorvidas pelo Movimento onde ele estiver inserido, mesclando-as com características globalizadas.

Ainda no pensamento decolonial, voltado à uma pedagogia insurgente, a autora Catharine Walsh considera como imprescindível para a emancipação dos povos do sul práticas pedagógicas “que incentivem possibilidades de estar, ser, sentir, existir, fazer, pensar, ver, escutar e saber de outro modo” (WALSH, 2013, p. 28), mas não com finalidades técnicas ou de transmissão de saberes dentro ou fora dos espaços escolares, e sim uma pedagogia que reflita o anseio de libertação e emancipação política dos indivíduos. A autora aborda a importância dos movimentos sociais que promovem transformação por meio de uma pedagogia de aprendizagem, desaprendizagem, reaprendizagem, reflexão e ação (WALSH, 2013, p. 29) que identifica e reconhece problemas decorrentes da ordem do poder colonial, que domina e oprime e, assim, parte para a ação transformadora. Essa ação tem um caráter coletivo:

Tal processo de ação, tipicamente levado de maneira coletiva e não individual, suscita reflexões e aprendizagens sobre a situação/condição colonial e o projeto inacabado da des- ou de-colonização, uma vez que gera atenção às práticas políticas, epistêmicas, vivenciais e existenciais que lutam para transformar os padrões de poder e os princípios sobre os quais o conhecimento, a humanidade e a existência mesma têm sido circunscritos, controlados e subjugados. As pedagogias, neste sentido, são práticas, estratégias e metodologias que se entrelaçam e são construídos tanto em

¹¹ O autor trata nesse texto do dualismo Norte x Sul como espacialidade geográfica global em se tratando de países subalternizados, principalmente no contexto da América Latina, mas existe o conceito de Norte x Sul local, mesmo na Europa, por exemplo, onde países como Portugal são colocados no lugar de Sul e Alemanha, super potência, como lugar de Norte epistemológico; portanto, esse conceito se aplica até mesmo no lado Norte global.

resistência e oposição, como na insurgência, [...] afirmação, re-existência e re-humanização (WALSH, 2013, p. 29).¹²

Portanto, a importância de ações pedagógicas que privilegiem o coletivo, a comunidade, o todo, são de suma importância para a transformação das sociedades que lutam contra a opressão do sistema. O Movimento Hip Hop encontra, assim, base nesse pensamento decolonial quando seus inúmeros projetos de Educação (não apenas no contexto da Educação Musical como é o caso deste estudo, mas a Educação como um todo) visam à transformação, à unidade, à emancipação política e libertária das comunidades subalternizadas e marginalizadas. Assim, o 5º elemento, o Conhecimento,¹³ torna-se efetivamente parte de um projeto político de educação decolonial no contexto da cultura de rua. A autora parte do princípio de que o conhecimento não está apenas nos espaços acadêmicos, mas principalmente circula entre os povos, no cotidiano das comunidades culturais populares, na rua.

Concluindo os enlaces epistemológicos que fundamentam esta pesquisa, no campo da Educação Musical encontramos as reflexões de Deborah Bradley (2012) sobre ensino de música decolonial que encontram eco nos teóricos das Epistemologias do Sul. A autora, embora use o termo “descolonizar” e não “decolonizar” como os demais autores, concorda com a desigualdade das “relações simbióticas entre colonizadores e colonizados, das quais ambos os lados se beneficiaram, mas os benefícios permanecem muito desiguais” (BRADLEY, 2012, p. 664).¹⁴ Obviamente, o lado que sofre com essa desigualdade são as comunidades subalternizadas, sendo-lhes conferidas condição de inferioridade. A autora chama nossa atenção para algumas maneiras pelas quais a Educação Musical reproduz o colonialismo epistemológico, influenciada pela Filosofia:

Visto como um conjunto de respostas, e não como um processo de perguntas continuamente emergentes, a Filosofia pode levar à adesão dogmática às crenças pedagógicas e abordagens metodológicas. A Filosofia coloniza quando intimida

¹² “Tal proceso accional, típicamente llevado de manera colectiva y no individual, suscitan reflexiones y enseñanzas sobre la situación/condición colonial misma y el proyecto inacabado de la des- o de-colonización, a la vez que engendran atención a las prácticas políticas, epistémicas, vivenciales y existenciales que luchan por transformar los patrones de poder y los principios sobre los cuales el conocimiento, la humanidad y la existencia misma han sido circunscritos, controlados y subyugados. Las pedagogías, en este sentido, son las prácticas, estrategias y metodologías que se entretajan con y se construyen tanto en la resistencia y la oposición, como en la insurgencia, [...], la afirmación, la re-existencia y la re-humanización”.

¹³ No Movimento Hip Hop, tem-se quatro elementos: DJ, MC, Grafite e o B-boy (ou B-girl). Com o tempo, considerou-se acrescentar o Conhecimento como o 5º elemento, que dá componente de base para os outros 4 elementos. Sem conhecimento, sem estudo do que se pretende fazer, os artistas não inovam, não trazem nada de novo; o conhecimento também leva à reflexão da condição política e social em que se encontra o jovem, sendo força motriz para que haja mudança na realidade individual e coletiva.

¹⁴ “Symbiotic relationships between colonizers and colonized from which both sides benefitted, the benefits remain greatly unequal”.

aqueles que poderiam se envolver em pensamento crítico. Onde a Filosofia é conceituada e apresentada como um produto, muitas vezes se assume que apenas algumas pessoas podem pensar filosoficamente: que a maioria exige que a filosofia seja feita para elas (BRADLEY, 2012, p. 665).¹⁵

Assim, o pensamento colonizador que não considera a filosofia popular foge da tendência libertária das práticas pedagógicas emancipatórias. A autora ainda adverte sobre a ênfase na diferenciação que hierarquiza culturas quando nos fazem pensar sobre “Que música é apropriada para ensinar? O que constitui um bom repertório? As culturas musicais de quem devem ser representadas?” (BRADLEY, 2012, p. 676),¹⁶ citando também o filósofo Kant, que, influenciado pelos contextos sociais de sua época e pelos fundamentos moralísticos pregados pela Igreja, afirmou que o belo e moralmente aceito estavam nas obras de arte europeias, desconsiderando a diversidade de produções culturais dos povos não europeus. Esse mesmo pensamento serviu para fundamentar a desconsideração também das produções musicais não europeias e determinasse o que era considerado bom. Assim, surge a pergunta da autora: “Bom para quem, bom para quê?”.

Ora, se para a Filosofia música boa fazia parte do cânone europeu, com seus instrumentos convencionais e já consolidados, com sua escrita e execução padronizada e universalizada, então as culturas outras não teriam espaço nesse lugar de produção e apreciação? Então, uma aparelhagem de som que é utilizada por um DJ e a música que este produz, em que não há escrita e sim colagens de outras músicas, não pode ser considerada música? A aparelhagem torna-se um instrumento musical eletrônico e não convencional aos moldes tradicionais, e assim o DJ produz sua música. Ele é um arquiteto que elabora sua música mediante colagens de várias outras músicas (os samplers), aliando batidas rítmicas em sintetizadores ou mesmo na bateria acústica. Escolhe um trecho de determinada música para, muitas vezes, ser o ostinato; escolhe o trecho instrumental de outra determinada música para ser a base, ou seja, usa conhecimentos musicais. E então? Essa produção não poderia, à luz da Filosofia tradicional, ser considerada como música, mesmo tendo os componentes que a compõem: melodia, harmonia e principalmente ritmo? A autora questiona esse não lugar da música feita pelos que são colocados em condição de subalternidade nos espaços de produção

¹⁵ “Viewed as a set of answers rather than as a process of continually emerging questions, philosophy may lead to dogmatic adherence to pedagogical beliefs and methodological approaches. Philosophy colonizes when it intimidates those who might otherwise engage in critical thinking. Where philosophy is conceptualized and presented as a product, it is often assumed that only some people can think philosophically: that the majority requires philosophy be done for them”.

¹⁶ “What music is appropriate to teach? What constitutes good repertoire? Whose musical cultures should be represented?”.

e de apreciação e faz uma reflexão sobre o pensamento colonial que ainda permeia as práticas de Educação Musical que não contemplam a diversidade cultural, privilegiando as culturas musicais ditas ideais.

É pertinente refletirmos que, se na prática, o que acontece nas escolas regulares, por exemplo, é uma tendência em considerar os padrões hegemônicos culturais como ideais para o ensino de música, é porque na formação inicial o educador musical foi levado a, de fato, considerar esses padrões como aceitos e legitimados, desconsiderando a ampla diversidade cultural e manifestações culturais outras como possíveis de serem usadas na sala de aula. De uma certa forma, esse engessamento e padronização se deve ao fato de que a maioria dos cursos de licenciatura em música ainda mantém uma fórmula ultrapassada de ensino, onde não há abertura para a vivência e conhecimento das inúmeras manifestações culturais e possibilidades de usá-las em sala de aula. O que vemos constantemente, e que chega até ser constrangedor, é a menção de algumas manifestações apenas em datas específicas, como os tradicionais Dia do Índio, Dia do Folclore, 20 de novembro, para citar apenas as mais emblemáticas do calendário.

Não é raro notar nas redes de ensino, sobretudo na rede particular, que um trabalho pontual ao longo do ano é totalmente desconsiderado, a reflexão e a crítica sobre as culturas existentes em nosso país, as tradições populares, ancestrais e as culturas urbanas não são vistas como ideais e muito menos vistas como possíveis de serem inseridas nos planos de ensino. Em muitos casos, configura-se até mesmo como um racismo estrutural quando, apesar da existência de leis que exigem sua abordagem, as culturais afro-brasileiras, indígenas e outras são descartadas desses planejamentos, ou mesmo professores são coagidos a não abordarem essas culturas em suas aulas. O preconceito ainda prevalece e, se nas universidades, na formação inicial do professor, essas culturas não são consideradas e nem mesmo mencionadas, não é de se admirar que o professor de música que entra no mercado de trabalho também não irá considerar tais práticas como possíveis. Daí vemos um ciclo vicioso perigoso se formar.

Faz-se absolutamente necessário e urgente que os cursos de licenciatura em música reformulem seus currículos e seus programas de estágio, a fim de reverem essa política de “fórmula pronta” que muitos professores de música recém-formados levam para as suas atuações profissionais. Uma formação que muitas vezes desconsidera qualquer possibilidade de reflexão crítica e tende a lançar no mercado de trabalho professores robotizados, reprodutores de técnicas e métodos que muitas vezes nada mais são do que modelos de ensino tradicionais e ultrapassados. Não quero afirmar que o tradicionalismo é totalmente ruim, mas considerá-lo como única opção é prejudicial ao pensamento crítico e à inovação no ensino de músicas.

Os autores que trago para essa discussão sobre ensino decolonial na Educação Musical convergem na ideia de uma ruptura de padrões estéticos e numa emancipação do pensamento epistemológico, trazendo uma valorização das culturas subalternizadas e colonizadas, que por séculos se veem tomadas por amarras epistemológicas, estéticas e filosóficas, mesmo no pós-colonialismo. Portanto, as práticas pedagógicas musicais multiculturais que visam transformação social coletiva corroboram para uma política libertadora que contempla a diversidade cultural existente no mundo, pois “o multiculturalismo no ensino de arte implica uma concepção ampla de arte, capaz de abarcar as múltiplas e diferenciadas manifestações artísticas, e o mesmo se coloca no campo específico da educação musical” (PENNA, 2012, p. 90).

1.4 METODOLOGIA

A imersão no campo é algo cuja dimensão de importância eu não conhecia. Sempre me imaginei fazendo uma análise de discurso das letras de música e observando jovens em shows de rap, com eventuais entrevistas. Contudo, os encontros com minha orientadora me fizeram entender a necessidade e a riqueza de conhecimento que a experiência da pesquisa de campo traz e o quanto o pesquisador cresce tanto intelectualmente quanto pessoalmente com essa experiência, pois a imersão no campo de estudo se torna essencial para uma compreensão dos fenômenos que se desejam estudar, como afirma Almir Oliveira:

Em pesquisa qualitativa, o pesquisador faz parte da pesquisa, e é o primeiro instrumento da pesquisa. Quando o pesquisador entra em campo para pesquisar, ele traz consigo toda uma bagagem intelectual e experiência de vida. Inevitavelmente, sua idade, etnia, cultura, orientação sexual, política e religiosa são lentes através das quais ele vê a pesquisa. Na verdade, essa é uma das críticas que a pesquisa qualitativa recebe. Por outro lado, ela tem como vantagem possibilitar essa aproximação do investigador com o objeto investigado, o que não é possível nas pesquisas quantitativas. (OLIVEIRA, 2010, p. 22)

De fato, estar em campo possibilitou-me ter uma percepção mais apurada sobre o próprio movimento Hip Hop e ter uma aproximação maior com as pessoas que efetivamente sustentam a cultura de rua, além de ter-me possibilitado também ampliar a visão de mundo sobre as particularidades de se estar diante de um local desconhecido, penetrando um espaço público, mas de cujo contexto eu não pertencia, embora precisasse ter acesso a ele.

Havendo essa necessidade de inserção no campo e se tratando de um estudo de caso, ou seja, uma pesquisa de natureza qualitativa, optou-se pela Observação Participante como

metodologia de pesquisa, com base nas ideias de Mónico e outros (2017), Oliveira (2010) e Brandão (1999).

A Observação Participante se insere numa abordagem de observação etnográfica onde o observador participa das atividades, coletando assim os dados, sendo necessário que este se adapte às situações inerentes ao campo de estudo (PAWLOWSKI, ANDERSEN, TROELSEN, & SCHIPPERJIN, 2016 apud MÓNICO et al., 2017, p. 724). Também se configura como uma forma natural de observação onde os sujeitos da pesquisa permitem que o investigador (observador-pesquisador) tenha acesso aos meandros e detalhes dos fenômenos e ações que se pretendem analisar. Durante a pesquisa, não encontrei nenhum obstáculo que me impedisse de realizá-la e pude tranquilamente prosseguir com minhas observações, coleta de dados, análises e entrevistas. Tive acesso livre a todos os espaços e a todos os sujeitos que participaram das dinâmicas da Casa. Sinalizo aqui que não tive dificuldade alguma e reitero isso mais adiante na parte em que falo da desconfiança de Will.

Sendo a Observação Participante um tipo de metodologia apropriada para “estudos ditos exploratórios, descritivos, etnográficos” (MÓNICO et al., 2017, p. 725), a coleta de dados a cada seção de observação me ofereceu um leque de descrições qualitativas que permitiram obter o maior número de informações possíveis dos fenômenos estudados, no caso, os processos de ensino e aprendizagem e a decorrência das socializações entre alunos, professores e demais agentes durante os eventos ocorridos na Casa.

Existem algumas características que diferenciam o observador participante do mero observador, a saber:

Duplo propósito – o pesquisador empenha-se em atividades próprias da situação e também faz as anotações e observa todos os detalhes: pessoas, hábitos, o meio. **Atenção explícita** – nenhum detalhe passa despercebido pelo pesquisador, criando então um *overload*, ou seja, uma sobrecarga de informações coletadas. **Lente de ângulo aberto** – destreza perceptiva para obter informações das situações sociais. Possui um alto senso de consciência, bem como uma aproximação à vida social, tendo uma visão mais ampla das informações obtidas na observação. **Insider e Outsider** – o observador participante tem a experiência de “olhar de dentro” como ator da ação e como espectador, com o olhar de fora, numa ação ambígua. **Introspecção** – capacidade do observador em refletir sobre os novos acontecimentos e ganhar competências ou seguir as regras culturais do grupo. **Anotações** – Nessa característica o pesquisador vai recolher os dados de forma objetiva, mas não necessariamente de imediato. O papel do observador aqui varia de acordo com o grau de envolvimento na situação. À medida em que seu papel se desenvolve no grupo é preciso manter o duplo propósito: observar (o outro) e participar (ver-se a si mesmo), ou seja, registrar o que se vê e o que se experimenta. (SPRADLEY, 1980 apud MÓNICO et al., 2017, p. 729)

As reflexões sobre cada seção de observação aconteciam após uma análise dos escritos do diário de campo, ou mesmo logo após algum ocorrido em sala que de uma certa forma

evidenciasse significados às práticas e vivências humanas (SPRADLEY, 1980, apud MÓNICO et al., 2017, p. 730), ou ainda na volta pra casa, refletindo sobre os acontecimentos observados na seção. Frequentemente essas reflexões ocorriam após uma fala de algum aluno ou professor ou numa apresentação artística, ao ver a reação da plateia, nas trocas de informações entre DJs e MCs nos eventos, ou quando crianças reagiam a alguma música, ou mesmo na tentativa destas de imitar os B-boys.

Durante 4 meses acompanhei especificamente as oficinas de DJ e MC que aconteciam quinzenalmente, cada uma, aos sábados a partir das 14 h; ou seja, semanalmente eu tinha de me deslocar de Jundiaí para Diadema, o campo da pesquisa. Esse contato direto, prolongado e frequente com os atores sociais em seus respectivos contextos culturais também caracteriza a Observação Participante, como afirma Correia (1999, p. 31 apud MÓNICO et al., 2017, p. 725). Nessa etapa procurei classificar o tipo de observadora que eu estava sendo, embora essa identidade de pesquisadora fosse construída ao longo de cada incursão ao campo. Nesse contexto de pesquisa, eu não era apenas uma observadora, e sim uma observadora participante.

Durante o percurso de deslocamento, pude observar a mudança de paisagem geográfica e contextos socioeconômicos. Essas mudanças de contextos fizeram-me observar como é o *modus vivendi* das pessoas que acessam esses veículos culturais, levando-me a entender muitos dos discursos narrativos do rap, com relação às denúncias de descaso social contidas nas letras de rap. A imersão também me permitiu vivenciar experiências tais que, em não necessitando ir até o campo de pesquisa, não existiriam, como por exemplo ter a oportunidade de conhecer esse espaço icônico que é a Casa do Hip Hop de Diadema, mesmo que ao longo dos últimos seis anos eu estivesse envolvida mais proximamente com a cena Hip Hop paulistana.

As novas tecnologias podem propiciar novas formas de coleta de dados para além de anotações, aplicação de questionários, entrevistas e gravações. É o caso do aplicativo de mensagens *WhatsApp*. Professores e alunos das oficinas, bem como outros agentes culturais da comunidade e da circunvizinhança, participaram de um grupo criado no aplicativo, por meio do qual era possível dialogar sobre questões técnicas além dos momentos das aulas, sobre novas produções, eventos e também para compartilhar saberes.

A participação na pesquisa de campo me permitiu entender as diversas dinâmicas que envolvem o Movimento Hip Hop, não apenas os processos de ensino e aprendizagem de música, mas também como as interações sociais entre os sujeitos da pesquisa e a produção artística destes promovem o estado da Arte do rap e do DJ nesse contexto da cultura de rua. Os conhecimentos da cultura Hip Hop (não apenas os saberes técnicos, mas também os populares) são trazidos pelos mais velhos e pela vivência cotidiana dos jovens em relação às problemáticas

inerentes às comunidades pobres de maioria negra, marginalizada, estigmatizada e excluída. A eles, aliam-se aos conhecimentos científicos buscando uma compreensão das situações sociais complexas e soluções para problemas que atingem socialmente a comunidade:

O ponto de origem da pesquisa participante deve estar situado em uma perspectiva da realidade social, tomada como uma totalidade em sua estrutura e em sua dinâmica. Mesmo que a ação de pesquisa e as ações sociais associadas a ela sejam bem locais e bem parciais, incidindo sobre apenas um aspecto de toda uma vida social, nunca se deve perder de vista as integrações e interações que compõem o todo das estruturas e das dinâmicas desta mesma vida social. (BRANDÃO; BORGES, 2007, p. 54).

Ainda que o foco da pesquisa fosse os sujeitos participantes das oficinas da Casa do Hip Hop, as reflexões geradas nos debates sobre questões sociais que envolvem o Movimento Hip Hop, (tanto na entrevista quanto nas conversas via aplicativo *WhatsApp*) permitiram uma reflexão sobre a mudança não apenas de suas próprias vidas, mas também da vida da comunidade como um todo. As discussões apontaram para um olhar além do individual e refletiram sobre seu lugar na sociedade e como cada um deles poderia contribuir para uma mudança significativa na totalidade, de modo a valorizar cada vez mais sua identidade enquanto jovem que promove uma cultura de pertencimento, de valores ancestrais, de emancipação política e resitência contra a opressão, pois:

[...] é a possibilidade de transformação de saberes, de sensibilidades e de motivações populares em nome da transformação da sociedade desigual, excludente e regida por princípios e valores do mercado de bens e de capitais, em nome da humanização da vida social, que os conhecimentos de uma pesquisa participante devem ser produzidos, lidos e integrados como uma forma alternativa emancipatória de saber popular. (BRANDÃO; BORGES, 2007, p. 55).

Ao final da imersão no campo da pesquisa, apliquei um questionário (Apêndice A) com a finalidade de avaliar a importância do Movimento Hip Hop para os professores e alunos dos cursos de DJ e MC e como se dá a construção cultural dos sujeitos e sua afirmação de negritude e pertencimento por meio da música. No último dia de aula as oficinas foram em conjunto, não contando com a presença do DJ Dipper, parceiro do MC Gbox. Contudo, o DJ Bobby atuou nas pick-ups. Foi um dia chuvoso e alguns alunos faltaram, mesmo após insistentes apelos via *WhatsApp* dias antes.

Figura 2 — MC G-box, eu, DJ Bobby e MC Negro Will.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

Este questionário era composto por 16 perguntas, sendo que 6 foram subjetivas e respondidas em grupo, gravadas em áudio, integrando a entrevista. Esta possuía caráter semiestruturado, visto que, à medida que as perguntas subjetivas eram respondidas, outras surgiam no decorrer do diálogo. A entrevista e o preenchimento do questionário aconteceram na mesma sala onde ocorriam as oficinas, logo após a última aula. Tanto os alunos quanto os professores participaram da entrevista e responderam às mesmas perguntas. Algumas perguntas subjetivas foram direcionadas exclusivamente aos professores.

Considero esta a etapa mais provocadora e emocionante da pesquisa. Aqui, alunos e educadores puderam se expressar de forma autêntica, confiante e dialógica. A entrevista tornou-se um debate que durou cerca de três horas e só terminamos porque já estava na hora de fechar o espaço. Nem mesmo a chuva que caía torrencialmente e entrando pelo telhado da sala e pela janela (que estava emperrada e não fechava) impediu que fosse dado prosseguimento à atividade. Percebi a sede dos participantes em dialogar mais, pois precisavam de alguém para conduzir o debate de forma que os fizessem pensar em outras questões ou mesmo nas questões do cotidiano, porém com um novo viés.

As perguntas foram elaboradas pensando na questão identitária, uma vez que o foco principal da pesquisa foi saber como jovens negros constroem suas identidades através da música, nesse caso o rap, mas também o movimento Hip Hop como um todo e as questões intrínsecas a ele. Todos os sujeitos presentes se autodeclararam negros, com exceção de apenas um participante que, embora seja afrodescendente de pele clara, não se considera como tal. Dois

dos participantes estiveram ausentes no dia e responderam apenas às questões objetivas, via aplicativo *WhatsApp*, tendo suas respostas acrescentadas à pesquisa.

2 A GÊNESIS

2.1 O SURGIMENTO DE UM MOVIMENTO CULTURAL HÍBRIDO

A história do surgimento Hip Hop nos Estados Unidos é marcada pela tomada de consciência sobre as questões da violência e do descaso do poder público com a população negra e latina dos guetos novaiorquinos. Podemos considerar que esse início se deu como um ato de resistência. Em meados da década de 1970, os bairros negros de Nova Iorque, em especial o Bronx e o Harlem, estavam tomados por gangues de jovens desempregados e usuários de drogas, que cometiam delitos para sobreviver ou mesmo para rivalizar com as demais gangues.

As expectativas de melhoria de vida desses jovens eram nulas, assim como as oportunidades ofertadas a eles. As únicas opções de divertimento no South Bronx eram as festas do DJ Kool Herc, que aconteciam num espaço na Av. Sedgwick, 1520. A primeira festa de Hip Hop da história, inclusive, aconteceu nesse endereço (PISKOR, 2016).

Figura 3 — Famoso endereço do South Bronx onde aconteceu a primeira festa de Hip Hop promovida pelo DJ Kool Herc.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Kool Herc não estaria só. Aos poucos suas *house parties* (festas organizadas em casa) tomariam grandes proporções, sendo então realizadas em quadras do Bronx. Daí surgiram então as *block parties* (festas ao ar livre que fechavam quarteirões), cada vez mais frequentadas e. Kool Herc, mesmo já sendo notoriamente uma lenda, constantemente buscava novas possibilidades criativas para suas performances. Grandes nomes se juntam a esse cenário: DJ Hollywood, DJ Grandwizard Theodore, DJ Grandmaster Flash e o DJ Afrika Bambaataa; os

dois últimos, junto a Herc, formam o que é considerada a "Santa Trindade" do Hip Hop, pela importância de cada um deles para o início, afirmação e divulgação do Movimento.

Figura 4 — Hip Hop Boulevard, Bronx, NYC.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Afrika Bambaataa, codinome de Kevin Donovan, foi o responsável por conchamar as gangues a canalizar a energia que emanava delas (inclusive a sua, a *Black Sapões*, a mais temida de todo o bairro do Bronx) em ato construtivo, criativo e de revolução artística. Por isso, é considerado o pai do Hip Hop. As linguagens artísticas se uniram e formaram um movimento, um grande coletivo que aos poucos se tornou uma força positiva, uma filosofia de vida. Fundou a organização Zulu Nation, que evocava a afirmação da ancestralidade negra do Hip Hop e promovia como filosofia a Paz, União e Diversão. Além disso, definiu **os quatro elementos artísticos da cultura Hip Hop: DJ, MC, B-boy e B-girl e o Graffiti**. Dessa forma, todos poderiam se expressar artisticamente e colaborar para transmitir a mensagem proposta pela organização, dando um caráter agregador ao Movimento. Posteriormente Bambaataa acrescentou o 5º elemento: o conhecimento.

Dois pontos de destaque na história do Bronx com relação ao Hip Hop merecem citação: o “Grande Apagão” de 13 de Julho de 1977 e os incêndios constantes, os quais eram provenientes da especulação imobiliária que fazia despencar o valor dos imóveis e cujo objetivo (ainda que oculto) era provocar uma evasão em massa do bairro. O apagão impulsionou de uma certa forma a popularização do Hip Hop (LIMA, 2017), visto que as lojas de equipamentos eletrônicos foram saqueadas e, em dias, um *boom* de *crews* (coletivos artísticos formados por artistas de diferentes linguagens) de DJs e MCs surgiram de súbito (PISKOR, 2016).

Figura 5 — A Santa Trindade do Movimento Hip Hop em 1974.



Fonte: Thermo Sage (2017).¹⁷

Saquear lojas evidentemente é crime em qualquer lugar do mundo. Porém, num contexto de jovens pobres e sem perspectiva, essa foi a única solução encontrada para a aquisição de equipamentos que, mesmo de forma lícita, jamais conseguiriam adquirir. As equipes de bailes começaram a movimentar a cultura de rua do Bronx e, ao contrário do que se poderia prever, a violência diminuiu, os jovens passaram a se ocupar de forma criativa e as batalhas agora eram em forma de rimas, danças e discotecagem. Inclusive, acredita-se que vem da natureza das gangues essa “rivalidade” criativa que caracteriza as batalhas no Hip Hop (PISKOR, 2016).

Os incêndios eram criminosos, provocados ora pelos próprios proprietários dos imóveis para ganhar o dinheiro do seguro, ora a mando de agentes do governo em prol da especulação imobiliária, mas além de tudo consistiam numa forma de varrer a população afroamericana, jamaicana e latina para cada vez mais longe, até que ficassem isolados do centro social, financeiro e turístico de Manhattan. Para a população dos bairros negros só restava a falta de atenção do poder público e o estigma negativo. A Arte era a resistência a esses rótulos impostos pelo sistema. Assim, as *crews* surgiram não só como contraponto à violência, mas também como resposta a esses estigmas.

O caráter híbrido do movimento se deve ao caldeirão cultural que eram esses bairros, onde latinos, afroamericanos, jamaicanos e outras etnias conviviam, nem sempre de forma harmoniosa, embora compartilhassem os dissabores da segregação e dos estigmas negativos. A rivalidade étnica foi o que deu origem às gangues, mas as expressões artísticas que emanavam dessa rivalidade tornaram esse início uma verdadeira mistura cultural.

¹⁷ Disponível em: <<https://thermosage.com/product/70s-new-york/>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

Esse hibridismo era percebido nas batidas do *funk* e na *disco music*, usados na maioria das vezes como base, nos ritmos latinos e na cultura do Sound System vinda da Jamaica, que, aliás, influenciou definitivamente a forma como as festas aconteciam, pois esses equipamentos dominavam a dinâmica da execução das músicas.

2.2 A DETERMINANTE INFLUÊNCIA JAMAICANA

No país caribenho, a cultura de rua era algo evidente, pois trazia o espírito festivo e comunitário da ancestralidade africana da Costa da Mina (Gana, Angola e Togo), que se dava sempre ao som do Sound System, o qual consistia de duas enormes caixas de som acopladas a toca-discos. Deejay era o nome dado aos que operavam os equipamentos na Jamaica e ao mesmo tempo também anunciavam os nomes das músicas no intervalo entre um disco e outro. “Ao contrário do que muitos pensam (e dizem), não se tocava reggae e sim, R&B, Blues e Soul americano” (WELLINGTON, 2008),¹⁸ ou seja, *black music* em sua essência.

Em Kingston, surge na cena, em meados da década de 1950, aquele que viria a ser o principal nome do Sound System e das festas de rua: Clement S. Dodd, conhecido como Sir Coxsone. À frente do Studio One, foi nome decisivo na independência e confirmação da música jamaicana, colocando Bob Marley como figura principal desse movimento. Viu também surgir uma profusão de ritmos: ska, rock steady, dub, reggae, dancehall (MANRIQUE, 2004).

Figura 6 — Sir Coxsone em Kingston.



Fonte: Peter Simon (2018).¹⁹

¹⁸ Ver texto de blog disponível em: <<http://www.fyadub.com.br/2008/08/as-sound-systems-jamaicanas-na-amrica.html>>

¹⁹ Disponível em: <<http://www.petersimon.com/>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

A ligação da Jamaica com o Harlem e com o movimento Hip Hop é algo curioso. Sir Coxson (esse apelido originou-se de um grande jogador de críquete muito admirado quando a Jamaica ainda era colônia do Reino Unido), assim como muitos outros jamaicanos, viveu como cortador de cana na Flórida. Na ocasião, realizou uma viagem ao Harlem para comprar discos e novos equipamentos para montar seu Sound System e realizar festas, estas já de volta a Kingston, o que viria a ser um complemento nas vendas de licores artesanais — um pequeno negócio da família. Ou seja, era justamente no Harlem que se encontrava a matéria prima que alimentava a produção dos Sound System jamaicanos e que, anos mais tarde, confirmaria o hibridismo e sua influência no Movimento Hip Hop estadunidense por meio da migração de jamaicanos, conforme veremos a seguir. Existiam vários deejays operando Sound System e dominando as festas de rua em Kingston, mas o diferencial de Sir Coxson era a grande quantidade de discos norte-americanos. Contudo, ainda assim, outro motivo fez com que ele fosse considerado o grande nome do Sound System: ele passou a criar mesclas de ritmos locais com a black music. É o local e o global se interligando na mundialização da cultura.

Nesse cenário surge outro nome de peso: Duke Reid, fundador do estúdio *Treasure Isle* e da gravadora *Trojan*. Por muito tempo, os dois competiam, fazendo batalhas memoráveis de Sound System, os *sound clashes*. Kingston definitivamente se tornou o embrião de um movimento cultural que tomaria as ruas, becos e vielas de todo mundo, adquirindo formas locais de sonoridade, envolvendo não apenas pobres, mas também as classes dominantes.

2.3 DAS RUAS DE KINGSTON PARA AS RUAS DO BRONX

A total influência da cultura de rua jamaicana para o surgimento da cultura Hip Hop se deu pela migração em massa de jamaicanos para países como Alemanha, Inglaterra e também Estados Unidos, no início dos anos 1960 em busca de novas oportunidades de melhoria de vida. Com eles, foram levados a cultura de rua, as caixas de som, os discos e o som em volume excessivamente alto. Clive Campbell, nome de batismo do DJ Kool Herc, era um desses imigrantes jamaicanos, chegando aos Estados Unidos em 1967, com 12 anos de idade, e se instalando no Bronx. Em 1973, sua irmã convida-o a ser deejay numa festa de aniversário, onde utiliza a técnica jamaicana do *toasting*, falando e rimando sobre os instrumentais dos discos. Tal façanha o tornaria conhecido em todo o Bronx. Nessa época os equipamentos de Sound System começavam a ser considerados ultrapassados no mercado e na cultura estadunidense, mas, com a chegada dos jamaicanos, esses equipamentos ressurgiram a todo vapor,

principalmente no mercado eletrônico dos bairros como Bronx e Harlem, mostrando como o mercado se vale das oportunidades, ressignificando e atualizando produtos.

2.4 DO *TOASTING* AO *FREESTYLE*

Na cultura Hip Hop diz-se *freestyle* a técnica de improvisar rimas em cima de uma batida ou base instrumental, principalmente nas batalhas. O rapper, ou MC, cria uma narrativa num *flow* e sua performance é considerada boa se, dentro desse improviso, surgem versos engraçados que derrubam o adversário. Mas essa técnica tem sua origem na cultura de rua jamaicana, onde o deejay improvisava em cima de uma batida de bumbo e caixa e seus versos criados no improviso seguiam um fluxo contínuo, geralmente já com tema pré-estabelecido. A essa técnica é dado o nome de *toasting*.²⁰

Sendo assim, o *freestyle* é uma variação do *toasting*, que vem do verbo *to toast* (brindar):

A brincadeira é fazer uma espécie de brinde às avessas: em vez de um discurso de homenagem, fazer uma detração. São histórias rimadas, normalmente longas, contadas no mais das vezes entre homens. Violentas, escatológicas, obscenas, misóginas, costumam ser passatempo contra o tédio em ambientes como Exército e a prisão, ou simplesmente na vida de desempregados ou jovens enfadados num bairro pobre. (TEPERMAN, 2016, p. 14)

Contudo, a arte de contar uma história a partir de rimas não foi criada nem pelos jamaicanos, nem pelos negros norte-americanos. Remonta às mais diversas tradições em todo o mundo, como Itália, França, Alemanha, Japão, Suécia, Polinésia e também nas tradições africanas com os sábios *griots*. No Brasil, os correspondentes dessa tradição são o repente nordestino, o coco e a embolada, para citar apenas alguns.

O uso da palavra rap, embora seja associada ao gênero musical do Hip Hop, surge bem antes da criação desse movimento cultural:

A palavra rap não era novidade nos anos 1970, pois já constava dos dicionários de inglês havia muitos anos — seu uso como verbo remonta ao século XIV. Entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como “bater” ou “criticar”. Um dos principais líderes dos Panteras Negras (...) incorporou a palavra em seu nome: H. Rap Brown. (...) antes de qualquer registro da palavra “rap” associada a uma manifestação musical. Em sua biografia ele conta suas memórias de infância, quando brincava na rua com amigos do bairro. Uma das brincadeiras mais frequentes era um jogo de desafios verbais conhecido como *the dozens* (as dúzias). Nele as crianças se provocavam com os insultos mais odiosos que podiam conceber, muitas vezes envolvendo a mãe do oponente. Mas os insultos deviam ser construídos com rimas,

²⁰ Ver exemplo de *toasting* em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Apvga3w1wA>>.

essa era a graça. As *dozens* são desafios tipo “trava-língua”, com tiradas espirituosas e picantes. (TEPERMAN, 2016, p. 13-14)

Vale ressaltar que, nas festas ao ar livre (block parties), por concentrar um grande número de pessoas, sempre ocorria uma espécie de palestra dos *Black Panthers* (organização política que lutava contra as leis de segregação racial, que se tornavam cada vez mais duras), conclamando os jovens a uma consciência de pertencimento de grupo, fortalecendo a identidade negra. Nesse contexto político, surge então nos Estados Unidos o termo *rap* (rhythm and poetry) para designar a música dos rappers:

A métrica dos mc's e o termo RAP não veio da Jamaica. Um grupo afrocentrado de NY chamado The Last Poets (que incluía Gil Scott-Heron) foram os pais da poesia sobre o ritmo. Eram um grupo de percussão e a poesia era realmente de protesto social e crítica sobre o ostracismo da comunidade negra numa época em que o racismo e a política contra os negros crescia absurdamente nos EUA. (WELLINGTON, 2008)

Assim, a ideia de música como ato político se fortalecia e se perpetuava, dando seguimento à luta iniciada com ativistas e artistas negros como Nina Simone. O rap tornava-se então a voz de luta do movimento cultural que surgia e tinha as linguagens artísticas como expressão do pensamento libertário, de protesto e denúncia das mazelas pelas quais a população negra era submetida nos guetos novaiorquinos e no restante do país, principalmente nos estados do sul.

De todo modo, o que tornou a palavra *rap* referencial para a música do Movimento Hip Hop foram as iniciais de *rhythm and poetry*, e isso não necessariamente tem ligação com as brincadeiras rimadas, embora a associação seja inevitável. E essa sigla remete à principal característica da música africana, o ritmo, aliada a um símbolo hegemônico de cultura, a poesia. Assim, mais uma vez se percebe o caráter aglutinador do Hip Hop.

Kool Herc tornou-se conhecido naquela festa por operar a aparelhagem e rimar em cima do instrumental dos discos, tudo ao mesmo tempo, e esse era um feito nunca antes realizado no Bronx ou em outro lugar qualquer de Nova Iorque. Mas sua aparelhagem chamava a atenção, e Herc ficou conhecido, além de tudo, por ter o maior Sound System móvel de toda a cidade, batizado por ele de *The Herculooids*. A Herc é atribuída a criação da técnica de soar um mesmo trecho de uma música repetidas vezes, criando uma nova, sendo necessário duas cópias do mesmo disco, mas para isso era necessário fazer os discos voltarem à posição original do trecho escolhido, fazendo com que a batida soasse sem parar, criando assim o efeito conhecido como *Back to Back*. Nem sempre ele acertava a posição exata onde iniciava o trecho e Grandmaster

Flash aprimorou a técnica com um simples pedaço de giz, mostrada inclusive como uma aula para DJs iniciantes na série *The Get Down*,²¹ do serviço de transmissões *Netflix*.

O uso do termo *Hip Hop* surgiu após o Dj Kool Herc samplear duas músicas bastante conhecidas na época: “Ele pegou um trecho de *Give it up or turn it loose* de James Brown e complementou com o refrão ‘*Hip Hop you don’t stop, that makes your body rock*’” (WELLINGTON, 2008, grifos nossos). Esse refrão foi criado pelo DJ e MC Lovebug Starski para agitar as festas, sendo traduzido cruamente como: “Quadril, salto, não pare, isso faz seu corpo balançar”. A expressão *hip* tem a tradução de “quadril”, mas pode ser considerada como “segundo a última moda”, e a expressão *hop*, como “pular, dançar”. Assim sendo, *hip hop* era uma maneira jovial (e rápida, já que entra aqui a questão da métrica) de dizer “mexam os quadris, não parem de dançar, essa é a última moda!”. Essa expressão passou a designar as festas onde tinham DJ e MC. Quase 20 anos após a aparição de Sir Coxsone, as festas de rua jamaicanas, já em terras *yankees*,²² ganhavam novas características e eram agora acompanhadas de outras linguagens artísticas. Nos toca-discos, mesclavam-se ritmos diversos. À técnica de operar o Sound System foram acrescentados alguns efeitos como *o looping, back to back*, entre outros, que mostravam a virtuosidade dos DJs.

O mais característico dos efeitos de som do Hip Hop, o *scratch*, foi criado acidentalmente por Grand Wizard Theodore. Embora adolescente, já era um consagrado DJ, e criou esse efeito por acaso, quando ouvia música em volume muito alto em seu quarto e sua mãe entrou de súbito, pedindo para abaixar o volume. No susto, esbarrou-se na vitrola, fazendo com que a agulha arranhasse o vinil. Tal efeito sonoro chamou a atenção do jovem, que passou a usá-lo em suas apresentações: enquanto um disco tocava, ele fazia o efeito no outro disco, fazendo muito sucesso nas festas por mostrar a agilidade do DJ.

Portanto, os DJs se reinventavam e cada vez mais criavam técnicas que ultrapassavam ou aprimoravam a “descoberta” do outro. Essa rivalidade criativa é que fazia desenvolver a dinâmica musical da cultura de rua, e quem aproveitava o resultado dessa concorrência era o público que frequentava as festas.

²¹ Esta cena é mostrada na Parte 1, Episódio 2 entre 26:10” e 29:14”.

²² Uso aqui esse termo como uma gíria para me referir aos norte-americanos. Contudo, nos Estados Unidos essa palavra designa pessoas que nasceram em New England.

2.5 OS PRIMÓRDIOS DO MOVIMENTO HIP HOP NO BRASIL

2.5.1 Música e identidade negra: os bailes *blacks*

Os primeiros vestígios do Movimento Hip Hop começaram a surgir no Brasil no início da década de 1980, influenciados pela *black music* e pelos movimentos sociais — assim como ocorreu nos Estados Unidos —, mas também principalmente pelos bailes *blacks*, que, na década de 1970, tiveram uma grande relevância nesse momento por trazerem não apenas as questões culturais, mas também por suscitar questões de ordem social, como afirma a pesquisadora Daniela Fernanda Gomes da Silva:

Unindo jovens de diferentes lugares e diferentes realidades, os bailes blacks da década de 1970 foram provavelmente a primeira vez que os ideais da comunidade negra estiveram unidos, tanto no que se refere aos jovens membros da chamada “elite” negra, quanto àqueles que faziam parte da classe trabalhadora. (SILVA, 2013, p. 120)

Para compreendermos como o Hip Hop se estabeleceu no Brasil, é necessário entendermos que a *black music* norte-americana se tornara um fenômeno cultural de proporções mundiais e, mesmo sendo um marco da indústria cultural, representava, em sua essência, o povo negro nos contextos urbanos, por suas letras carregadas de sentido étnico e de pertencimento. Exemplos disso são *Say It Loud, I'm Black And I'm Proud*, de James Brown, e *Ain't Got No, I Got Life*, de Nina Simone, ambas lançadas em 1968, numa época de grande segregação nos Estados Unidos. A música era instrumento de resistência e luta, a Arte era usada como protesto e as letras das músicas, impregnadas de mensagens de orgulho negro e levante, conclamavam aos negros norte-americanos a não esmorecerem perante as leis segregacionistas. Assumir-se e aceitar-se negro era um ato de coragem, de luta, resistência e de desconstrução dos ideais da branquitude com referência a questões estéticas e sociais.

Na segunda metade do século, surge uma entidade que seria a mola propulsora da luta nacional pela igualdade racial, contra qualquer tipo de manifestação de racismo e colocaria o negro em posição de cidadão ativo em seu lugar de fala na sociedade — o **Movimento Negro Unificado**. Esse movimento social foi oficializado perante a população nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, em 7 de Julho de 1978, juntando 2 mil pessoas em plena ditadura militar. Contudo, a primeira reunião que marcou a fundação da entidade, contando com líderes de diversas entidades do movimento negro, acontecera dias antes, em 18 de junho. Esse ato encontrou apoio de entidades do movimento negro do Rio de Janeiro, Bahia, do próprio Prof. Abdias do Nascimento, que esteve presente, e dos presos da Casa de Detenção do Carandiru,

que anunciavam, por meio de uma carta, apoio ao grupo, mas também denunciavam as condições desumanas pelas quais eram tratados no regime carcerário do Estado.

Assim como o Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos funcionava também como entidade de representação social e fora criado com o objetivo de suscitar no povo negro uma noção de pertencimento e poder para um levante popular, luta pelos direitos civis e igualdade entre cidadãos, assim também o Movimento Negro Unificado coadunava os mesmos propósitos políticos e sociais aqui no Brasil. Ou seja, o cenário de luta e resistência permeou as histórias dos dois países, e tais entidades participavam ativamente dos eventos culturais e de entretenimento ligados à comunidade negra nos grandes centros urbanos.

Ainda que a efervescência intelectual e as significativas instituições de combate ao racismo e igualdade racial emanassem da capital paulista, no Rio de Janeiro a cultura da *black music* surgia como representação das camadas populares, ocasionando um *boom* de artistas nesse contexto, iniciando um movimento cultural que revolucionaria a música popular brasileira. É o que veremos a seguir.

2.5.2 O Movimento Black Rio

A *black music* ainda era um gênero desconhecido no Brasil no início da década de 1970, mas no Rio de Janeiro já existam dois DJs que eram os mais conhecidos por animar festas nos bairros do subúrbio: Ademir Lemos e Big Boy. Juntos, promoveram um grande baile no Canecão (a mais importante casa de shows da cidade na época), reunindo mais de 3 mil pessoas para apresentar as novidades da música pop internacional. Entre essas novidades estava a *black music* (SEBADELHE, 2017).

Assim, o Rio de Janeiro tornou-se celeiro da *black music* produzida no Brasil, por concentrar as grandes gravadoras e a indústria de rádio e TV de maior poder de alcance das massas no país. Com isso, a visibilidade de artistas como Tim Maia, Sandra de Sá, Cassiano, Toni Tornado e Gerson King (todos negros) tornou-se maior que em qualquer outro lugar. A grande referência musical desses cantores era James Brown, que sempre foi um representante da consciência negra e do orgulho negro; era um artista político, que sabia transitar nos espaços de poder. A essa onda cultural da *black music* produzida no Brasil e às equipes de bailes espalhadas pelas periferias cariocas (cujos DJs pioneiros se inspiraram nos mestres Ademir e Big Boy), destacando-se entre elas a “Black Power” e a “Soul Grand Prix”, cuja trilha sonora era *soul* e *funk* americano, ou seja *black music* no melhor estilo, deu-se o nome de **Movimento Black Rio**.

Tim Maia indiscutivelmente é considerado o pai da *soul music* no Brasil, devido à sua experiência de vida nos Estados Unidos durante a juventude, o que o possibilitou, inclusive, a gravar um disco lá, intitulado *Nobody can live forever: the existencial soul of Tim Maia*. O disco lhe deu certa notoriedade na terra do Tio Sam e, em 2012, muito tempo depois de sua morte, foi relançado pela gravadora *Luaka Bop*, que também na ocasião lançou uma animação,²³ contando a história do artista e sua passagem pelos Estados Unidos.

Neste momento de efervescência cultural surge a **Banda Black Rio**, fundada pelo saxofonista Oberdan Magalhães, que foi um marco na chamada *funk music* e *black music* carioca, referência inicial do Movimento Black Rio. A banda se desfez em 1980, mas em 2000 o filho de Oberdan, William Magalhães, retomou as atividades, tendo se apresentado em várias temporadas no eixo Rio–São Paulo. Em 2013, radicada em São Paulo, a banda apresentou-se no palco da Praça das Artes, na Estação República, do Metrô, no centro de São Paulo, com o show *Banda Black Rio e Convidados*, no qual recebeu Carlos Dafê, Gérson King Combo, Hyldon, Paulo Diniz, Tony Tornado, Lady Zú, Luís Vagner e Di Melo, grandes nomes da black music brasileira.

O Movimento Negro e o Movimento Black Rio eram complementares (VELOSO, 2017). A frequência nesses bailes tomou grandes proporções e, em pouco tempo, clubes e outros espaços maiores e mais democráticos se tornaram necessários para comportar tanta gente. Durante os bailes, abria-se espaço para palestras dos ativistas do movimento negro e a música parava; com isso, assim como os Panteras Negras de Nova Iorque, os ativistas negros conscientizavam os irmãos presentes a buscarem e afirmarem sua identidade negra. Eis a importância desses bailes, como afirma o jornalista Carlos Alberto Medeiros em depoimento para o livro *1976: Movimento Black Rio*:²⁴

Eu não tinha essa consciência, eu tinha uma parte dela, eu tinha a coisa da minha estética, de me valorizar, mas ainda não percebia como é que aquilo podia ser traduzido coletivamente. Quando eu chego lá no baile eu vejo... “Peraê! Isso aqui de uma certa forma dá um certo conteúdo a tudo aquilo que eu tenho, que já está um pouco na minha cabeça”. Então, a importância do baile *soul* pra mim foi essa. (MEDEIROS, 2017)

²³A animação, com legenda em português, está disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=5iObqqbQIE>.

²⁴ O documentário com as principais entrevistas para o livro está disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=152&v=eiDAO50cTt0>.

O senso de coletividade que nascia nesses bailes afirmava a crença do pertencimento de grupo e afirmava a identidade cultural afrodiáspórica, podendo cada negro ali presente olhar para dentro de si e dizer “*I'm Black and I'm Proud!!!*”.

O Movimento Black Rio trouxe aos jovens negros uma afirmação social, trazendo consigo também a onda *Black Power*, promovendo esse orgulho que emanava das canções de James Brown e da própria consciência política da negritude, influenciando uma atitude de pertencimento, como afirma o jornalista José Otávio Sebadelhe:²⁵

Existia uma identificação muito forte com a maneira de se vestir, com a indumentária, com as roupas, os pisantes, que são os sapatos plataforma de 2, 3, ou 4 plataformas, que eram os sapatos dos dançarinos. Eles mesmos customizavam suas roupas, com desenhos de James Brown. [...] Junto a isso tinha toda uma postura e uma forma de ser que eles assumiam não apenas na forma de se vestirem, mas na forma de se portarem. (SEBADELHE, 2017)

Outro detalhe importante nessa história é a maneira como a estética negra chamava a atenção e incomodava a sociedade, principalmente as autoridades policiais. Era comum negros com cabelo *black power* andando em grupo a caminho dos bailes serem abordados pelo simples fato de serem considerados suspeitos por conta do penteado, ainda que nada estivesse acontecendo ao redor para que assim o fossem. Entre os negros, como piada, o penteado *black power* ficou conhecido como “freio de camburão”, porque sempre se ouvia uma freada brusca desses carros da polícia quando passava por um grupo de negros nas ruas. Tal fato evidencia o racismo institucional que permeia a sociedade desde os tempos do Brasil colonial até o tempo presente, tornado a população negra, sobretudo os homens jovens, potenciais alvos da polícia.

2.5.3 Os bailes *blacks* na capital paulista

A onda da *black music* começava a se espalhar pelo Brasil através da mídia depois que as rádios e as emissoras de televisão abriram espaço para os artistas desse gênero e fizeram tornar conhecido nacionalmente o Movimento Black Rio. No fim da década de 1970, em pelo menos cinco capitais já aconteciam bailes *blacks* movimentados: Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre e Brasília (SILVA, 2013, p. 131).

²⁵ Um dos autores do livro "1976: Movimento Black Rio" em entrevista à Radio Nacional para o programa "Na trilha da história" disponível em: <<http://radios.ebc.com.br/na-trilha-da-historia/2017/11/na-trilha-da-historia-explica-o-movimento-black-rio>>.

Na capital paulista, as festas *blacks* aconteciam também nas periferias (principalmente na Zona Sul, onde se concentra até hoje a maioria da população negra da cidade),²⁶ nas garagens das casas, nas ruas, em frente às casas dos DJs, assim como aconteceu no Bronx, assim como aconteceu em todos os lugares onde a cultura de rua se firmou.

As casas já não comportavam tanta gente e as ruas dos bairros começavam a se tornar lugares perigosos para os negros, os quais constantemente eram reprimidos pela polícia. Lembrando que, no Brasil, a ditadura reprimia toda a aglomeração de pessoas em espaços públicos. Em se tratando de negros, a repressão era ainda maior. As associações de moradores e clubes sociais começaram a abrir espaço para esses bailes e, então, a população negra encontrou um lugar seguro para se divertir, ainda que vigiada constantemente.

Assim como no Rio de Janeiro, em São Paulo surgiram as equipes de som, que promoviam e divulgavam os bailes *blacks*, como a Zimbabwe, Black Mad, Musicália e Os Carlos. Contudo, a maior e mais famosa delas foi a “Chic Show”, idealizada por Luiz Alberto da Silva, o “Luizão”, que, vendo o crescimento estrondoso de frequentadores dos seus bailes (os quais eram realizados em inúmeros espaços da cidade), une-se em sociedade com seus irmãos e dá a maior cartada da história dos bailes blacks na cidade: aluga o clube da Sociedade Desportiva Palmeiras com a condição de reunir no mínimo 10 mil pessoas. Contudo, o baile reuniu nada menos que 16 mil pessoas, o que fez com que a diretoria do clube firmasse um contrato anual com a Chic Show para realização de bailes mensais (FELIX, 2000, p. 47 apud SILVA, 2013, p. 134).

Com a confirmação dos bailes *blacks* como lugar de sociabilidade de frequentadores majoritariamente negros, a cidade de São Paulo vê crescer um número sem igual de negros e negras frequentando espaços sociais em que até então não eram vistos. Com o orgulho negro de pertencer à sociedade cultural da cidade e transitar em seus espaços, os bailes se configuravam também como lugar de resistência política.

A rua, território público de direito comum, também era um espaço de resistência. Os jovens se reuniam no centro de São Paulo, mais especificamente no Viaduto do Chá, antes de irem para os bailes. Essa aglomeração era vista pela Polícia Federal como suspeita e ameaça à paz e à segurança. Eram, portanto, coibidas quaisquer atividades que pudessem promover ações com o intuito de enaltecer o poder negro (SILVA, 2013, p. 145).

²⁶ Os dados de senso estão disponíveis em: <<https://www.ceert.org.br/noticias/dados-estatisticas/9503/levantamento-mostra-distribuicao-da-populacao-negra-em-sao-paulo>>.

É interessante salientar que, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, no contexto da Ditadura Militar, a força policial estava em constante estado de vigilância com relação à força das manifestações culturais (e políticas) implícitas nos bailes *blacks*. Tony Tornado e Altay Veloso, em depoimento também para o livro *1976: Movimento Black Rio*, nos falam dessa repressão:

[...] A coisa foi tomando corpo e chegamos até a alcançar um bom espaço dentro da mídia e claro, com isso, ficamos um pouco visados e a polícia resolveu então acabar com o nosso movimento. Nós resistimos um bom tempo porque naquela época a truculência era muito presente nos bailes, né, por quê? Porque tinha muito negro. Tinha muito negro! (TORNADO, 2017)

E eu lembro que lá no Renascença [clube carioca] de vez quando apareciam uns caras lá de terno preto e ficavam lá olhando pra gente, tal, meio que vigiando ali, sabe, pra ver o que estava acontecendo. Chegaram a dizer [...] que os Panteras Negras mandavam dinheiro pra nós [...]. Então fomos perseguidos. Algumas pessoas foram presas. Era perigoso, era uma época que se você fosse preso não tinha como sair, você ia preso e acabou. Nego não queria saber o que você fez, ia te encher de pancada pra você confessar como é que você estava gastando o dinheiro que os Panteras Negras estavam mandando pra cá. Você vê que doideira, né? (VELOSO, 2017)

E mais forte ainda é pensar que essa repressão não ocorria apenas nesse eixo Rio–São Paulo. Em Salvador, à época do surgimento dos blocos afros, a repressão policial era muito forte para com esses grupos culturais, comprovando que a questão da cor da pele era algo a mais nessa repressão. O guitarrista baiano Alexandre Vargas, pesquisador da cultura do carnaval da Bahia, em sua dissertação de mestrado faz referência a esse período:

Godi (2002) afirma que o carnaval europeizado começa a ter a participação afro-brasileira em 1895 com o desfile do Clube Embaixada Africana e com a participação do Clube Pândegos da África em 1896, os quais transitavam na região da Baixa dos Sapateiros, Taboão, Barroquinha, e Pelourinho – região central de Salvador. Estes clubes traziam as temáticas africanas, disseminando seus valores, processando sua autoestima, aceitação social e legitimidade, apesar das discriminações e perseguições do dia a dia. “O fato é que a proliferação da presença afro-carnavalesca provocou um pânico desmedido na elite carnavalesca, a ponto de ocasionar uma medida jurídica que colocaria essa presença no lugar da ilegalidade e da criminalidade.” (GODI, 2002, p. 98). A ordem de ilegalidade publicada em 1905 reprimiu qualquer alusão às origens africanas, dando origem ao aparecimento das batucadas. As batucadas eram as manifestações da população afrodescendente, em que os brincantes saíam pelas ruas a tocar instrumentos de percussão, disfarçados em fantasias, cujas temáticas remetiam o observador a qualquer outra cultura que não era a africana. (VARGAS, 2015, p. 22)

2.5.4 São Paulo: berço do Hip Hop nacional

Assim como Nova Iorque é considerada o berço do Movimento Hip Hop mundial, São Paulo é considerada o berço do Hip Hop nacional, por concentrar em grande escala os elementos que o compõem, ou seja, DJ, B-girl, B-boy, Grafite e MC. A cultura Hip Hop, estabelecida e

fincada nos territórios urbanos, mostra como a apropriação dos espaços públicos se torna necessária como denúncia de uma desigualdade social e territorial:

A técnica e a arte dos quatro elementos nova-iorquinos chegam e instalam-se no território paulistano pela semelhança do contexto da desigualdade espacial que o Hip Hop apresenta; assim a arte chega e mistura-se em determinados locais de São Paulo. É nesse momento que o Hip Hop começa a viver junto à realidade paulistana, iniciando o processo de uso do território. (GOMES, 2008, p. 83)

Como já mencionado, no início da década de 1980 o Brasil ainda se encontrava sob regime da Ditadura Militar e a ocupação de espaços públicos era algo arriscado, principalmente para os negros. Porém, mesmo com a repressão, o centro de São Paulo consolidou-se como o principal espaço de representação do Movimento Hip Hop paulistano.

Existem dois lugares que são considerados marcos históricos do movimento na cidade: para a primeira geração (década de 1980), a *old school* do Hip Hop nacional, o **Metrô São Bento** era o lugar de reunião de DJs, MCs e B-boys. Os grafiteiros completavam o time, marcando seus territórios nas paredes de fora da estação, enquanto aconteciam as batalhas. Tanto os mais consagrados quanto os aspirantes tinham espaço para participar das batalhas, ou seja, o pátio do metrô era um espaço público e os jovens ali faziam usufruto desse direito. Era um espaço democrático, todos podiam participar. Era um espaço de troca de informações, troca de material e configurava-se, portanto, como espaço de socialização.

Ali se reuniam grandes nomes dos quatro elementos como os B-boys Nelson Triunfo, Marcelinho, Banks (um dos fundadores da crew Back Spin, morto no final de 2017), João Break e o Luizinho, o DJ Hum (o primeiro DJ do movimento hip hop brasileiro), Thaíde (considerado o primeiro MC) e os irmãos grafiteiros Otávio e Gustavo Pandolfo, mais conhecidos como “OsGemeos”. Em 1985 houve o primeiro Encontro Nacional de Hip Hop, reunindo cerca de 10 mil pessoas, segundo os organizadores. Crews de todo o Brasil compareceram para as batalhas, ou os “rachas”, como eles mesmos denominavam.

Num primeiro momento, pelos idos de 1983, entretanto, no cruzamento da rua 24 de Maio com a rua Dom José de Barros, no centro de São Paulo, Nelson Triunfo já atuava com sua crew, a “Funk e Cia”, e nessa época já chamava a atenção, a ponto de serem convidados a participar da abertura da novela “Partido Alto”, da Rede Globo, em 1984. Por motivos de saúde, Nelsão, como é conhecido até hoje, se afastou das atividades do grupo e, pouco tempo depois, b-boys de diferentes partes da cidade se concentraram na Estação São Bento. A partir de então,

grafiteiros, b-boys, DJs e rappers passaram a se encontrar, todo sábado para ensaiar e trocar informações.²⁷

Figura 7 — Estação São Bento em 1985.



Fonte: Kaseone (1985).²⁷

Figura 8 — Formação original da famosa gangue Street Warrior's.



Fonte: Kaseone (1985).²⁷

Influenciados por Nelson Triunfo, surgem as várias gangues de dança de rua de São Paulo, sendo as mais conhecidas Back Spin King's, Crazy Crew, Nação Zulu e Street Warrior's. Os rachas entre as gangues de dança começaram a ficar cada vez mais violentos até que, em 1987, foi dada uma trégua em forma de arte e foi proposto um encontro, uma grande reunião dessas gangues, surgindo desse coletivo o primeiro disco de Hip Hop gravado no Brasil, sob o

²⁷ Em 2012, o ex b-boy e grafiteiro Kaseone lançou o livro “Cultura de Rua” com registros fotográficos dessa época das batalhas da São Bento. Algumas delas estão disponíveis em: <https://www.vice.com/pt_br/article/z4bx5j/quando-eramos-tupinikings-v3n9>.

título de *Hip Hop: cultura de rua*. Nele, participaram MC Jack e DJ Ninja, Craze Crew, Código 13, Nação Zulu, DJ Hum e Thaíde, Back Spin Crew e O Credo. Com a Ditadura Militar e com a repressão policial, as atividades na Estação São Bento, que aos poucos foram encerradas até o início dos anos 2000. As batalhas retornaram com força e hoje acontece uma vez por mês, aos sábados.

Figura 9 — Eu e Nelson Triunfo.



Fonte: Elaborado pela autora (2015).

Figura 10 — Grafite em Homenagem a Banks no galpão da Casa do Hip Hop.



Fonte: Elaborado pela autora (2018).

Outro território público ocupado pelo Movimento Hip Hop posteriormente à era da São Bento curiosamente foi outra estação de metrô: a Estação Santa Cruz. Na segunda era das batalhas em São Paulo, na metade da década de 2000, o foco maior voltou-se para batalhas de rimas. Os rappers já conhecidos na cena duelavam entre si, mas também havia espaço para os aspirantes. Nesse contexto surge o jovem Leandro Roque. O jovem franzino do Jardim Ângela,

terceiro filho da D. Jacira, sonhava em ser cartunista, mas encontrou-se nas rimas por acaso. Descobriu que poderia brincar com as palavras. Leitor assíduo, tinha “munição” para encher o cartucho das ideias com boas palavras, rimas sarcásticas e muito estilo. Começou a duelar e derrubar um a um seus oponentes rimando com inteligência, conquistando assim a simpatia do público. De tanto “matar” seus oponentes nas batalhas de freestyle, ficou conhecido como “homicida de MCs”, título esse que adotou como nome artístico, sua marca registrada. Estou falando do rapper EMICIDA.

Muitos outros rappers conhecidos do rap nacional surgiram nas “batalhas da Santa Cruz”. Dentre eles, podemos citar Projota, Rashid e Rico Dalasan. Outro coletivo importante para o Movimento Hip Hop paulistano foi a “Rinha do MCs”, cujos fundadores são o rapper Criolo e o DJ Dandan. Esse coletivo, que existe ainda na atualidade, reunia rappers de várias partes da cidade para duelarem, assim como acontecia no metrô São Bento. As batalhas reforçavam o rap como expressão das ruas e suas batalhas colaboravam para a divulgação do Movimento.

Em 2013 foi lançado um documentário intitulado *Cidade Cinza*, dos diretores Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, mostrando a verticalização, o tom cada vez mais cinza e o caos da cidade de São Paulo pela ótica de grafiteiros renomados, como os irmãos gêmeos. O documentário parecia prever a crise que veio à tona em 2017, mas já naquela época Criolo — que junto com Daniel Ganjaman assina a trilha sonora da produção —, recitava em seus versos de *DOUM*,²⁸ música-tema do documentário: “E a lata vai revidar / Hoje não vamos comer cinza / Que a Kombi mandou buscar”.

Em 2017, o então prefeito de São Paulo, Joao Dória Junior, sanciona lei²⁹ proibindo grafites e pichações pela cidade e ordenou que todos os grafites existentes nas principais vias fossem apagados indiscriminadamente.

²⁸ Clipe da Música *DOUM* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aIGYh-B0oy0>

²⁹ Essa lei gerou uma revolta na comunidade Hip Hop e na população em geral, que via os grafites como parte da identidade visual da cidade e como linguagem artística e contrariou a tendência mundial que acolhe a cultura de rua e a street art. Grandes muralistas como o Nina, "Kobra" e os próprios “OsGemeos” tem obras murais em várias cidades do mundo, confirmando o valor da arte de rua brasileira fora do país. Mas essa ordem institucional de apagar grafites e pichações já tinha vindo da gestão anterior, de Gilberto Kassab (vice-prefeito de São Paulo entre 2005-2006 e prefeito entre 2006-2008).

Figura 11 — Autorretrato da dupla de grafiteiros “OsGemeos”.



Fonte: Instagram oficial dos artistas (2016).³⁰

Figura 12 — Grafite usado no clipe da música *DOUM*, composta por Criolo para o documentário *Cidade Cinza*.



Fonte: Instagram da usuária @patforte11 (2017).³¹

³⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BOAhXiIAVPG/>>.

³¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BPd9PXxBwGC/>>.

3 A CASA DO HIP HOP DE DIADEMA: O CAMPO E A PESQUISA

3.1 DEFININDO E DESCREVENDO O CAMPO DA PESQUISA

O campo de estudo foi um fator de difícil definição. A princípio, existia a dúvida de se poderia ocorrer a pesquisa em São Paulo, meu local de morada, ou em Salvador, meu local de estudo, visto que havia conhecido um projeto bem promissor e bastante ativo no bairro de Nordeste de Amaralina chamado Quabales, concebido pelo percussionista baiano Marivaldo dos Santos, nascido no bairro e um dos integrantes do lendário grupo *Stomp!*, de Nova Iorque. Em janeiro de 2017, tive a oportunidade de fazer uma oficina de percussão corporal e de objetos do cotidiano, no melhor estilo do grupo norte-americano e, ao final da oficina, que teve duração de uma semana, o grupo Quabales fez uma apresentação aberta ao público, num centro cultural de Salvador, mantido por um grande banco brasileiro.

O grupo traz uma temática bem interessante, pois se apresenta usando a técnica apresentada pelo seu mentor e mescla os ritmos afrobrasileiros à batida e à narrativa do rap. Isso me impactou muito, pois, além de ser um grupo formado por jovens e adolescentes da própria comunidade, incorpora em suas letras as questões sociais, de classe, gênero e raça que vivenciam em seu cotidiano. A performance do grupo é incrível. A fusão me pareceu perfeita! No decorrer do ano pude acompanhar pelas redes sociais a evolução meteórica do grupo, que conta com o apoio de vários artistas locais e tem como madrinha a cantora Ivete Sangalo. O grupo Quabales sempre se apresenta no Carnaval de Salvador e, como ápice de aparição na mídia, participou da campanha da Coca-Cola para 2017 no Rock in Rio, com direito a show de destaque junto à cantora Margarete Meneses.

Apesar de um apreço muito grande pelo grupo e pela simpatia nutrida durante o tempo de convivência por ocasião da oficina de 5 dias em Salvador no período das minhas férias, escolhi como campo de pesquisa a Casa do Hip Hop de Diadema (que tratarei algumas vezes simplesmente como Casa), por se tratar de um lugar de grande importância para o Movimento Hip Hop nacional, sendo referência no mundo inteiro e, obviamente, por questão de ordem geográfica, visto que está sediada no ABC paulista. Feito o primeiro contato com a administração da Casa, ainda em Salvador, agendei a primeira visita ao local, que ocorreu em agosto de 2017.

Registrada oficialmente como Centro Cultural Canhema, a Casa é situada no Jardim Canhema, na cidade de Diadema, Grande São Paulo, em meio a um conglomerado de comunidades periféricas, compreendido pelos bairros Jardim Campanário (importante para o

Foi criada em 29 de Julho de 1999, depois de muita luta dos próprios jovens da região que já se encontravam imersos no movimento Hip Hop e necessitavam de um lugar para praticar suas danças, suas rimas e trocar experiências com outros jovens. Desde então, funciona no mesmo lugar, administrada pelo poder público local, o qual financia os salários dos oficinairos e os materiais a serem utilizados nas oficinas, além de cuidar da estrutura e da segurança.

A cidade de Diadema é considerada como berço do rap nacional por concentrar algumas das principais posses,³² tais como: Zulu Nation Brasil, Back Spin Crew, a própria Casa do Hip Hop e o Projeto Beija-flor. Possui também um forte movimento negro composto por algumas entidades que, com seus representantes, formam o Fórum de Promoção da Igualdade Racial de Diadema “Benedita da Silva”, que surgiu em 5 de novembro de 2012, com o objetivo de ampliar a discussão sobre a questão racial na cidade e na região.

O Fórum é composto por representantes das entidades: Comunidade Negra do Campanário, Movimento Negro Raízes da África, Agentes de Pastoral Negro, Movimento e Coletivo do Hip Hop, Grupos de Capoeira, Mulheres do Eldorado, Bloco Afoxé Axé Odara, Coletivo Dia de Nega, União dos Artistas Negros da Cidade, UESDA — União das Escolas de Samba de Diadema —, Casas de Umbanda e Candomblé, Fucabrad — Federação de Umbanda e Cultos Afro Brasileiros de Diadema.

A Casa frequentemente se abre para que essas entidades promovam palestras, encontros, oficinas e também apresentem suas manifestações culturais nos eventos do “Hip Hop em Ação” promovidos pela própria Casa, os quais ocorrem pelo menos a cada dois meses. Em tempos áureos a Casa trouxe a seu palco grandes nomes da cena nacional e internacional e, também nesse mesmo palco, viu nascer uma enormidade de B-boys e B-girls (dançarinos(as)), MCs e DJs, que posteriormente entraram para o Olimpo da cena do rap nacional. Um deles, Cassiano Sena, *aka*³³... DJ Dandan, fiel escudeiro e homem de base do rapper Criolo há mais de 20 anos, sempre enfatiza nos shows suas origens e a importância da Casa para sua formação como artista.

³² “Como o território é, em seu uso, mais amplo que sua constituição político-administrativa, encontramos na constituição do território as *posses*, um instrumento territorializado que é mais uma possibilidade, representante por seu caráter político, de comunicação no território; porém seu conteúdo está imerso na cultura, na economia e, estas, na singularidade do local, atuando, através das ações do *Hip Hop*, para a formação e informação sobre a totalidade do território paulistano. Cada local em São Paulo abriga diversas *posses*, e cada uma abriga as peculiaridades dos lugares em que é formada. Essas organizações, além de contribuírem para o diálogo com as diversas instituições, passam a ser referência de organização para os grupos de *rap*, *break* e *grafitti*. Sendo assim, as *posses* são lugares de formação e informação sobre os possíveis usos do território”. (GOMES, 2008, p. 102 e 103)

³³ *Also know As* — ‘também conhecido como’ — expressão muito utilizada no movimento hip hop para se referir a DJs e MCs quando escolhem seus apelidos.

Acredito que a observação na pesquisa se deu já no trajeto de Jundiaí até o Jardim Canhema. Na primeira visita fui de trem. A paisagem urbana que contempla o trajeto de trem já identifica o tipo de passageiro que utiliza esse transporte: em geral muito pobre, moradores de comunidades que encontram no trem a única opção de meio de transporte. Infelizmente os trens são lentos e nada confortáveis. À noite e em horários de pico, a segurança é comprometida. Após uma hora e cinquenta minutos, cheguei até o Terminal Luz e peguei o metrô que me direcionava à linha final Terminal Jabaquara, Zona Sul da cidade de São Paulo. No terminal peguei pela primeira vez o trólebus³⁴ em direção ao Terminal Piraporinha, cujo trajeto passa pelo ponto de ônibus em frente à ladeira que dá acesso ao Jardim Canhema.

O trajeto do ponto de ônibus até a Casa não é de difícil acesso, por estar situada na entrada do bairro, ficando cerca de 200 m do ponto do trólebus. Porém, era necessário subir uma ladeira bem íngreme. O comércio local organiza seus horários para atender ao público que frequenta a Casa aos finais de semana. Em algumas vezes tive a oportunidade de almoçar em um restaurante que fica em frente e conversar com os donos, de origem nordestina (como grande parte dos moradores das periferias de São Paulo). As crianças e jovens do bairro utilizam os espaços da Casa para jogar basquete e futebol quando não há evento.

Figura 15 — Trolebus, ônibus movidos a energia elétrica.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

Os B-boys e B-girls utilizam o pátio, além do galpão, para praticar o break e trocar experiências. Inclusive, no período em que estive fazendo a pesquisa, uma norte-americana passou a tarde com os B-boys, treinando e ensinando alguns de seus passos. Outros grupos de diversos países já estiveram visitando o local, seja promovendo oficinas ou se apresentando. E assim, as interações e intercâmbios culturais acontecem constantemente.

³⁴ Ônibus movido à eletricidade que circula por alguns bairros da capital e pela Grande São Paulo.

Figura 16 — Parada Canhema/Senai.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

O retorno das atividades culturais e a reestruturação física da Casa ocorreu em meados do primeiro semestre de 2017 depois de anos sem atividades para a comunidade. Posso então dizer que logrei sorte ao encontrar uma “nova” Casa, com os jovens locais ocupando seus espaços. No período da pesquisa, foram ofertadas as oficinas de DJ, MC, Grafite, Break Dancing e produção cultural, oferecidas gratuitamente e sem requisito de conhecimento prévio nem restrição de idade. No espaço, além das salas que são utilizadas para as diferentes oficinas, há um galpão especialmente para o pessoal da performance da dança. Também há camarim, um estúdio de gravação, um ateliê e uma biblioteca com vários títulos, principalmente de autoes negros. No pátio localizado na entrada da Casa, fica o palco principal onde apresentações de DJs e batalhas de MCs ocorrem frequentemente. Nos meses em que se desenvolvem as oficinas, acontece o evento “Hip Hop em Ação”, com a participação de diversos artistas locais e convidados de outras cidades e regiões da Grande São Paulo.

Vale aqui destacar uma figura que faz grande diferença na mediação entre o poder público e a comunidade e que articula as ações de melhoria e atuação da Casa frente às escolas públicas e privadas da região: William Antônio Marcelino, *aka...* MC Negro Will. Jovem negro, MC dos bons, está à frente do seu coletivo RUQ — Rap União da Quebrada —, que, além de se apresentar em eventos diversos da cultura Hip Hop da região, luta pela inserção das crianças e adolescentes nas atividades da Casa, por meio de um projeto educacional que leva alunos das escolas públicas e particulares a conhecerem os espaços do Centro Cultural e vivenciar os quatro elementos do Hip Hop.

Will foi meu contato mais direto e meu mediador com os educadores, administradores e alunos. Ele me deu todo o apoio necessário à pesquisa durante o tempo de duração desta, participando inclusive da entrevista e do questionário aplicado. Foi quem me recebeu,

deixando-me à vontade, apesar de demonstrar certa desconfiança, uma vez que já observara várias passagens de pesquisadores pela Casa com o intuito apenas de coletar dados, sem contribuírem intelectualmente com a instituição. Essa questão da desconfiança inicial por parte do Will e mesmo por parte do grupo investigado na verdade não me causou desconforto, pois era previsível. Naquele momento eu era alguém estranho na comunidade, e até mesmo no trajeto a pé do ponto de ônibus para a Casa do Hip Hop eu estava sendo observada. Ou seja, minha presença não estava sendo notada apenas dentro do lugar onde a pesquisa estava sendo realizada, mas também fora dele.

A incursão ao campo de pesquisa me trouxe certa insegurança nesse percurso a pé, pois no caminho existem terrenos baldios, prédios comerciais fechados aos sábados e pouca movimentação de pedestres, o que fez com que muitas vezes eu subisse a ladeira do Canhema sozinha. Fica claro aqui como a condição de mulher muitas vezes se torna fator de risco em alguns casos de pesquisa de campo. Por vezes me senti vigiada, seguida e vulnerável. Mas a presença certa de todos os sábados nesse percurso eram as viaturas policiais que subiam sempre em número não inferior a três. Esse fato também gerou em mim um certo medo inicial, mas com o passar do tempo já havia se tornado “normal”. As intervenções dos aparatos de segurança pública são constantes em bairros periféricos, não apenas com o intuito de coação mediante a presença destes no local, mas também de vigilância, que se baseia no racismo estrutural.

Embora tenha sido bem recebida pelas turmas, claramente gerei uma curiosidade nos presentes e, claro, um incômodo inicial por eu estar observando os educadores em seu *locus*. Sei que é incômodo pois como educadora eu também sinto um certo desconforto com a presença de alguém estranho em minha sala de aula me observando e anotando o que presenciava ou ouvia (que foi o que fiz inúmeras vezes durante a observação participante). Isso influencia numa eventual mudança de comportamento dos sujeitos. Mesmo diante de tal situação, notei que os educadores adquiriram certa confiança em mim pelo meu compromisso semanal, e minha presença já não era mais tão estranhada. Com o tempo, também me senti à vontade entre os grupos e as pessoas da comunidade que frequentam o espaço.

A luta de MC Negro Will pela manutenção das oficinas e da Casa como espaço de resistência mostra que o Movimento Hip Hop não apenas aglutina pessoas com propósitos afins, mas também mantém o espírito de união e identidade das periferias, uma vez que a sociedade como um todo, principalmente do entorno, se beneficia com a valorização do espaço e seu uso, visando principalmente às crianças (a maior preocupação do Will). Algumas ações educacionais, entre elas a visita de escolas de Ensino Fundamental à Casa, fazem com que cada vez mais crianças e pré-adolescentes tenham conhecimento da importância da Casa do Hip Hop

para a comunidade e a noção de pertencimento como bem público, acessível, gratuito e de direito. Com essas visitas, o número de inscrições de participantes nas oficinas aumentou consideravelmente, devido ao interesse pelos elementos do Hip Hop.

Figura 17 — Eu e MC Negro Will, mediador entre poder público e a comunidade.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

Figura 18 — Visita de alunos da rede municipal à Casa do Hip Hop. DJ Davi fazendo demonstração dos equipamentos de discotecagem.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

É pertinente salientar que muitas dessas mesmas crianças e pré-adolescentes já vivenciam o rap como experiência estética musical em seu cotidiano fora do contexto escolar, visto que, nas periferias e grandes centros urbanos do conglomerado paulista do ABCD,³⁵ um dos gêneros musicais mais executados e consumidos é de fato o rap. Portanto, a visita à Casa como atividade cultural corrobora a identidade musical e cultural desses alunos e reforça o senso de pertencimento da comunidade. Ademais, a vivência nos espaços e atividades da Casa oferece uma oportunidade a mais de imersão cultural e promove uma interação saudável.

O lema dessa atividade, segundo Negro Will é: “Um dia na Casa é um dia a menos nas ruas”. Lembremos que esse foi um dos motivos do surgimento do Movimento Hip Hop, nos idos dos anos 70, quando Afrika Bambaataa³⁶ sonhou com a união das gangues num grande movimento cultural que promovesse cultura, arte, resistência e conhecimento (PISKOR, 2016).

3.2 OS PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM NAS OFICINAS DE DJ E MC NA CASA DO HIP HOP DE DIADEMA.

A pesquisa de campo teve como objetivo observar as práticas pedagógicas nas oficinas de DJ e MC, bem como o processo de aprendizagem dos alunos matriculados e como essas práticas colaboravam com a construção e afirmação da identidade cultural, tanto dos alunos quanto dos professores. Durante aproximadamente quatro meses, entre agosto e novembro de 2017, acompanhei as oficinas semanalmente e coletei os dados mediante quatro instrumentos básicos: anotações no diário de campo (com registro digital de fotos e vídeos), os registros das conversas no grupo de alunos e professores das oficinas via aplicativo *WhatsApp*, onde troquei fotos, vídeos, tirei dúvidas, levantei questões de debate para o grupo; entrevista semiestruturada e questionário.

Os educadores DJ Bobby e o MC Gbox, responsáveis pelas oficinas de DJ e MC, respectivamente, são autodidatas (como todo educador da cultura popular) e experientes tanto como artistas quanto educadores. Foram indicados pela própria Secretaria de Cultura do município para ministrarem as referidas oficinas, por serem reconhecidamente competentes em suas respectivas linguagens, por terem experiência comprovada como educadores e por serem comprometidos com a comunidade do Jardim Canhema. Pelo fato de serem da região, esses educadores já conheciam grande parte dos alunos, moradores dos bairros próximos e sempre se encontravam nos eventos de Hip Hop da cidade.

³⁵ Compreende as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema.

³⁶ Pseudônimo de Kevin Donovan, DJ afroamericano considerado o pai do movimento Hip Hop e líder da organização Zulu Nation nos anos 70 em Nova Iorque.

3.3 PERFIL DOS OFICINEIROS

3.3.1 DJ Bobby

Morador de Diadema, tem 29 anos de idade e, além de ministrar cursos, faz parte da cena Hip Hop de São Paulo e constantemente se apresenta na noite paulistana em bailes *black* ou eventos em geral cuja temática envolva a *black music*. Está envolvido com o Movimento Hip Hop desde 2002 e foi através desse movimento cultural que ele se enxergou negro, artista e consciente de seu papel na sociedade. Sua didática é livre de padronizações. DJ Bob mostra-se como um educador que preza pelo desenvolvimento de seus alunos, permitindo inclusive que estes praticassem em seu equipamento.

Figura 19 — DJ Bob em ação na Casa do Hip Hop de Diadema.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

Seus ensinamentos vão além das técnicas de aparelhagem de som; ele também transmite noções de cidadania, pertencimento, africanidades e empoderamento, trazendo a discussão da importância da *black music* para os negros e negras.

3.3.2 MC Gbox

É o mais experiente dos oficinairos. Tem 44 anos de idade e também é morador de Diadema. Divide-se entre o trabalho formal como porteiro de um prédio comercial e sua carreira de rapper há mais de 20 anos. Com o DJ Dipper ministrou as oficinas de MC, mostrando a técnica da rima que ele aprendeu sozinho, na prática. Autodidata, aprendeu a rimar ouvindo os discos de rap de seus ídolos e referências, como os Racionais MC's, lendo livros diversos e

estando a par dos acontecimentos políticos do país. Dessa forma, encontrou subsídios para escrever suas letras carregadas de crítica social, mas também contendo narrativas de sua própria história de vida. Tem no freestyle seu forte e suas performances são sempre muito dinâmicas. Não usa palavrão em suas letras, pois acredita que as crianças que ouvem suas músicas não precisam de referências negativas. Qualquer conversa informal com ele se torna uma aula, devido ao seu grande conhecimento sobre a história do Movimento Hip Hop em geral.

Figura 20 — MC Gbox e DJ Dipper em evento na Casa do Hip Hop.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

Tanto ele quanto DJ Bobby possuem didáticas distintas. Contudo, a linha de trabalho no sentido de perpetuar a cultura de rua e os saberes populares é a mesma. A preocupação de ambos vai além da transmissão de saberes, de modo que os alunos aprendam não apenas técnicas diversas próprias de cada oficina, mas também consigam refletir sobre as questões sociais que abrangem o Movimento Hip Hop. Assim, as práticas dosicineiros dentro do espaço da Casa do Hip Hop operam também na chave da transformação social e vão ao encontro de uma

[...] educação transformadora, popular, crítica, que dialoga com a realidade dos sujeitos envolvidos, remete-nos aos ideais introduzidos pelo educador Paulo Freire, cujos princípios da educação popular estão relacionados a mudanças na realidade opressora, ao reconhecimento, à valorização e à emancipação dos diversos sujeitos individuais e coletivos. A conscientização, a prática e a reflexão sobre a prática formam a categoria de organização da educação popular, constituindo elementos básicos para a transformação social. (MARTINS, 2103, p. 236)

3.4 O ENSINO DE MÚSICA NA CASA DO HIP HOP DE DIADEMA

Entender como se dá o processo de ensino e aprendizagem de música nesse espaço, no contexto da cultura Hip Hop e como são conduzidas as aulas foram alguns dos objetivos da imersão no campo da pesquisa e trago aqui a visão dos educadores sobre a transmissão de saberes e sobre a importância da Casa do Hip Hop para a cultura de rua, não apenas em Diadema, mas para o Brasil.

Para Gbox, o objetivo principal em ensinar é a preservação da própria arte:

Porque você está passando o conhecimento que você tem pra galera que tá chegando agora e é pra mim uma garantia de que vão continuar fazendo com qualidade e levando a arte adiante, porque ela não pode morrer na minha geração, ela tem que continuar nas gerações seguintes. (MC GBOX, 2017)

Ele acredita também que o conhecimento é o fator de desenvolvimento primordial no processo de aprendizagem, não apenas por ser o 5º elemento, mas por ser necessário para a escrita, para a reflexão daquilo que se pretende transmitir na música, e por acreditar que a leitura promove ampliação das diversas formas de visão de mundo. A palavra é alimentada pelo conhecimento. E a palavra é o principal material do MC.

A música como ato político é uma questão trazida por ambos os educadores, que fomentam em seus discursos e em sua didática o conhecimento. DJ Bobby considera o ensino de música como um instrumento de manutenção da tradição ancestral africana. A primeira atitude ao iniciar a oficina foi colocar as cadeiras em círculo, afirmando um dos valores civilizatórios da cultura afrobrasileira: a circularidade, pois, “no círculo, não há começo e não há fim. O círculo, como a roda, representam a vida” (CANDUSSO, 2009, p. 57). Para ele, o Movimento Hip Hop é cultura ancestral africana e faz questão de enfatizar essa característica:

Particularmente trago em minhas aulas um pouco dessa parada mesmo do ensino oral, ou seja, um lance ancestral, de África, a roda, e tal. Nada dessa parada de olhar pra nuca do outro. O Hip Hop é afrocentrado. Eu trago alguns apontamentos e o pessoal da oficina também trazem apontamentos, entende? E assim todos nós aprendemos. Se você fala de Hip Hop você fala de ancestralidade, de África, fala de Estados Unidos, fala de Brasil, ou seja, os pontos onde o Hip Hop se estabelece e tal. (DJ BOBY, 2017)

Compartilhar conhecimento é uma característica da cultura ancestral africana.

MC Gbox também acredita no aprendizado mútuo quando diz: “Eu aprendo também com eles, porque principalmente as gerações mudaram e tem os conhecimentos que talvez eu não tenha e eu absorvo também”. Ou seja, a figura do professor na cultura urbana não é tida

como único detentor do saber e o mesmo abre-se para novos conhecimentos trazidos pelos alunos.

Pude observar durante as aulas que os alunos já possuíam conhecimentos prévios e que muitos deles também contribuíam nas aulas de maneira bastante pontual. Com exceção de apenas um aluno, o mais novo, que estava aprendendo os primeiros passos da discotecagem, os demais estavam ali para aprimorar técnicas que já haviam adquirido na prática cotidiana, visto que alguns já atuavam em pequenas festas. Assim, além dos novos conhecimentos, o professor assumia o papel de um referencial técnico e artístico, por mostrar novas possibilidades de melhorar a performance e apresentar algo novo. A técnica nem sempre é o foco principal do processo de aprendizagem, pois os alunos também observam como o professor se apresenta, como é sua atuação no palco, sua relação com o público e como o corpo ocupa essa dinâmica espacial.

Frequentemente, durante os eventos da Casa, os alunos de DJ se posicionavam no palco enquanto o DJ Bobby, ou outro DJ, se apresentava, ou apenas fazia o “esquenta” antes do evento começar. Essa prática é comum, não apenas no contexto da Casa, mas em geral, em festas e shows de Hip Hop. Vários *manos* ficam no palco, caracterizando as *crews*, reforçando o senso de comunidade, irmandade e pertencimento daquele grupo e ao mesmo tempo observam mais proximamente como os artistas operam os equipamentos e fazem suas performances, aprendendo assim com a observação, com o olhar mais atento.

Na série *The Get Down* no Episódio 2³⁷ da primeira (e única) temporada, intitulado “Busque aqueles que alimentam sua chama”, o personagem aspirante a DJ, *Shaolim Fantastic*, se vê às voltas com seu amigo e companheiro de crew, *Books*, o MC, a decifrar o enigma que seu mentor Grandmaster Flash havia proposto para que descobrissem como achar o ponto exato do *the get down*,³⁸ indispensável para realizar a manobra do *back to back*³⁹. *Shaolim* fala da observação e de como tem o mestre como modelo, almejando ser como ele. Pela observação ele acompanha todas as manobras técnicas e performáticas de seu mestre nas apresentações que faz nas festas de rua. Os DJs possuem uma relação com o corpo tal qual um B-boy. Não é apenas sobre manusear os toca-discos, é sobre fazer a diferença, mostrar-se e a performance perpassa a questão do corpo no espaço, no ritmo e no tempo. Assim, o DJ torna-se um dançarino.

³⁷ O trecho a que se refere esse ponto do texto encontra-se aos 17’.

³⁸ É o ponto exato da parte mais brilhante da música, onde o DJ usa para fazer o efeito do *back to back*.

³⁹ Ver capítulo 2, página 48.

Figura 21 — Alunos acompanhando do palco a performance do DJ Bobby em evento.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

O diálogo começa com Shaolim usando de metáfora ao libertar pombos de uma gaiola no topo do prédio abandonado onde mora, exceto um, que o entrega a Books. Os pombos libertos voam todos juntos e em círculos e em seguida Books libera o que estava em sua mão, que se junta ao bando. Um acompanha o outro tendo a frente um "pombo guia", quando Books, o garoto poeta e sonhador pergunta:

— Fazem isso naturalmente ou você ensinou?

— Fazem naturalmente. Tudo o que fazem tem um propósito natural. Negro tem asas, negro tem que voar, certo?

— Queria poder voar.

Nesse ponto do diálogo, *Shaolim* mostra que estava a observar o amigo compondo na noite anterior, enquanto ele próprio tentava em sua pick-up encontrar o ponto exato do *the get down*:

— Ontem à noite estava compondo, não estava?

— E daí? - pergunta *Books*, sem entender a pergunta do DJ.

— Quer dizer que é esperto.

— Não sou burro.

— Quando está por aí... sendo esperto, lendo e escrevendo, pensando em coisas inteligentes, está voando, mano... como o Flash! [o Grandmaster]. Como ele controla a multidão [fazendo o gestual de quem está manuseando a pick-up], como ele move a multidão, mano... Isso! Isso vai ser meu vôo!

A aprendizagem pela observação e pela imitação se mostra como um instrumento eficaz nesse contexto da cultura de rua, uma vez que a transmissão de conhecimentos é de forma oral,

nas conversas entre eles. Todos são considerados aprendizes e ao mesmo tempo conhecedores que podem transmitir uns aos outros novas técnicas e novos conhecimentos.

Em entrevista concedida para essa pesquisa, a DJ Vivian Marques, uma das mais respeitadas DJs do Hip Hop brasileiro e uma das poucas mulheres negras de destaque na cena paulistana (não apenas no Brasil, mas em outros países) pelo virtuosismo, nos conta seu processo de aprendizagem, o qual se deu também pela observação:

Eu sempre fui exímia baladeira devido à minha paixão pela música e pela dança. Entre um passo e outro eu parava para descansar ao lado da cabine do DJ e ficava olhando. Até que um dia DJ KL Jay [o DJ do grupo Racionais MC's] me perguntou: "Vc gosta de olhar né... Quer aprender?" Eu aceitei, sem grandes pretensões... E na primeira festa que discotequei após 1 ano, "AS MINAS PÁ", no Sintonia DJ Club, eu tive a certeza de que era aquilo que eu queria fazer pro resto da vida. (DJ VIVIAN MARQUES, 2017).

A observação nesse contexto da cultura de rua encontra suas raízes nas culturas africanas onde o conhecimento era passado dos mais velhos para os mais novos, atitude muito recorrente também nas culturas populares. A prática da observação e das trocas de conhecimento também foi analisada pela professora e pesquisadora Juciane Araldi (in SOUZA, 2009) quando analisou o processo de formação de DJs, como e onde eles aprendem e afirma o que foi observado por mim em minha pesquisa de campo: "Os procedimentos utilizados para aprender eram basicamente ouvir as músicas, trocar experiências com colegas e assistir apresentações de DJs" (ARALDI apud SOUZA, 2009, p. 124).

Vale ressaltar na fala da DJ a sensibilidade do DJ veterano em perceber o interesse da jovem pela arte da discotecagem e assim se oferecer para ensiná-la por meio processo de transmissão oral.

3.4.1 A dinâmica das aulas

As aulas de todas as oficinas da Casa tinham duração de duas horas, com início às 14h, sempre aos Sábados. Como as aulas de DJ e MC aconteciam alternadamente, os alunos podiam frequentar ambas e alguns alunos optaram por essa possibilidade oferecida. Quando soube que as aulas eram alternadas e aconteciam a cada quinze dias, confesso que fiquei preocupada com o processo de aquisição de conhecimentos, visto que havia um longo espaço de tempo entre um encontro e outro e que esse fator poderia comprometer a dinâmica do aprendizado. Além deste detalhe, o fato de ocorrer vários feriados no segundo semestre diminuiu o número de aulas de ambas as oficinas, comprometendo também a produção final dos alunos.

A maior procura foi pela oficina de DJ, porque o foco da maioria era a profissionalização, conforme constatado na entrevista com os alunos. A possibilidade de manter-se financeiramente pela música fazia com que muitos jovens procurassem o curso. Como foi permitida a frequência em ambos, alguns alunos consideravam importante entender como se constrói as narrativas dos MCs. Esse curso oferecia também conhecimentos básicos em produção musical, que era um bônus oferecido pelo DJ Dipper, parceiro do MC Gbox.

Considerando que cada educador tem sua identidade profissional, o trabalho dos oficinairos em questão apresentavam particularidades, mas também convergiam, tanto em conteúdo quanto em didática, foco da discussão a seguir. Observei que as aulas, em ambos os cursos, não possuíam uma sequência didática pré-estabelecida, rigorosa e engessada. Por ser cultura de rua e por ser um saber popular, os professores não seguiam padrões estabelecidos pelo saber dito “formal”, que direciona para uma padronização, fragmentação e hierarquização de conhecimentos. Os vastos saberes que ambos possuem, adquiridos pela prática e pela vivência com outros profissionais, eram transmitidos oralmente, conforme o desenvolvimento dos alunos aula a aula.

Para DJ Boby, a didática é “naturalmente construída”:

Porque particularmente eu deixo fluir, ou seja, observo, vou vendo como está sendo a ida e a devolutiva [dos alunos] e dali nós vai trilhando os caminhos pra poder dar aula, mas um plano, assim, todo bonitinho e escrito, mano...no começo até eu até fazia, pra cumprir tabela, mas hoje em dia...é uma outra linguagem, sabe?, é uma linguagem periférica, é uma linguagem negra [...]. Minhas aulas partem desse ponto, não tem uma cartilha, que você diz assim: “tal aula vai ser isso, tal aula vai ser aquilo” não, meu...a evolução vai de acordo com aquilo que a gente vai vivendo nas aulas presenciais. (DJ BOBY, 2017)

No caso do MC Gbox, sua didática foi construída ao longo de sua experiência como educador, que se confunde com a própria história da Casa. Gbox participou do início das atividades e da implementação das oficinas. Começou como voluntário, apresentando os eventos e posteriormente foi convidado para ministrar cursos. Mesmo sem experiência, ele aceitou o desafio e se descobriu educador, como ele mesmo conta:

Eu nem sabia se era capaz, mas me ensinaram como escrever um projeto, o que era necessário fazer e aos poucos eu fui desenvolvendo formas de tentar transmitir o que eu queria pra galera e eu fui aprendendo até a criar uma didática, entendeu? Então, isso foi uma coisa que pra mim significou uma evolução pessoal e eu vi isso refletido em alguns [alunos] que conseguiram captar. (MC GBOX, 2017)

Embora no início das atividades da casa na década de 1990 e em momentos posteriores os oficinairos e educadores fossem convidados pelo poder público para ministrarem os cursos,

após esse momento da pesquisa de campo a administração pública responsável pelas contratações reorganizou a política de contratação e seguiu os trâmites legais. Assim, atualmente a Casa lança edital de chamamento com critérios específicos em regime de contratação temporária de oficinairos e educadores que apresentem propostas de cursos.

Ambos os educadores que acompanhei são músicos autodidatas, construíram suas identidades como educadores ao longo dos anos de experiência e concordam com a premissa de que, nesse contexto de arte de rua, cultura periférica e popular, o didatismo é construído na prática. De fato, o licenciando, por exemplo, só percebe sua capacidade de atuação e sua práxis pedagógica ao iniciar sua experiência de ensino. antes disso, ele apenas teoriza as inúmeras possibilidades de estratégias. Apenas na prática o educador se faz, e não há um receituário, pois cada turma exige uma didática diferente. No caso das turmas que acompanhei na pesquisa de campo, embora as aulas não possuíssem uma sequência didática clara, os conteúdos eram trabalhados de forma tal que os alunos adquirissem os conhecimentos necessários de forma precisa e por meio de muita prática.

As propostas de conteúdo de ensino dos educadores eram nítidas a cada aula; eles tinham em mente exatamente aquilo que havia sido trabalhado na aula anterior. O que direcionava efetivamente a condução das aulas eram as dúvidas dos alunos, que por muitas vezes ampliavam os conteúdos trabalhados, pois uma dúvida às vezes levava a outras e assim se abria um leque de conteúdos interligados. As interações eram constantes e educadores e alunos aprendiam de forma muito dinâmica uns com os outros.

3.4.2 As aulas de MC

O propósito do curso de MC na Casa do Hip Hop, segundo o professor Gbox (2017), é “trabalhar a rima, o ritmo, a escrita em cima da métrica e usar temas relacionados com o cotidiano da realidade dos alunos, questões sociopolíticas e violência institucional para construir as narrativas das composições”. Com esse mote, o curso se desenvolveu com atividades que permitiram aos alunos vivenciarem na prática os meandros da performance de um MC e como são construídas as narrativas cantadas/recitadas por eles. Para essa oficina, o MC Gbox contava com o apoio técnico do DJ Dipper, que fazia as bases rítmicas e também transmitia noções de produção musical.

O MC é a figura de linha de frente de um show de rap. A voz, a palavra, a história narrada por ele conduz o show. Inicialmente era responsável pela animação e apresentação dos shows, pois o artista principal era o DJ. Com o passar do tempo os papéis se inverteram e a

figura do MC tornou-se de maior destaque (PISKOR, 2016). Isso não quer dizer que a importância do DJ foi diminuída. Não existe show de rap sem um DJ, embora o DJ não dependa de um MC para realizar seus shows. As figuras são complementares e constituem dois dos quatro elementos do Hip Hop.

Alguns conteúdos das aulas de MC convergem com os conteúdos relacionados às aulas de DJ, como o improviso, o *flow*. Mas o compasso é o principal, porque “pra fazer rap usa-se a **contagem do compasso**, porque é necessário ter ritmo para encaixar os versos e as frases que você vai rimar dentro desse ritmo”, como explica o MC Gbox (2017). Esse foi o principal conteúdo do curso, o qual foi abordado em todas as aulas até que todos tivessem compreendido. Além do ritmo, métrica, rima, o MC Gbox provocava a discussão sobre temas do cotidiano social do grupo, tais como: violência sistêmica, políticas públicas de igualdade social, racismo, preconceito social, trabalho e dignidade humana.

Os exemplos utilizados em sala pelo professor, como músicas de vários MCs e grupos como Racionais, RZO, Gog, Emicida, Thaide, serviam como referência de como são construídas as narrativas em cima dos compassos. Em tese, as estrofes são desenvolvidas em cima de duas frases de 8 compassos quaternários, que são seguidas pela virada, ou seja, a cada 16 tempos, uma virada é ouvida. Mas mesmo no rap esse modelo é flexível, pois depende da estrutura em que o MC constrói sua composição. Em geral, as estrofes de raps são longas, seguindo um *flow*, e nem sempre um rap possui um refrão.

Em uma das aulas, o professor Gbox usou como exemplo a música *A Coisa Tá Preta*⁴⁰ do rapper paulistano Rincón Sapiência, cuja estrutura das estrofes e a virada para refrão se dá em dezesseis compassos corridos.

Na análise do professor, no penúltimo compasso da estrofe a batida muda o padrão que vinha seguindo, preparando a virada para o refrão, que também se apresenta em 16 compassos, porém com menos palavras em cada um deles.

Como pode ser observado, o padrão rítmico e a métrica da estrofe mostram-se distintas do refrão, o qual quebra as frases de modo que, na primeira parte deste, as anacruses são alternadas e, na segunda parte do refrão, há uma repetição da letra.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FsTTvHoLxEA>>.

Figura 22 — Partitura da música *A Coisa Tá Preta*.

A Coisa Tá Preta

Transcrição: Mestre Jose Izquierdo Rincon Sapiência

1 Intro

Raper || 4/4 ||: X6 :|| -.. Va - mos

Coro

3 A)

Raper ne - ssa. Ei pe - la mi - nha ra - ça não tem a - mor

Coro

5

Raper La - vaá bo - ca pra fa - lar da minha cor Si e - les qui - ser pro - var do sa - bor

Coro

7

Raper Pe - ça ben - ção pra ba - ter no tam - bor Nun - ca a - ge, nun - ca fa - la

Coro

9

Raper Queá me - la - ni - na vi - ra ben - ga - la Só por - que - fu - gi - mos da sen - sa - la

Coro

©

The musical score is written for two parts: Raper and Coro. The Raper part is in 4/4 time and includes an 'Intro' section with a 'X6' chord marking. The Coro part is in 4/4 time and consists of a single melodic line. The lyrics are in Portuguese and are aligned with the Raper's notes. The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 3, 5, 7, 9) at the beginning of the Raper line. The lyrics are: 'Va - mos', 'ne - ssa. Ei pe - la mi - nha ra - ça não tem a - mor', 'La - vaá bo - ca pra fa - lar da minha cor Si e - les qui - ser pro - var do sa - bor', 'Pe - ça ben - ção pra ba - ter no tam - bor Nun - ca a - ge, nun - ca fa - la', and 'Queá me - la - ni - na vi - ra ben - ga - la Só por - que - fu - gi - mos da sen - sa - la'. A copyright symbol is located at the bottom center of the page.

Figura 22 (continuação)

2 A Coisa Tá Preta

11

Raper

Que-rem di-zer que nós__ é mó ma-la A-bre a-las, ta-mo pa-ssan-do po-

Coro

13

Raper

li-cia no pé, tão em-ba-çan-do Or-gu-lho pre-to, ma-nas e ma-nos

Coro

15

Raper

Gar-fo no cres-po, ta-mo sear-man-do De tur-ban-te ou bom-be-ta

Coro

17

Raper

Va-mo jo-gar, ga-nar__ de lam-bre-ta Pro-ble-ma de-les, não__ seín-tro-me-ta

Coro

19

Raper

Ó-ia a coi-sa tá fi-can-do pre-ta

Coro

B)

E-ssa ba-ti-da faz um

Figura 22 (continuação)

A Coisa Tá Preta

Início do refrão

3

21

Raper

Coro

bem, diz da on - de vem Cor - po no pa - ra de me -

23

Raper

Coro

xer da a - te ca - lor É vi - ta - mi - na pra al -

25

Raper

Coro

ma me - la - ni - na - tem E to - dos que - rem de - gus -

27

Raper

Coro

tar de - sse bom sa - bor Va - mo, va - mo, va - mo Sem cor - po

29

Raper

Coro

mo - le, mo - le, mo - le Ta - mo no co - rre co - rre co - rre A coi - sa ta

C)

Figura 22 (continuação)

4 A Coisa Tá Preta

31

Raper

Coro

pre - ta pre - ta Va - mo, va - mo, va - mo Sem cor - po

33

Raper

Coro

mo - le, mo - le, mo - le Ta - mo no co - rre co - rre co - rre A coi - sa ta

35

Raper

Coro

pre - ta pre - ta

The image shows a musical score for the song 'A Coisa Tá Preta'. It is divided into three systems, each with a Raper part and a Coro part. The Raper parts are represented by a single staff with a double bar line and a few small black marks, indicating a rap flow. The Coro parts are in a treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are written below the Coro staves. The first system (measures 31-32) has lyrics: 'pre - ta pre - ta Va - mo, va - mo, va - mo Sem cor - po'. The second system (measures 33-34) has lyrics: 'mo - le, mo - le, mo - le Ta - mo no co - rre co - rre co - rre A coi - sa ta'. The third system (measures 35-36) has lyrics: 'pre - ta pre - ta'.

Fonte: Jose Izquierdo (2018, acervo pessoal).

Outra observação bastante pertinente nessa música é sobre a rima. Em geral, “as rimas acontecem no final de cada par de compassos, ou seja, *oito tempos*” (TEPERMAN, 2016, grifo nosso). Contudo, nota-se que no exemplo dado a rima ocorre a cada final de compasso (**rima externa**), a cada quatro tempos, enfatizando a narrativa, deixando a sonoridade mais pontual, usando os fonemas OR, ALA, ANDO e ÊTA. A essas rimas com sons idênticos chama-se **rima perfeita**.

No refrão, essa construção modifica-se em função da métrica, e a cada oito tempos ocorre a rima, confirmando a regra básica. Na segunda parte do refrão o rapper brinca com a sonoridade OLE–ORRE no meio dos versos (**rima interna**), cujos fonemas soam próximos, embora sejam diferentes na escrita. A esse tipo de rima dá-se o nome de **rima imperfeita**, havendo apenas correspondência parcial de sons. No rap, o refrão (quando há) é sempre melódico, podendo valer-se de *samplers* (trechos de músicas que já existem), como exemplo,

o rap *Desabafo*,⁴¹ do rapper Marcelo D2 (ex-líder da banda Planet Hemp) que usou o refrão do samba *Deixa eu dizer*,⁴² composição de Ivan Lins gravada pela cantora Claudya (famosa nos anos 1970). Não foi o professor quem classificou esses tipos de rima. Numa das poucas intervenções que fiz nos cursos, eu expliquei essas classificações existentes, vindo da linguística.

As aulas de MC transcorriam conforme o desenvolvimento dos alunos e como produção coletiva, professor e alunos deveriam criar um rap com temática a ser escolhida. Ao fim do curso, a primeira estrofe e o refrão dessa produção chegaram a ser concluídos e um dos alunos, o Albert, se prontificou a criar a base rítmica. Para base harmônica, sampleou a música *Wait in Vain*, de Bob Marley, ou seja, a criação coletiva teve uma levada de reggae, que foi sugerida por outro aluno do curso.

Quebrada⁴³

(Criação coletiva)

*“Vejo na quebrada mentes alienadas
Mas temos coisas boas que não são mostradas
Porém, sigo na minha estrada
Fazendo a minha parte para a vida ser melhorada
Entre enigmas e charadas
Ideias boas, ideias erradas
Ver a quebrada bem é sonho ou ilusão*

*Levar pra molecada Cultura e Educação
Na quadra de street mais um moleque sonhador
Isso sim queremos ver
Saindo de um quadro de horror
Cada atitude pode ser a tinta
O quadro que cê quer, é você mesmo quem pinta
Quebre suas algemas, sem culpa, não temas
Quebrada tem respeito, atitude e conceito
Mesmo com problemas, suas mazelas
Quebrada é linda, transmite vida é a flor mais bela
Pretas, rosas e amarelas
É multicolorida e eu vivo dentro dela*

⁴¹Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Cz2iz6MEtLM>>.

⁴²Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sUFOF7GCfSg>>.

⁴³Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=K65ehFWCOYs>>.

Alguns motivos para a produção não ter sido concluída foram as ausências dos alunos e os feriados, que aumentaram a distância entre uma aula e outra. Mesmo a produção tendo ficado incompleta, ainda assim ficou a contento de todos e atingiu o objetivo de ensino do professor MC Gbox para a turma de alunos.

3.4.3 As aulas de DJ

A particularidade do DJ Bobby diz sobre o caráter ancestral de suas aulas, visto que, por ser negro, militante e participar de um coletivo cultural negro (o Zumbiido), traz essa militância para seu discurso e didática em sala de aula. Como educador acredita na força da educação pela arte e preza pela perpetuação da cultura Hip Hop, e por isso afirma que o “conhecimento precisa ser compartilhado” (2017). Assim como nas aulas de MC, o conhecimento nas aulas de DJ é transmitido oralmente, confirmando o caráter ancestral africano do movimento Hip Hop. O acolhimento também é trabalhado por DJ Bobby em suas aulas na forma de dar oportunidade a todos que querem aprender, de praticar, e por acreditar que não deve haver preconceito contra nenhum gênero musical, principalmente por ser o Hip Hop um movimento cultural híbrido.

Por se tratar de discotecagem, a dinâmica de suas aulas prioriza a vivência prática, a qual domina quase totalmente o tempo. Utilizando mais uma vez o exemplo da série *The Get Down*, ainda no Episódio 2 da primeira temporada, o renomado DJ Grandmaster Flash dá uma aula⁴⁴ para seu pupilo Shaolim Fantastic e seu MC Books, ensinando-os como encontrar o ponto exato do trecho da música. O mestre vale-se da prática em tempo integral, dialogando com os alunos a forma como usa sua técnica, abrindo espaço para a reflexão. Ainda que o mestre transmita o conhecimento, ele não o faz apenas como “receita pronta”, mas faz com que seus alunos busquem as respostas aos problemas na reflexão da prática.

Usando ainda a figura do Grandmaster Flash, dessa vez para exemplificar a questão da criatividade e inventividade científica, em outra série da Netflix sobre o tema, intitulada *Hip Hop Evolution*, o próprio mestre fala da questão da transmissão de saberes e a apropriação e evolução destes por parte de seus pupilos e os demais DJs que sempre ousaram criar:

Tenho muito orgulho que a minha ciência tenha sido levada a tantos níveis e vejo tantos DJs fazendo coisas incríveis. Mas quando fazem os cortes, crabbings, flarring, scratches, zucka zucka e tal, o crédito não é só meu, mas seria totalmente impossível fazer qualquer uma dessas coisas sem o que eu inventei. (GRANDMASTER FLASH na série *Hip Hop Evolution*).

⁴⁴ O trecho do episódio onde a aula acontece encontra-se a partir do 26:10' ao 29:14”.

Grandmaster Flash aperfeiçoou o que Herc e Bambaataa criaram. Conectou os conhecimentos técnicos às inovações tecnológicas, lançando assim um novo olhar para o toca-discos. Sua grande capacidade de inovação o tornou um DJ de referência não apenas pela técnica, mas pelos novos saberes que propunha.

Nas aulas da Casa do Hip Hop os alunos praticam no equipamento do professor, por conta da Casa não disponibilizar tal material. Os conteúdos transmitidos foram:

- a) história e cultura africana e afrobrasileira;
- b) características ancestrais do Hip Hop;
- c) os equipamentos e a função de cada um deles;
- d) compassos e virada;
- e) métrica;
- f) samplers;
- g) improviso;
- h) efeitos (*scratch, back to back, loops, breaks*).

Como já mencionado, não havia uma sequência didática pré-estabelecida. O desenrolar das aulas se dava conforme o desenvolvimento dos alunos. Ou seja, se os alunos demonstravam dificuldade com os conteúdos da aula anterior, esses eram retomados na aula seguinte. Ainda assim, caso todos tivessem compreendido, de forma bem rápida ele fazia uma recapitulação dos conteúdos transmitidos anteriormente.

Duas aulas do curso merecem destaque. Na primeira, o DJ Bobby ensinou o efeito *back to back*, que consiste em dois toca-discos reproduzirem a mesma música (ou seja, são necessários dois discos iguais) e um trecho é tocado por um toca-disco e repetido em seguida pelo outro, como se fosse um replay. Fazer o *back to back* exige destreza, agilidade e rapidez do DJ, pois em nenhuma hipótese deve haver atraso na repetição. Os alunos, que já possuíam conhecimentos prévios na técnica, ficaram em êxtase pela virtuosidade do professor ao aplicar a técnica. Infelizmente nenhum aluno se arriscou a fazer depois que o professor apresentou sua performance, demonstrando o efeito.

Na segunda, o conteúdo trabalhado foi o *scratch*, que é o mais característico som do gênero. Criado pelo DJ Grand Wizard Theodore, nos primórdios do surgimento do Hip Hop nos Estados Unidos nos anos 1970, consiste em “arranhar” o disco com a ponta dos dedos, de modo que o efeito se torne parte da música. O trecho da música se repete na velocidade que o DJ determina. O fato de arranhar o disco não quer dizer que possa danificá-lo, mas, atrelado à controladora, exige do DJ uma coordenação motora e tanto. Dessa vez, alguns alunos foram à mesa para mostrar aos colegas sua performance, inclusive o mais novo dos alunos, o Igor, de

apenas 11 anos e que estava apenas começando a aprender as técnicas da arte da discotecagem. Isso porque essa técnica é a mais básica do manejo do toca-discos e é de fácil domínio, sem exigir, a princípio, muita destreza por parte do DJ, podendo ser aperfeiçoada ao longo do tempo com a prática.

Uma análise mais profunda da atuação do DJ enquanto músico é como ele desconstrói o todo e o refaz com novo significado. O jornalista Marcos Antônio Zibordi (2015), em sua tese de doutorado, analisou de maneira minuciosa as narrativas dos quatro elementos da cultura Hip Hop na cidade de São Paulo. O autor sugere um novo olhar para esses elementos e, com relação ao DJ, ele discorre sobre as especificidades das narrativas em que estes desejam construir de maneira sequenciada, ao compor uma música valendo-se de trechos de outras:

Ao selecionar trecho instrumental do intervalo em que não há canto numa determinada música, o DJ ou produtor de bases musicais está delimitando sequências. Ele faz o mesmo quando, ao contrário, pinça palavra ou frase cantada em algum disco para reinserir em trecho ainda sem voz na nova música. (ZIBORDI, 2015, p. 118)

O DJ na cultura Hip Hop não é um mero reproduzidor de sons. Ele é um arquiteto que desenha, ou nesse caso, remodela as tessituras do som. De posse de domínios das técnicas ele tem diante de si as inúmeras possibilidades de criar, recriar e remodelar sonoridades. Nesse sentido, os DJs de Hip Hop se consideram como músicos efetivamente, pois eles têm consciência do próprio processo criativo e do que desejam alcançar.

O curso não previa uma apresentação dos alunos em público. Durante os eventos na Casa em que estive presente não constatei nenhum aluno operando as pick-ups, mas estavam constantemente em contato com os DJs que se apresentavam nos eventos, colhendo informações sobre os discos que usavam e sobre softwares. A propósito, ao longo do curso, não foi constatada nenhuma menção a softwares usados na discotecagem, o que me levou a crer que o DJ Bobby preze pela prática manual, mesmo que os equipamentos já venham com um software que esteja atrelado ao sistema operacional utilizado, já que todos usam um computador para operar a *machine*.

Considero que não há necessidade de apontar em detalhes aqui todos os equipamentos utilizados por um DJ para desenvolver suas experimentações visto que outros trabalhos acadêmicos (SOUZA; FIALHO; ARALDI, 2005; ZIBORDI, 2015) já o fizeram. Pretendo tão somente fazer uma análise do percurso didático específico das oficinas de DJ e MC da Casa do Hip Hop de Diadema.

3.4.4 Hip Hop e Educação: ensino de música para a diversidade

Os processos de ensino em comunidades produzem conhecimentos que vão além dos conteúdos transmitidos. Em se tratando da cultura de rua, que é o contexto deste estudo, as dinâmicas no ensino de música perpassam o autodidatismo, experiência de vida e valores emancipatórios. O Hip Hop possibilita transitar por muitos lugares do saber, promovendo o senso crítico e de pertencimento de grupo:

O hip hop caracteriza-se por ser arte de rua, de natureza polifônica, cujo caráter emancipatório - de afirmação étnica e estético-social - pode ser apreendido não apenas de suas letras, dotadas de forte conteúdo contestatório, mas também de suas formas de composição musical. Estas, aliadas ao canto falado, muitas vezes de improviso, são capazes de produzir efeitos de estranhamento e ruptura nas representações construídas socialmente, em particular sobre o jovem negro, pobre e morador das periferias das metrópoles. (AMARAL, 2015, p. 278)

A ideia da autora, ainda que não esteja se referindo especificamente à Casa do Hip Hop de Diadema, corrobora a ideia deste estudo em analisar um ensino de música que rompe os paradigmas dos modelos de ensino impostos desde o período colonial, trazido pelos padres jesuítas. Quando o DJ Bobby traz sua bagagem cultural e identitária, visto que é um homem negro e se reconhece como tal, ele passa a romper com tais modelos, passando a valorizar características ancestrais africanas; ou seja, ainda que o Hip Hop seja uma cultura norte-americana, possui suas heranças culturais em África, portanto é uma cultura da diáspora.

O ensino de música em contextos não regulares e de caráter multicultural, ou seja, que contemplem variadas expressões culturais, é uma forma de resistir aos padrões hegemônicos e ao monoculturalismo (AMARAL, 2015, p. 283). É importante compreender que essa Educação para as diferenças é uma forma de construção e reafirmação da identidade cultural.

Para o jovem negro das periferias, construir narrativas onde possam se ver representados e onde possam interagir com o grupo permite a estes uma forma de interação com a sociedade, a partir do momento em que:

o estilo rap estimula o jovem a refletir sobre si mesmo, sobre seu lugar social, contribuindo para a ressignificação das identidades do jovem como pobre e negro. Ao mesmo tempo ele cria uma forma própria de o jovem intervir na sociedade, por meio das suas práticas culturais. (DAYRELL, 2005, p. 133-134)

O senso de pertencimento de grupo além do âmbito familiar também fortalece as identidades culturais nas sociabilidades, nas trocas, no convívio, pois:

o senso de pertencimento ganha dimensões abrangentes daquelas até então definidas pelas redes de sociabilidades primárias (família, etnia, religião), reforçando, como

estratégia simbólica, a busca por inclusão societária, ou seja, de existir socialmente enquanto indivíduo. O estar-junto passa a constituir a função agregadora que reconstrói a representação em torno do questionamento do corpo social no patrocínio da participação pública do que antes parecia ser negado. (MARTINS, 2013, p. 230)

Os processos de ensino em que a diversidade é considerada muitas vezes se apresentam carregados de boas intenções e frequentemente impedem que a realidade da diferença e da identidade sejam vistas como produção social, pois:

Ver a identidade e a diferença como uma questão de produção significa tratar as relações entre as diferentes culturas não como uma questão de consenso, de diálogo ou comunicação, mas como uma questão que envolve, fundamentalmente, relações de poder. (SILVA, 2014, p. 96)

É um rompimento de padrões impostos. E o Hip Hop é um desarraigar constante das amarras dos padrões sociais ditos ideais.

As chamadas “Epistemologias do Sul”, pensamento decolonial que defende um novo olhar para os conhecimentos não produzidos no âmbito europeu, lançam incentivo para experiências não eurocêntricas e um novo olhar para outras formas de fazer ciência, resgatando os conhecimentos invisibilizados pelos processos de colonização, nas chamadas “cirurgias das ausências”.

Um dos teóricos defensor do pensamento decolonial na Educação é o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. Para o sociólogo, não há justiça social global sem justiça cognitiva global e, por esse motivo, as Epistemologias do Sul trazem ao debate a importância desse olhar da Educação multicultural e emancipatória, que resgata culturas e conhecimentos locais. Nesse âmbito, o autor entende o rap como parte de uma cultura de resistência, de protesto e expressão das minorias. Em 2010 publicou no Brasil *Rap Global*⁴⁵ em que se aventurou pela construção narrativa dos MCs e criou um alter ego, o rapper *Queni N.S.L. Oeste* (fazendo alusão ao rapper norte-americano Kanye West), que assina a autoria. Essa obra do autor dialoga com diversas problemáticas sociais de modo enfático e pouco catedrático, longe das formalidades dos discursos domesticados da academia, contextualizando sua fala com a linguagem das periferias: “Enquanto as ciências sociais perdiam energia política, enquanto a esquerda perdia energia, estes jovens revoltavam-se e assumiam e assumem uma postura de resistência com dimensão artística” (SANTOS, 2014).

⁴⁵ Para saber mais, acessar: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/boaventura-de-sousa-santos-fala-sobre-rap-global-310530.html>>.

Os currículos escolares constantemente privilegiam o conhecimento hegemônico, restringindo a figura do negro apenas ao episódio da escravidão, desconsiderando a História da África e a Cultura Afro-brasileira. As contribuições científicas do continente africano são atribuídas aos europeus, chegando-se a desconhecer até mesmo informações de ordem geográfica (quando não se atêm, por exemplo, que o Egito fica no continente africano).

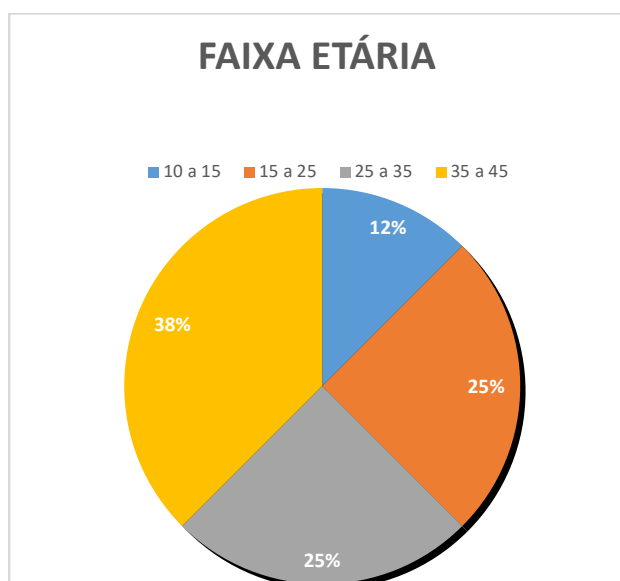
A escola, reforçando a figura do negro na sociedade de forma sempre estereotipada como o pobre, favelado, incompetente e marginalizado, afirma à criança e ao adolescente negro que o futuro destinado a eles muito provavelmente será este. Ao adotar um modelo eurocêntrico de referências de heróis dos quadrinhos, dos filmes ou da mitologia grega, invisibilizam heróis negros como Zumbi dos Palmares, falando em história brasileira, e Malcom X e Martin Luther King, citando heróis negros da contemporaneidade norte-americana.

Já se tornou consenso no meio acadêmico entre educadores que os saberes e os processos de produção de conhecimento não ocorrem apenas nas escolas, mesmo que o sistema insista em considerar como válido apenas os saberes transmitidos em tais espaços. A Educação transita em outros territórios, outros espaços comunitários. Esses saberes, que não seguem o cânone ortodoxo, então privilegiam os saberes ancestrais, os saberes populares, as transmissões orais, o conhecimento dos mais velhos. Esses saberes não se encontram nos meios acadêmicos, não se encontram nos livros, embora exista uma gama de produções que sistematizam esses saberes. O conhecimento popular existe em seu *locus*.

Sérgio Vaz, um dos mais famosos poetas das periferias, diz: “Tem gente que pode ler todos os livros sobre malandragem que nunca será malandro. Tem algo nas ruas que vai além da literatura”.

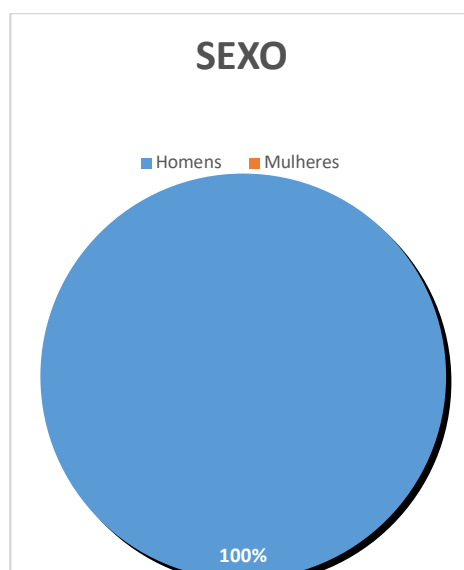
3.5 ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO

As perguntas objetivas (de 1 a 10) do questionário aplicado (Apêndice A) foram transformadas em dados percentuais a fim de melhor traçar e avaliar o perfil sociocultural do grupo estudado. Cabe aqui salientar que a participação no questionário e nas entrevistas foi voluntária e que as ausências de alguns alunos não acarretaram danos para a pesquisa. As perguntas subjetivas foram aplicadas na entrevista semiestruturada, abrindo possibilidades para outras discussões.

Figura 23 — Gráfico “Faixa Etária”.

Fonte: Elaborado pela autora (2018).

Do grupo entrevistado, apenas 1 aluno era menor de idade, os demais eram adultos. Com uma variação de idade entre 11 e 45 anos, o grupo era intergeracional. Contudo, as interações sociais mostraram-se eficazes, pois todos se ajudavam e os professores também aprendiam com os alunos.

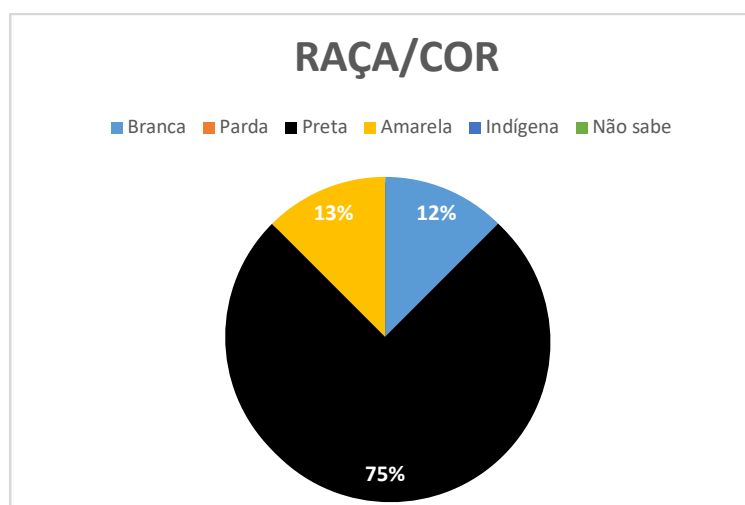
Figura 24 — Gráfico “Sexo”.

Fonte: Elaborado pela autora (2018).

Grupo composto em sua totalidade por pessoas do sexo masculino e que, no caso, também se reconhecem como tal. Durante o período em que estive fazendo a pesquisa, fui a única mulher a frequentar as aulas. Quando questionei sobre essa unanimidade, os participantes, principalmente os professores, informaram que no primeiro semestre de 2017 três garotas frequentaram a oficina de DJ e MC, mas que de fato os homens são sempre maioria nos cursos.

Com base nessa observação, questionei se nos espaços onde ocorrem as batalhas de MCs e nos lugares onde são realizados shows de rap a predominância de homens é a mesma. A resposta foi negativa. Um dos alunos explica que ele sempre vê as meninas duelando nas batalhas, entre si e também com rapazes. Embora os espaços de entretenimento do Movimento Hip Hop se considerem democráticos e as mulheres estejam cada vez mais ocupando esses lugares, o machismo ainda persiste no Movimento, mesmo com a luta das mulheres para ocuparem todos os espaços, gerando tensões.

Figura 25 — Gráfico “Raça/Cor”.

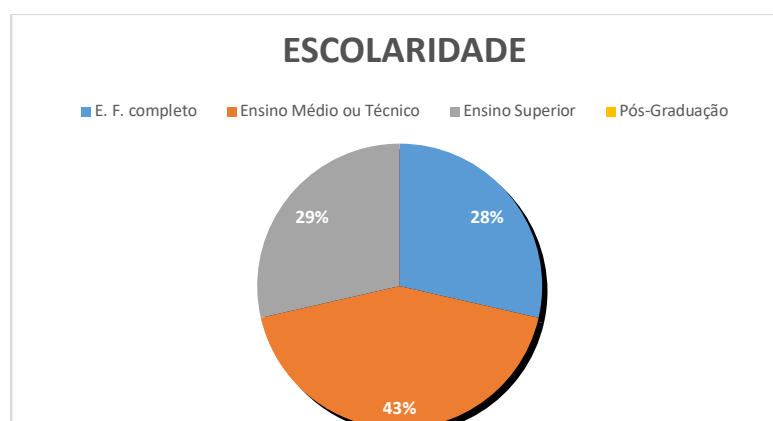


Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Na questão raça/cor a maioria do grupo se autodeclarou negra, mas também tinha um branco autodeclarado e um descendente de asiático autodeclarado, completando o grupo. Tomei como base as definições usadas pelo IBGE para o censo.

O fato da Casa do Hip Hop estar situada em uma comunidade onde a maioria da população é negra, ter um grupo que apresenta alguma diversidade racial mostra-se fator positivo, confirmando o caráter agregador do movimento.

Figura 26 — Gráfico “Escolaridade”.

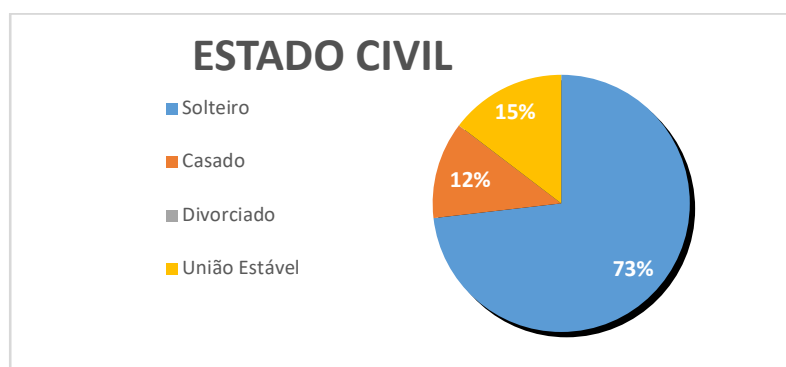


Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

A formação tecnicista mostra-se majoritária no grupo, por questões socioeconômicas. Contudo, a presença de dois universitários também mostra que a busca pelo aprimoramento do conhecimento é uma preocupação presente.

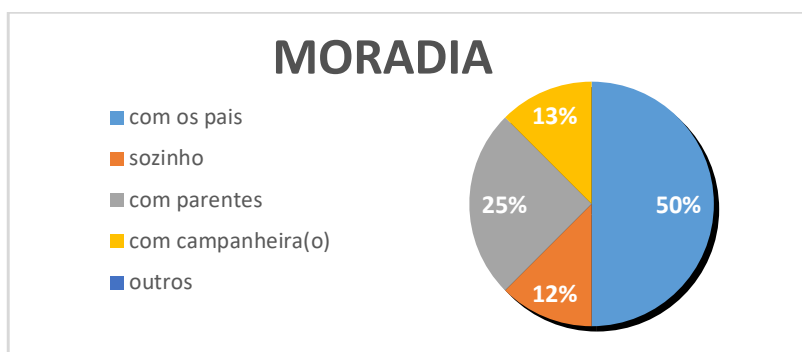
Por ser um grupo jovem, o número de solteiros predomina, o que de uma certa forma determinou as respostas das três perguntas a seguir.

Figura 27 — Gráfico “Estado Civil”.



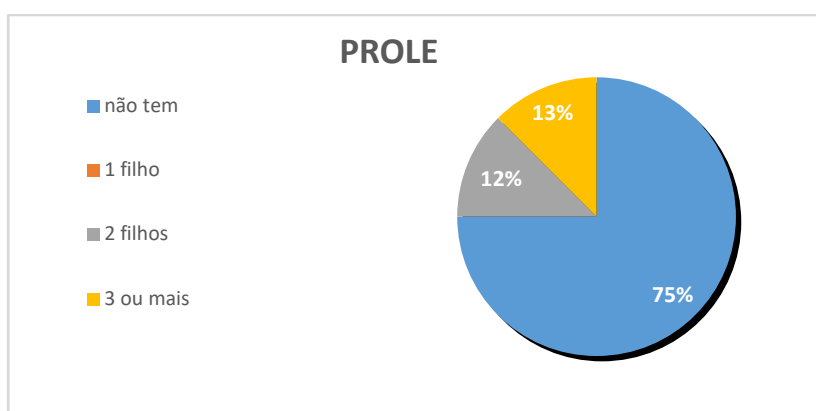
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Figura 28 — Gráfico “Moradia”.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Figura 29 — Gráfico “Prole”.



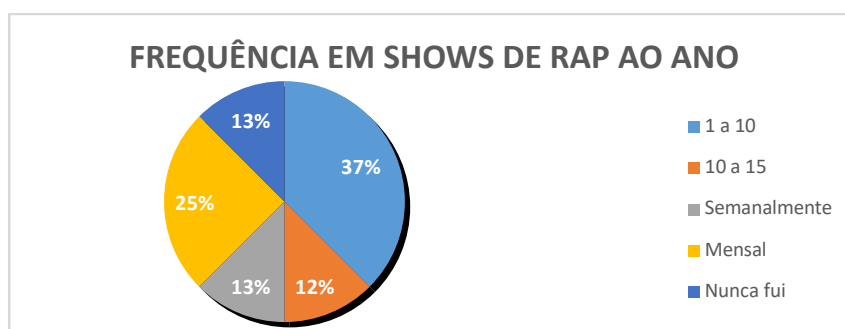
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Na análise dos dados, percebemos que os jovens que frequentam os cursos da Casa do Hip Hop de Diadema demoram a sair da casa dos pais, a alcançar a independência financeira e

procuram se prevenir quanto a filhos. Entretanto, mesmo sem tantas responsabilidades, a instrução parece ter estacionado no campo do ensino médio técnico, onde a oferta de empregos na região do ABCD paulista parece ser maior por conta das montadoras de automóveis e outras indústrias da região. O fato de haver uma unidade do SENAI próxima à comunidade onde está a Casa do Hip Hop pode explicar essa formação tecnicista em maior incidência no grupo.

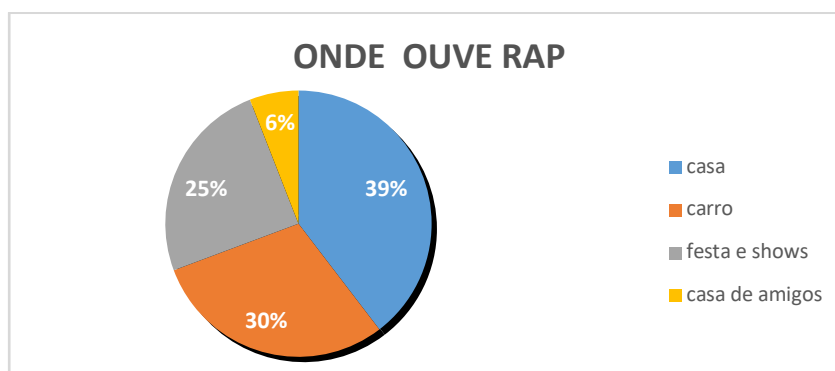
As perguntas finais se referem à relação dos entrevistados com o rap, como o consomem, quais os aparelhos de reprodução e escuta utilizam.

Figura 30 — Gráfico “Shows de rap”.



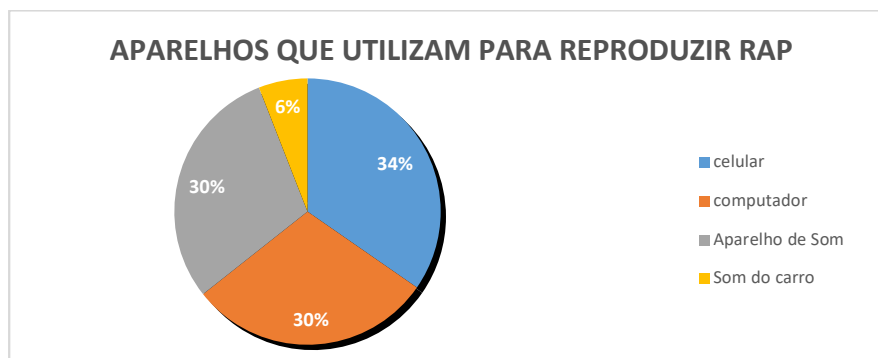
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Figura 31 — Gráfico “Local de escuta”.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

Figura 32 — Gráfico “Suporte de escuta.”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2018).

A frequência a shows de rap está atrelada a questões como idade, disponibilidade, valores dos ingressos e distância dos lugares onde acontecem esses shows em relação à residência. Para quem já trabalha na noite envolvido com música, consideraram os próprios shows para efeito das respostas. A maior parte do grupo prefere ouvir rap em casa, muitas vezes em seu fone de ouvido no quarto, e uma fatia considerável ouve no carro. Ou seja, analisando a questão da sociabilidade, a preferência neste caso é ouvir rap de forma mais solitária. Quanto aos suportes de escuta, ficou equilibrada a escolha por aparelhos de uso cotidiano tendo o celular como preferência da maioria, pela popularidade e facilidade de aquisição e popularização do aparelho ao longo dos anos (BOZZETTO, p. 59 apud SOUZA et al., 2009).

Ao observar os sujeitos da pesquisa em seu *locus* cultural, percebi que um dos fatores que favoreciam o processo de aprendizagem e ao mesmo tempo de construção e afirmação identitária perpassava pelas interações sociais, tanto nas aulas quanto nos eventos realizados, como o “Hip Hop em Ação”, “Batalha de Break Dance” e lançamentos de cds de artistas e grupos da região, em virtude de um trânsito maior de agentes culturais⁴⁶ que movimentavam essas interações. Os eventos possibilitavam aos sujeitos mostrarem sua identificação com o Movimento na forma de se portar, vestir e falar e, ao mesmo tempo, operar um tráfico de informações técnicas e sociais quando eram promovidas as produções musicais dos diversos MCs, DJs e grupos presentes, ou quando os alunos das oficinas buscavam dicas com os artistas que se apresentavam. Assim, a construção e reafirmação identitária era constante e contínua.

Outra observação durante a pesquisa de campo foi a ausência feminina nos cursos de DJ e MC da Casa do Hip Hop de Diadema, como mostra a Figura 22. Isso me fez refletir sobre a questão de gênero na entrevista semiestruturada e no diálogo com os sujeitos da pesquisa, por ser uma ausência muito nítida. Quis também, juntamente com os sujeitos da pesquisa, levantar hipóteses para o fato. O diálogo com os entrevistados me permitiu ver o posicionamento deles a respeito da presença (ou ausência) das mulheres, dos homossexuais, dos transexuais, dos grupos de rap *queers* e outros formatos na cena Hip Hop, que até pouco tempo atrás eram vistos como impensáveis. Diante das reflexões após esse diálogo, decidi tratar de questões de gênero nesse trabalho por perceber quão necessário é o debate. É o que veremos no capítulo seguinte.

⁴⁶ Considero aqui “agentes culturais” todas as pessoas que estavam fazendo os eventos acontecerem: desde o operador de som, passando pelos expositores negros vendendo seus produtos, o público presente e ouvinte, as pessoas que se apresentavam, como MCs, DJs, B-Boys e grafiteiros. Tudo ocorria ao mesmo tempo.

4 HIP HOP E QUESTÕES DE GÊNERO

Temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza, temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza

Boaventura de Sousa Santos

Por ser um movimento cultural oriundo das classes menos privilegiadas, o Movimento Hip Hop abarca outras pautas para além das que já lhe são intrínsecas, como a violência contra a mulher, a homofobia, a pedofilia e o sexismo. Embora em seu histórico se configure como um espaço machista, misógino e homofóbico, nos últimos anos o Movimento lançou um novo olhar, atento às questões que outrora eram ignoradas por rappers, b-boys e outros personagens que compõem a cena cultural urbana do Hip Hop. Entretanto, episódios de machismo no Movimento não são raros.

A igualdade de gênero passou a ser discutida mesmo em tempos difíceis de retrocesso político em que o Brasil se encontra. Coincidentemente, os EUA também passam por uma crise política semelhante e os dois países convergem numa onda de conservadorismo liderada por seus respectivos representantes máximos por fomentarem o ódio pelos menos privilegiados socialmente e tentarem destituir direitos conquistados por meio de muita militância, luta e resistência política.

Ao longo dos tempos, o Movimento Hip Hop passou a ter um caráter mais diversificado, mesmo a contragosto da ala mais conservadora do próprio Movimento e, assim, após as mulheres reivindicarem espaço, a comunidade LGBTQI+ passou a ter o Hip Hop como mecanismo de comunicação, passando a encontrar lugar de fala e expressão artística através do rap, rompendo paradigmas. Talvez essa seja a perspectiva mais inovadora do Hip Hop nos últimos tempos: essa abertura a outras reivindicações.

4.1 MINAS E RIMAS

Embora encontrassem resistência e lutassem desde sempre por um espaço de representação no Movimento Hip Hop, as mulheres sempre mostraram sua arte e conseguiram lograr êxito no restrito mundo patriarcal do rap. Tendo a atmosfera do machismo imperando e “dando as cartas” na cena, as mulheres enfrentaram todos os revezes para se manifestarem e conseguirem ser ouvidas. Neste trecho do trabalho, é dada ênfase à contribuição das MCs que fizeram história no início do Movimento nos Estados Unidos e as MCs brasileiras que abriram

os caminhos das mulheres no rap em nosso país, além de algumas DJs que conseguiram penetrar num espaço ainda mais restrito que é o mundo das pick-ups.

Ainda na década de 1970, nos Estados Unidos, a grande contribuição de Sylvia Robinson foi determinante para a participação das mulheres no Movimento Hip Hop. Além de cantora, compositora e produtora, foi uma das responsáveis pelo primeiro rap gravado em estúdio, o *Rapper's Delight*⁴⁷, tendo como base o *groove* da música *Good Times* do grupo Chic (TEPERMAN, 2015, p. 22). Considerada pelos norte-americanos como a “mãe” do Movimento Hip Hop, Sylvia também foi responsável pela produção de outro rap de grande sucesso, considerado um clássico por trazer pela primeira vez ao rap a consciência social: *The Massage*,⁴⁸ que consagrou Grandmaster Flash and The Fouries Five (PERPETUA, 2011).

A década de 1980 fez surgir nomes femininos que fariam história no Hip Hop norte-americano. Começando por um grupo feminino de Hip Hop: o Salt-N-Pepa. Foi uma revolução feminina principalmente por ter uma DJ no grupo. Seu grande sucesso foi *Push it*,⁴⁹ lançado em 1986. Outro marco do Hip Hop feminino nos EUA foi a cantora MC Lyte, a primeira rapper a gravar um disco inteiro de rap. Sua música mais famosa é *Ruffy Neck*.⁵⁰ Sua performance parecia competir com o estilo masculinizado dos demais rappers que já estavam na cena.

Na década de 1990 surge um ícone, que muitos hoje conhecem apenas por sua atuação em muitos filmes de comédia: Queen Latifah. A rainha do Hip Hop foi uma das primeiras a levantar em suas músicas as questões da violência de gênero no Movimento, relações afetivas abusivas, assédio sexual e a solidão da mulher negra, com seu rap *U.N.I.T.Y.*,^{51 52} clássico lançado em 1993:

*O instinto me leva a outro fluxo
Toda vez que eu ouço um mano
Chamar uma garota de vadia ou puta.
Tentando fazer uma mina se sentir mal
Vocês sabem que isso tem que parar
[...]
Um dia eu estava andando no quarteirão
Eu estava usando short curtinho, obviamente porque estava muito quente
Passei por esses caras, quando eles passaram por mim
Um deles passou a mão na minha bunda, ele foi nojento
Eu me virei fiquei vermelha, alguém estava sentindo a ira
Então um disse: Sim, fui eu, vadia – e riu*

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mcCK99wHrk0>>.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>>.

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vCadeBR95oU&feature=youtu.be>>. Atenção especial à performance do grupo.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ygteZWP_tL0>.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f8cHxyDb7o>>.

⁵² Letra original e tradução disponíveis em: <<https://www.letras.mus.br/queen-latifah/171531/traducao.html>>.

*Como ele estava com os amigos, tentou parecer descolado
 Huh, eu dei um soco bem no olho dele
 E disse: Quem você tá chamando de vadia?
 [...]
 Cheguei no fundo do poço não tenho lugar para ir, a não ser pra cima
 Dias ruins no trabalho te dão atitudes e você explode
 E você desconta em mim, mas está prestes a acabar
 Você coloca as mãos em mim de novo eu colocarei seu rabo nas algemas
 Eu acho que me apaixonei tanto que fiquei dependente*

As questões levantadas por Queen Latifah em suas músicas convergem com os escritos da ativista feminista negra Angela Davis sobre a Arte como via de contestação da condição do povo negro, em especial da mulher negra, numa sociedade onde o racismo insiste em ofuscar as particularidades da luta das mulheres negras no próprio movimento feminista.

Como Marx e Engels observaram há muito tempo, a Arte é uma forma de consciência social — uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para a transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. A Arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento. [...] A arte progressista pode ajudar pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (DAVIS, 2017, p. 166)

Embora a autora não esteja se referindo especificamente ao Movimento Hip Hop e sim à Arte numa maneira geral, seu texto pode ser contextualizado para o entendimento das questões levantadas. Sendo assim, podemos entender que, conforme a autora, a Arte então atua como mola propulsora na luta contra qualquer tipo de opressão e subjugo. Ainda, nesse contexto do feminismo no Hip Hop, as mulheres encontraram no rap o meio de alçar voz contra a violência de gênero em todas as suas nuances e contextos sociais. “Queen Latifah foi uma das primeiras a falar claramente sobre problemas que a percepção masculina não alcançaria porque não há vivência, então, ela trouxe esses pontos sérios a serem tratados, que não eram vistos ou notados” (SOBREIRA, 2017).

Na final da década de 1990 e início dos anos 2000, surgem duas divas do Hip Hop norte-americano que até hoje são ícones das novas gerações: Lauryn Hill e Missy Eliot, duas jovens negras que revolucionaram, cada uma a seu modo, o feminismo no Movimento Hip Hop além da representatividade da figura da mulher.

Lauryn, ainda muito jovem, ficou mundialmente conhecida por sua atuação no filme

Sister Act 2 (Mudança de Hábito 2), em seu solo de *Joyful, Joyful*,⁵³ que se transforma em um rap cheio de nuances da *black music, soul* e *gospel*. Mas sua carreira artística traz em seu início a participação no famoso grupo The Fugges, em que participava como única mulher e que em 1997 se desfez. No ano seguinte, em carreira solo, lança seu disco de estreia *The Miseducation of Lauryn Hill*⁵⁴ e o rap dançante *Doo-Woop (That Thing)*.⁵⁵ Torna-se um grande sucesso, com uma batida envolvente e rimas fortes sobre empoderamento feminino:

*Garotas, é melhor vocês fiquem ligadas
Alguns caras, alguns caras só estão atrás
Daquilo, daquilo, daquilo
Daquilo, daquilo, daquilo
[...]*

*Faz três semanas que você vem procurando aquele cara
Aquele que transou contigo e nunca mais te ligou
Lembra quando ele te contou que só queria saber de ostentação?
Você agiu como você não ouvisse e deu a ele uma chance
Para começar, onde você pensa que você vai chegar fingindo
Que não estava deprimida e ligando pra ele novamente?
Além disso, você cedeu tão fácil que nem sequer enganou ele
Se você o chamar novamente, você vai se foder de novo
[...]*

*Minha amiga, deixa eu explicar algo pra você de novo
Você sabe que eu só digo isso porque eu sou muito genuína
Não seja uma rocha dura quando você na verdade é uma pedra
preciosa
Meu amor, respeito é o mínimo que ele te deve
Esses caras humilham pra caralho e você continua defendendo ele*⁵⁶

Numa levada mais dançante e com parcerias de sucesso, Missy Eliot, ganhadora de 5 prêmios *Grammy*, surge como rainha do Hip Hop no início do século XXI. Suas músicas são diferenciadas e com batidas mais futuristas. Suas letras incitam as mulheres à liberdade sexual. Foi o início de uma revolução do pensamento feminino no Hip Hop.

No Brasil, a trajetória das mulheres no rap não diverge da história do feminismo no rap dos Estados Unidos — embora ambas apresentem suas especificidades —, ainda que aqui as mulheres também tivessem enfrentado (e ainda enfrentam) muita resistência em penetrar os espaços majoritariamente masculinos do Movimento Hip Hop. Desde a década de 1990, passando pelas batalhas da Estação São Bento até os dias de hoje, as mulheres conquistam espaço e mostram sua arte representando outras mulheres, com narrativas sobre empoderamento, superação e a condição da mulher, mostrada nas rimas.

⁵³ A cena está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OaEH1e_DLm0>.

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IGCtAzYNwZ4>>.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T6QKqFPRZSA>>.

⁵⁶ Nesse link tem o mesmo clipe com a tradução: <<https://www.youtube.com/watch?v=KoXt1fGNEVA>>.

Figura 33 — Lauryn Hill.



Fonte: Página do *Facebook* oficial de Lauryn Hill.⁵⁷

Figura 34 — Missy Elliot.



Fonte: Página do *Facebook* oficial de Missy Elliot.⁵⁸

A precursora do movimento feminista no rap nacional, numa época em que o tema não estava em voga na sociedade e muito menos no meio do Hip Hop, foi a lendária Dina Di, que fundou em 1994 o grupo Visão de Rua. Com letras contundentes, a rapper trazia à reflexão situações do cotidiano de muitas mulheres das periferias, como por exemplo em sua música *Hora de Avançar*,⁵⁹ onde incita as mulheres a buscarem sua independência e lutarem pela sua posição na sociedade, mantendo-as unidas umas às outras contra a o subjugo masculino:

[...]
*Tem que ser mulher, pra se manter em pé,
 pra encarar a multidão é uma missão é pra quem é,
 Tem que ser mulher, pra se manter em pé,*

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/mslaurynhill/photos/a.612436002117419/2080469548647383/?type=3&theater>>

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/missyelliott/photos/a.10150547539527555/10155412307062555/?type=3&theater>>.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uEpqitcvqu8>>.

*pra encarar eu vou chegar seja o que Deus quiser,
a mulher será unida, unida, ai porque jamais será vencida,
vencida, em cima e até o fim*

[...]

*é hora de avançar, cantar colocar pra fora o amor
e o ódio é permanente nessa história da minha vida
e o que restou tá tudo aqui não me dê por vencida
sou Dina Di, mulher de fibra e têm muitas como eu
que é capaz de resistir o que vem,
que vai além que não atrasa de ninguém
que faz o bem aí, que não virou refém de homem,
certa e independente que constrói o próprio nome,
têm aquelas que desacredita que não se movimenta,
lenta, parasita, não anda,
do tipo que os homens domina e comanda enfim*

[...]

Figura 35 — Dina di.



Fonte: Pagina póstuma de *Facebook* da artista.⁶⁰

As referências de Dina Di, tanto musicais quanto estéticas, eram masculinas, tendo o grupo Racionais MC's como a principal delas. O jeito impactante de suas performances, muitas vezes imitando os trejeitos masculinos e sua voz grave e marcante, usando moletom e calças folgadas, denunciavam de um certo modo uma opressão masculina, como se fosse necessário imitar os homens no Movimento Hip Hop para poder se impor perante eles e sua presença no meio ganhar legitimidade, visto que a feminilidade naquele contexto seria rejeitada.

É interessante notarmos como o padrão masculino normativo predomina na cena Hip Hop e valida as ações e posturas dos modelos patriarcais estéticos e como regula as atitudes. O corpo, enquanto parte do ser, envolto em simbologias, carrega a responsabilidade de ser

⁶⁰ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/343855339090716/photos/a.343867959089454/352552594887657/?type=3&theater>>.

marcado na sociedade pelos padrões heteronormativos impostos, e qualquer manifestação que saia desses padrões é renegada ou questionada pela sociedade. Por outro lado, vemos o quanto o corpo da mulher ainda é vilipendiado simbolicamente, quando este também não apresenta um padrão imposto pela sociedade.

Mesmo tendo Mano Brown como seu maior ídolo e referência, Dina Di não concordava com a misoginia existente em suas letras:⁶¹

Do nosso mundo só nós conhece. Cada mulher sabe o medo que ela tem. O homem pode ver, mas não pode sentir. Por isso, eu tenho o maior respeito pelos Racionais, mas, vai me desculpar, chamar uma mulher de vadia é muito difícil de aceitar. O Mano Brown fala da mãe nas letras, mas nunca da mulher dele. Qual é a resposta? Resistir. Eu sou Dina Di. E meu bagulho tá no sangue. (SOBREIRA, 2017)

Ainda assim, com todos os revezes, Dina Di tornou-se um dos grandes nomes do rap nacional, reverenciada por rappers de todas as gerações e lembrada até hoje por ser uma mulher que abriu os caminhos para todas as outras que viriam depois dela. Criolo cita a cantora na música *Sucrilhos*: “Nota 10 é Dina Di, DJ Primo e Sabotage.”

Em entrevista à jornalista Eliane Brum, no ano de 2002, para a revista *Época*,⁶² as rappers que ousavam transpor a barreira do machismo no Movimento Hip Hop contam como era estar num meio onde a figura da mulher era relegada e considerada objeto sexual, em meio a letras misóginas e ambiente hostil.

A questão da estética das mulheres MCs foi observada por mim em dois momentos de eventos distintos do *Hip Hip em Ação na Casa*. Dois grupos femininos se apresentaram e me chamaram muito a atenção por se diferenciarem bastante em sua performance.

Analisando primeiramente o grupo *Autarquia*, formado pelas MCs Keli Rosa e Kelly Paula, de Diadema, observei que, embora a temática dos raps que elas apresentaram fosse de empoderamento da mulher negra, seu espaço na sociedade e as relações afetivas, a estética era absolutamente feminina, no sentido da corporeidade e do figurino.

Keli Rosa usava um vestido justo azul curto, e a sua parceira, calça jeans justa. Embora sejam roupas triviais a qualquer mulher no dia a dia, no Movimento Hip Hop era algo incomum e se torna cada vez mais frequente, mostrando um empoderamento feminino que renega o

⁶¹ Na música *A vida é desafio*, Mano Brown se refere a mulher usando termos como “vagabunda” e “vadia”. Em entrevista ao canal do jornal francês *Le Diplomatique* no youtube, ele afirma que foi uma fase, que se arrepende, diz que a vida mudou e o pensamento dele mudou também e pede perdão. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U_OsF4y4zuY>.

⁶² Na edição 224 de 02/09/02 jornalista entrevistou algumas mulheres que despontavam na cena Hip Hop nacional, mostrando o cotidiano dessas mulheres e dando a palavra para as rappers manifestarem suas impressões sobre como eram tratadas dentro e fora da cena. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT380751-1661-1,00.html>>.

subjugo da estética masculina. O grupo tem grande aceitação e respeito da comunidade Hip Hop local.

Figura 36 — Grupo *Autarquia*: Kelly Paula e Keli Rosa.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2017).

Em outro evento, a MC Lauren (contemporânea de Dina Di e fortemente influenciada por ela), da cidade de Suzano, fez uma apresentação solo e mostrou em sua performance nuances do gestual masculino e a voz grave, embora seu figurino não fizesse alusão ao universo masculino. No melhor estilo *gangsta rap*, cantou suas rimas cheias de manifesto e mensagem de luta e coragem.

Nesses dois exemplos de mulheres no hip hop, é notório que elas não parecem necessariamente se importar com essa questão da estética, mas em apenas mostrar sua arte e se afirmarem enquanto mulheres no rap. Elas reelaboram uma nova estética, feminina, mostrando-se com roupas feminilizadas para justamente se contrapor à ideia de objeto sexual, diferentemente das primeiras que se vestiam com roupas largas para não serem assediadas.

Nas duas situações era um homem que comandava as pick-ups, reforçando a ideia da necessidade de uma maior representação feminina na atuação como DJs. Essa questão da carência de DJs na cena (pelo menos no contexto observado na pesquisa) mostra que ainda há uma necessidade de representação, sobretudo no campo da performance da discotecagem, visto que as mulheres ocupam mais os espaços da rima.

Figura 37 — Mc Lauren em evento do "Hip Hop em Ação" na Casa.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2107).

Contemporânea de Dina Di, Negra Li fincou seu nome na cena do rap paulistano e posteriormente brasileiro quando fez sua estreia em 1996, sendo a única mulher a cantar com o grupo RZO, outro icônico grupo de rap brasileiro. Contudo, a ela era reservada apenas a participação nos refrões. Negra Li alcançou grande projeção midiática tendo atuado em filmes, séries, programas de TV (a exemplo de Queen Latifah) e gravou com grandes nomes da música brasileira como Caetano Veloso, Dina Di, Nando Reis, Martinho da Vila, Gabriel o Pensador, Pitty, Jeito Moleque, Mano Brown, Sabotage, Marcelo D2 e Projota, entre outros. Embora tenha nascido artisticamente no Hip Hop, hoje a carreira da cantora se baseia na black music, com forte influência de Aretha Franklin, Tim Maia e Daiana Ross.

Sua estética e performance assemelhavam-se muito às cantoras norte-americanas, em especial à sua contemporânea Lauryn Hill. Sua presença era mais aceita pelos homens, tanto do palco quanto da plateia, que até lhe jogava os bonés para que fossem autografados. Isso talvez tenha ocorrido pelo respeito que o público do Hip Hop tinha (e tem) pelo grupo RZO, ou seja, a validação da presença de uma mulher se devia ao grau de importância de um grupo masculino.

Na mesma época surgiram nomes como Flora Matos e Lurdez da Luz, que marcaram presença no rap nacional.

Embora fosse de Brasília, longe do seio do Movimento Hip Hop, Flora Matos foi uma das mulheres que abriu precedente para o estilo em sua terra natal e para as mulheres em geral. Em 2007 se mudou para São Paulo a fim de estabelecer parcerias, entre elas com o DJ KL Jay, dos Racionais MCs, o qual produziu seu primeiro single *Pretin*⁶³ lançado em 2009 e que lhe rendeu o estrelato.

⁶³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g6xV-SHZLxE>>.

Lurdez da Luz lançou seu recente disco *Gana pelo Bang*,⁶⁴ onde diz “sentir uma identificação de alma com a música negra”, o que a fez se aproximar cada vez mais da história afrobrasileira e da própria África. Contudo, no que diz respeito ao machismo no universo Hip Hop, denuncia:

Muito do que fazem e dizem [atitudes machistas] é sem declarar, é nas portas que se fecham e no ignorar seu trampo, como se fosse algo menor e você sabe que não é. Existem várias questões como a liberdade sexual feminina, que é julgada, isso faz com que se misture a vida pessoal da mulher com a sua competência e não vejo isso entre os homens. Vários pais ausentes ou espancadores são considerados grandes guerreiros. (LURDEZ DA LUZ, 2015).

As duas rappers em questão são brancas (pelo menos no que se refere ao tom de pele e traços físicos, embora Lurdez da Luz considere suas raízes ancestrais africanas) e enfrentaram uma luta interna (e também externa) para se posicionar no rap, uma vez que este é essencialmente uma música de negro, que fala das mazelas do povo negro. Algumas declarações de ambas as rappers geraram polêmica por conta de questões étnico-raciais, as quais serão discutidas posteriormente.

Outra rapper que surgiu para quebrar de vez todos os paradigmas foi Karol Conká. A curitibana fez seu nome na cena paranaense, que é forte, porém machista, assim como em outros lugares. Sua estética por si só já é um fator de empoderamento feminino. Suas letras mostram claramente o posicionamento feminista e como a mulher pode alcançar autonomia em todas as esferas sociais. Possui um forte apelo midiático e, por conta de seu estilo, foi convidada pra ser a apresentadora de um programa sobre moda e beleza, num canal de TV fechado.⁶⁵ Esse fato foi considerado de suma importância para o movimento feminista negro, por ser uma representante numa grande mídia falando sobre beleza, ou seja, uma total quebra de paradigma numa sociedade onde o ideal estético de beleza ainda prevalece como sendo o das pessoas brancas. Certamente o mercado visava à população negra classe média, consumidora voraz em busca de referências estéticas, que nos últimos anos aumentou seu potencial de consumo, ou seja, negros estavam consumindo mais. Desde seu hit *Tombei*,⁶⁶ passando pelo sucesso *Lalá*,⁶⁷ suas músicas trazem o empoderamento feminino, liberdade sexual e alta dose de consciência racial e política para também o empoderamento no povo preto.

⁶⁴ O disco está compartimentado na plataforma de videos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ye_L6qoVFFE&list=PL9RF0g8PvcjQ6c-4B9d4RNpl1vTgyCdNp>.

⁶⁵ A partir de 2017 Karol Conká passa a substituir Ivete Sangalo no comando do “Super Bonita” do canal fechado GNT. A comunidade negra celebrou o feito por considerar uma negra, num espaço elitista dar dicas de beleza para um público que em tese é também elitista e majoritariamente branco.

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LfL4H0e5-Js>>.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t_veXiDyQvU>.

Figura 38 — Karol Conká.



Fonte: Página do *Facebook* oficial da artista⁶⁸.

Voltando a narrativa um pouco no tempo, a estação São Bento do metrô de São Paulo também viu surgir, além dos rapazes, as meninas rappers que entravam nas batalhas e competiam de igual pra igual com eles. As batalhas, antes apenas entre os rapazes, já traziam problemáticas de gênero no viés da masculinidade. Aquele que mais ridicularizasse a mãe ou qualquer mulher da família do oponente já ganhava pontos extras. Quando as meninas entraram nas batalhas, os xingamentos misóginos não foram cessados, e então se criava um ciclo vicioso, onde a mulher, além de ser menosprezada e objetificada nas letras de alguns grupos de rap, nas batalhas também sofriam abusos morais. Após muita luta e discussão, os novos tempos trouxeram reflexão sobre a presença feminina no Movimento e, assim, xingamentos ofensivos às mulheres nas batalhas eliminava instantaneamente o participante.

Em meio a essas batalhas, surgem representantes da nova geração de meninas que entram de vez para a cena do rap nacional, entre elas Drik Barbosa. Apadrinhada pelo rapper Emicida, Drik (pronuncia-se “Drica”) parece ter absorvido toda a mensagem da “velha escola” e acompanhou a fase de transição das mulheres no rap, criando sua identidade musical.

Sua participação na música *Mandume* deixa claro seu posicionamento de resistência e luta para se firmar no masculino universo dos rappers:

*Sou Tempestade mas entrei na mente ripo Jean Grey, xinguei
 Quem diz que mina não pode ser sensei?
 Jinguei, sim sei
 Desde Santa Cruz, playboys dexei em choque
 Tipo Racionais: Hey Boy!
 Tanta ofensa, luta intensa, nega a minha presença
 Chega! Sou voz das nega que integra resistência
 Truta rima a conduta, surta, escuta, vai vendo
 Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno*

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/karolconka/photos/a.400783080002320/406601449420483/?type=3&theater>>.

Com uma presença marcante, Drik aponta a feminilidade como marca registrada dessa nova geração de mulheres rappers que destituíram de vez a estética masculina para firmar-se no movimento tal qual são: mulheres sensuais, lindas, empoderadas e conscientes do que desejam pra si. Inclusive em seu EP de estreia, *Espelho*, Drik surpreende pela maturidade artística em rimas bem elaboradas que falam do universo feminino e da resistência contra a sociedade machista. Em seu *single* chamado *Camélia*, discute o papel da mulher na sociedade em si e também nas relações afetivas:

[...]
Flow Tais Araújo, fñ
Colocando o mundo na palma da mão
É a Xica da Silva com a arma na mão
Minha arma tá atirando informação
Minhas rima te choca, é o rap em ação
Essas mina te choca, bem Nina Simone
Foda desde antes, poetisa sou
Foco na missão então faço por onde
 [...]

E para fechar a lista de mulheres que fazem a diferença no rap, trago um coletivo de São Paulo que está fazendo diferença na música do Hip Hop e na representatividade das mulheres no Movimento. O grupo Rimas e Melodias surgiu da união de seis MCs (Tássia Reis, Drik Barbosa, Tatiana Bispo, Karol de Souza, Stefanie, Alt Niss) e uma DJ (Mayra Maldjian).

Representatividade é a palavra de ordem desse coletivo, tanto das questões étnicas quanto de gênero. Tem grande aceitação do público em geral, mas obviamente mais ainda das mulheres que curtem Hip Hop. São artistas que já faziam parte da cena cultural do Hip Hop e com destaque na cena.

Mas as mulheres empreenderam também no campo das pick-ups, ou seja, tornaram-se DJs. Embora o número seja mais reduzido do que em relação aos homens, cada vez mais as mulheres são em número maior à frete do toca-discos e mixers. Em São Paulo, destacam-se na cena cinco mulheres negras que representam a força feminina da resistência e do empoderamento contra o machismo no Hip Hop: DJ Bia Sankofa, DJ Tati Laser, DJ Aline Vargas, DJ, Vivian Marques e DJ Mirian Alvez.

Figura 39 — Coletivo feminino *Rimas e Melodias*.



Fonte: Página de Facebook oficial do grupo.⁶⁹

DJ Vivian Marques fala sobre algumas situações pelas quais passou, onde ficou evidenciado o machismo e a resistência masculina na cena:

Djenane - Antes de entrar na cena você considerou ser mulher num ambiente estritamente masculino? Percebe resistências?

Vivian Marques - Como eu já circulava bastante na noite paulistana, não senti tanta dificuldade no início da carreira, a resistência masculina eu fui sacando no decorrer da caminhada. E creio que é fruto de uma insegurança absurda, pois todos temos direito a um lugar ao sol.

D - Você já percebeu ou percebe atitudes machistas quando vai se apresentar? Que tipo de atitudes?

V.M. - Olhares, limitações, restrições em algumas festas, assédio e falta de respeito. Certa vez numa festa nostalgia um DJ colocou a mão no mixer enquanto eu estava tocando, para equalizar o som, fui obrigada a dar lhe um tapa na mão e disse: “Que abuso”!!!! (DJ VIVIAN MARQUES, 2017)

Uma mulher atuando num espaço majoritariamente masculino é uma transgressão das regras impostas pelo patriarcalismo cultural. Ocupar esses espaços então é um ato de resistência política. É importante também encontrar os mecanismos que reforçam a identidade cultural e, no ambiente do Hip Hop, as referências negras. A DJ Vivian Marques considera sua presença um ato de resistência e encorajamento a outras mulheres.

Sou atitude, representatividade, mulher negra e resistência em um ambiente antes tido como predominantemente masculino...E os 5 elementos da cultura hip hop são diretamente ligados à luta, ao protesto, à expressão, à cultura, ao ritmo e à ideologia contida em classes oprimidas, assim como a raça negra que há séculos luta contra o

⁶⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/projetorimasemelodias/photos/a.498585270338071/688072461389350/?type=3&theater>>.

preconceito e reivindica direitos e oportunidades igualitárias. (DJ VIVIAN MARQUES, 2017)

A DJ contempla em seu repertório inúmeros artistas negros como Sandra de Sá, Paula Lima, Ellen Oléria, Tássia Reis, Janine Mathias, Djavan, Rael, Rincon Sapiência, entre outros, reforçando a essência da cultura negra no Hip Hop. Sobre o número reduzido de mulheres que são DJ na cena, a artista é otimista:

A verdade é que somos fortes e estamos crescendo em quantidade e qualidade. Creio que com o empoderamento das mulheres elas se sentiram mais encorajadas para ocuparem os espaços que quiserem e os homens abriram sua mente e passaram a aceitar que as mulheres podem ser tão boas quanto eles, e muitos deixaram suas inseguranças de lado, outros se sentiram obrigados a abrir espaço. Tudo começa pelo respeito, enquanto isso nós só vamos! (DJ VIVIAN MARQUES, 2017)

Romper as barreiras do machismo, da misoginia e da competição no universo Hip Hop exige das mulheres um sentimento de força e união, e a escritora e ativista negra Angela Davis nos traz uma reflexão sobre o papel da Arte como possibilidade de afirmação feminista, ao corroborar essa necessidade:

A arte progressista pode ajudar pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (DAVIS, 2017, p. 166)

Assim, unidas em todas as frentes dos elementos do Hip Hop, as mulheres têm mostrado, sobretudo as mulheres negras, que ocupar os espaços desejados requer coragem, desprendimento e resistência, e a Arte auxilia nessa quebra de paradigmas.

4.2 AS ERÊS QUE MANDAM UMAS RIMAS DE GENTE GRANDE

Toda mulher negra hoje reconhece que modelos estéticos de representação na mídia eram raros, ou praticamente inexistentes. Na década de 1980, os referenciais na TV eram sempre o padrão europeu emblematizados nas figuras de Angélica, Xuxa e suas Paquitas. Mesmo as artistas mirins não loiras eram sempre brancas de cabelos lisos. Aos poucos, raras aparições de garotas negras em programas foram surgindo como, a ajudante de palco da própria Xuxa, Adriana Bombom, que não tinha o mesmo status, privilégio e visibilidade que as Paquitas tinham.

Assim, toda uma geração de meninas e adolescentes cresceram sem um referencial estético na TV, nas revistas e até em livros didáticos que pudessem se ver representadas, gerando um conflito de identidade, visto que sempre os referenciais estéticos não condiziam

com seus traços étnico-raciais. A esse fenômeno da invisibilização do povo preto e da negação à sua existência, potência e inclusão social, dá-se o nome de racismo estrutural (e institucional também), que tolhe a representatividade do povo preto em várias instâncias, mas principalmente nas mídias de massa.

Nos anos 1990 e 2000, a TV Cultura inovou com uma menina negra como protagonista do seu programa infantil de maior audiência, *Castelo Rá-Tim-Bum*, em que Cinthia Raquel era a única menina no elenco, interpretando a personagem Biba. No canal SBT nos anos 1990, a novela infantil mexicana *Carrossel* apresentava um único menino negro em todo o elenco, que era sempre perseguido pelos colegas, renegado pela garota loira, a mais bonita (conforme os padrões eurocêtricos) e rica do colégio — sendo ele o mais pobre —, e além de tudo era considerado o menos inteligente de toda a turma, reforçando sempre os estereótipos negativos atribuídos aos negros pela sociedade.

Ainda assim os modelos estéticos negros eram raros, mas hoje essa realidade já se configura com outros modelos diversos, principalmente com a popularização da internet e das mídias digitais.

Nesse âmbito surgiram em meados desta década duas garotinhas que revolucionaram o mundo do Hip Hop colocando também as crianças literalmente no palco e no centro das discussões sobre gênero e raça.

4.2.1 MC Soffia

Canta rap desde os 6 anos de idade, quando foi apresentada ao movimento pela mãe, que é sua empresária. Adotou um estilo forte e contestador em sua performance e em suas rimas. Tem consciência da importância da sua figura para crianças negras e reforça a ancestralidade africana em sua estética e em sua música. “Eu espero que todas as meninas [negras] comecem se aceitar por causa da minha música, que eu seja uma dessas rainhas que ajudou os negros”.⁷⁰

Sua música *Menina Pretinha*⁷¹ levanta questões da ancestralidade, da luta e resistência contra o racismo que atinge fortemente crianças, principalmente em idade escolar:

*Menina pretinha
Exótica não é linda
Você não é bonitinha
Você é uma rainha
[...]*

Vou Me Divertir Enquanto Sou Pequena

⁷⁰ Entrevista gravada à revista Trip disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-pxDBJ_tgmE>.

⁷¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cbOG2HS1WKo>>.

Barbie E Legal, Mas Eu Prefiro A Makena Africana, Como História De Griot Sou Negra, e tenho Orgulho Da Minha Cor

Figura 40 — MC Soffia capa da revista Capricho de Janeiro de 2018.



Fonte: Página do *Facebook* oficial da artista.⁷²

4.2.2 Elis MC

Carioca, é uma b-girl e MC que tem encantado a internet e o público em geral nos lugares em que se apresenta. Tem uma personalidade artística marcante. Desde os três anos se apresenta em festas de Hip Hop e festas black em várias partes do Brasil, mas principalmente no eixo Rio–São Paulo. Por viver culturalmente no contexto do funk, lançou *Vem dançar com Elis*,⁷³ onde dá um recado muito simples mas muito empoderado.

*Meu cabelo não é duro
Ele é crespo e muito lindo
Vou passar a minha visão:
Tá incomodado comigo?
E não venha com esse papo
De mulata ou moreninha
Sou preta com muito orgulho
Minha coroa é de rainha*

E na área da discotecagem eu trago a figura de uma garota africana, de Gana, de 10 anos de idade, conhecida como DJ Switch⁷⁴ (“interruptor”), porque, segundo ela mesma, ela “liga a

⁷² Disponível em: <<https://www.facebook.com/mcsoffia/photos/a.248368531946447/1549222578527696/?type=3&theater>>.

⁷³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=76&v=4h4vXtBesi8>.

⁷⁴ Matéria no site da BBC Brasil disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/44594499>>.

felicidade das pessoas”. Erica, seu nome real, venceu um concurso⁷⁵ anual de DJ de Gana e representa o retrato da ancestralidade e da contemporaneidade ao mesmo tempo. Ela dança, toca tambores tradicionais, canta, estuda piano e trompete, e faz discotecagem em festas. Gravou um rap com sua mãe⁷⁶. Deseja ser ginecologista para poder ajudar as mulheres.

Figura 41 — Elis MC.



Fonte: Página do Facebook oficial da artista.⁷⁷

Em todos os casos, a figura da mãe configura-se como importante não apenas no agenciamento da carreira das meninas, mas principalmente no empoderamento e no reforço positivo da autoestima delas, uma vez que é no seio familiar que nossa construção identitária começa a ser formada.

4.3 ONDE OS UNICÓRNIOS OUSARAM PISAR

Começo essa parte da discussão com esse título em contraponto ao título de uma matéria do site Raplogia intitulada “Onde os Unicórnios não ousam pisar: Hip Hop e questão gay — parte I”,^{78 79} em que o historiador e pesquisador baiano Daniel dos Santos, o DanDan, relata como o Movimento Hip Hop é em sua essência machista, sexista e homofóbico. Como um homossexual que curte rap, traz em seu post uma lista de rappers que se assumiram gays, mesmo

⁷⁵ Apresentação da DJ Switch no concurso: <<https://www.youtube.com/watch?v=0JR9QuMPs-o>>.

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MJf9cY-6KGw>>.

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/elismcdancer/photos/a.123309461421790/473289173090482/?type=3&theater>>.

⁷⁸ A comunidade LGBTQI+ se apropriou da figura do unicórnio para se referenciar às pessoas não binárias, aquelas que não se identificam como homem, mulher ou trans, ou seja, um ser assexuado. A cultura pop do unicórnio traz as cores do arco-íris, gliter e holografia, características presente no universo gay.

⁷⁹ Esta matéria está disponível em: <<http://raplogia.com.br/onde-os-unicornios-nao-ousam-pisar-hip-hop-e-questao-gay-parte-i/>>.

a contragosto do Movimento. Como eu já havia atestado, o primeiro rapper assumidamente gay do Brasil é Rico Dalasam, com o qual abrirei esta seção.

O rapper paulistano Rico Dalasam surgiu na grande mídia digital em 2015 com o hit *Aceite-C*⁸⁰ causando frisson na cena:

[...]
Mas, se eu tiver zuado, eu peço pra me desculpar
Passo a vez na fila com gentileza e requinte
Pouca ideia com bêbado, chato, que derruba o drink
Mesmo se eu não beber, sabe?, eu sempre causo clássico
 [...]
Esse sou eu
Outro não dá pra ser
Sem crise, sem chance
Uma dica
Aceite-C, Aceite-C

Que ainda dá tempo de ser quem se é
Tempo de ser quem se quer
Assim: sem se importar
Que ainda dá tempo de ser quem se é
Tempo de ser quem se quer
Deixa quem quiser falar
 [...]

Junto a outro fenômeno *queer*, Pabllo Vittar, Rico Dalasam foi responsável pelo sucesso do hit midiático *Todo dia*⁸¹ (*Eu não espero carnaval chegar pra ser vadia, sou todo dia, sou todo dia*). O hit se tornou uma espécie de hino da comunidade gay no Carnaval de 2017 e na Parada Gay de São Paulo no mesmo ano. Levanto a hipótese de que essa música tenha um possível diálogo com a canção de Chico Buarque *Quando o carnaval chegar*⁸² de 1972.

Rico Dalasam abriu os caminhos para a comunidade LGBTQI+ se aproximar do Hip Hop, porém enfrenta, ainda que não às claras, resistência e preconceito no meio:

No início eu pensava que, para poder existir teria que ficar na minha, fazendo rima sobre vida no meu bairro, como os caras fazem. Com o tempo eu vi que talvez desse pra ser sim, o Rico Dalasam e cantar sobre o que queria. No meu discurso quero promover um novo senso de normatividade, trazer essa nova ideia do “normal”. E como em qualquer lugar existe preconceito, existe rejeição. (DALASAM; HANSEN; RENEGADO, 2015)

⁸⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jlYGJ1IPFic>>.

⁸¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QrhddfU4hdo>>.

⁸² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zu2B2z9XRxQ>>.

Mesmo tendo despontado na mesma época em que Pablllo Vittar, não teve a mesma exposição e apoio quanto seu colega. Muito se especula sobre os motivos dessa diferença e discutimos a respeito dessa discrepância, sobre homossexualidade e questões raciais na entrevista aplicada aos alunos e oficinairos, que assim se posicionaram:

Djenane: O Movimento também tem uma questão de rejeição da homossexualidade...

MC Negro Will: Quem gosta de mano também...eu não tenho nenhum preconceito...

Aluno 2: Eu gosto de homem: gosto do meu pai, gosto do meu irmão, gosto do meu tio... (risos)

Djenane: [continuando]...Eu estou errada? Existe uma percepção errada da minha parte sobre isso?

MC Negro Will: Eu acho que isso já é uma questão social e não só do movimento...

Aluno 1: É...existe machismo, racismo, o preconceito, a homofobia em todo lugar, não só aqui no movimento.

MC Negro Will: Já chegaram a me falar isso, que no Hip Hop é mais, porque os caras não aceitam. E não é assim...é uma questão de cada um.

DJ Boby: Acho que essas discussões que estão acontecendo nos movimentos, esse trabalho de base ajudou muito a essas pessoas se assumirem e a continuarem seu trabalho por aí, mano, entende? Por exemplo, nos anos 90 as mulheres se vestiam que nem homem para poder ser mais aceitas no movimento, entende? O bagulho, era tipo, muito fechado, mano. Hoje não mais. Precisa avançar muito? Precisa, mas...tem questões que precisamos se informar mais mano, tem o transgênero, bissexual, heteronormativo e tal.

[...]

MC Negro Will: Eu acho que as pessoas têm que ser felizes como são, do jeito que elas querem e a gente tem que respeitar, a gente não tem que entender nada. Tem coisa que a gente nunca vai entender, vamos entrar em discussão e não vamos entender.

Aluno 2: É complicado querer entender tudo...

DJ Boby: A gente nunca vai entender tudo, sabe?...

Aluno 1: É que cada um é cada um, o ser humano tem muitos pensamentos...

DJ Boby: Nós estamos não sei quantos anos atrasados nessa discussão, mano!

Neste momento percebi que os rapazes não estavam se sentindo à vontade para debater sobre sexualidade além do que eles tinham conhecimento e tentaram findar o assunto. Ainda assim, mais uma vez iniciei o debate e dessa vez além da sexualidade, a conversa envolveu questões étnico-raciais:

Djenane: Na opinião de vocês, por que Rico Dalasam não tem tanta visibilidade quanto a Pablllo Vittar?

DJ Boby: Porque ele é preto.

Djenane: Mas a Pablllo Vittar também é. Só tem a pele mais clara.

DJ Boby: Tem pouco tempo que conheci Pablllo Vittar. Nunca tinha visto, nunca ouvi falar, não sabia de nada. Na verdade assim...[...] meus heróis são bem poucos mesmo, tem uns que realmente não estão aqui e outros são vivos e estão no dia a dia. Eu me afastei desse mundo pop, desse mundo onde as pessoas fazem as pessoas.

A questão da cor da pele nesse caso é a explicação dada pelo DJ Bobby para que Rico Dalasam não faça tanto sucesso quanto sua colega Pablo, e essa explicação não foi refutada por ninguém do grupo. De fato, no meio musical alguns artistas negros de pele mais retinta, que por vezes estão há mais tempo na carreira, não obtêm o mesmo prestígio na mídia que artistas brancos, como em casos de artistas do samba carioca, da cena jazz de paulistana e da axé music.

Em 2012 surgiu nos Estados Unidos o primeiro hit que trata da questão homoafetiva: *Same Love*^{83 84} do rapper Macklemore:

*Uma ideia preconcebida do que tudo significava
Para aqueles que gostam do mesmo sexo
Tinham as características
Os conservadores de direita acham que é uma decisão
E você pode ser curado com algum tratamento e religião
[...]
E eu não posso mudar
Mesmo se tentasse
Mesmo se quisesse
E eu não posso mudar
Mesmo se tentasse
Mesmo se quisesse
Meu amor*

Desde então, outros rappers passaram a assumir sua homoafetividade. Mykki Blanco⁸⁵ é um dos pioneiros do movimento *Queer Rap* que mistura a estética *gangsta* com os elementos do universo *drag*. É uma aposta estética bem inovadora, visto que o *gangsta rap* é um que estilo denota alta carga de virilidade e machismo.

Outros rappers norte-americanos que se assumiram gay: Lelf⁸⁶, que inclusive é dono de um selo de Hip Hop, o *Camp&Street*; Frank Ocean; Zebra Katz,⁸⁷ rapper que se define como “negro, *queer* e outros”, declarou ao jornal inglês *The Guardian*⁸⁸ que é preciso usar “a sexualidade como ferramenta ao invés de deixar as pessoas usarem-na contra você”. Ou seja, ter certeza do que se é para que ninguém use isso contra sua luta.

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hlVBg7_08n0>.

^{84 84} “A preconceived idea of what it all meant/For those that liked the same sex/Had the characteristics/The right wing conservatives think it's a decision/And you can be cured with some treatment and religion [...] And I can't change/Even if I tried/Even if I wanted to/And I can't change/Even if I tried/Even if I wanted to/My love”.

⁸⁵ Performance de Wavvy disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sokeAMDm7mk>>.

⁸⁶ Clipe performático da música “Wut” disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nrnq4SZ0luc>>.

⁸⁷ Performance de “Ima Read” disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oo4Sqt2Bmag>>.

⁸⁸ Entrevista do rapper Zebra Katz a jornalista Hermione Hoby disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2013/may/25/zebra-katz-interview-ima-read>>.

Um novo formato de performance também surge como representação da comunidade LGBTQI+ no universo Hip Hop: as *cyphers queers*, que é um rap cantado por pelo menos 5 pessoas, assim como as *cyphers* femininas, como a já mencionada Rimas e Melodias, e as masculinas, a exemplo do grupo Poetas no Topo. Assim, representando as *monas*, temos o grupo Rap Box que lançou no mês de Junho deste ano, mês do orgulho gay, o hit *Quebrada Queer*.⁸⁹

A homossexualidade é um tema que durante muito tempo foi tabu no Movimento Hip Hop. Em 2013, o rapper Snoop Dog, que hoje assina como Snoop Lion, um dos maiores nomes do gênero, declarou⁹⁰ que achava difícil a homossexualidade ser aceita no mundo do Hip Hop: “É como num time de futebol, você não pode estar em um vestiário cheio de machões e de repente dizer: ‘Ei cara, eu gosto de você’, vai ser difícil”. Contudo, afirmou na mesma entrevista que não é contra o casamento gay nos Estados Unidos e concluiu com a clássica fala: “Não tenho nada contra, até tenho amigos gays”.

Na contramão do pensamento homofóbico, aqui no Brasil, o rapper Criolo em 2011 já defendia a causa LGBTQI+ na TV. Ao participar do programa “Show Livre” da TV Cultura, o apresentador Clemente Nascimento fez piada com o fato de um internauta comparar o cantor a Freddie Mercury, o vocalista performático do grupo de rock Queen e que era assumidamente gay. O rapper tenta disfarçar o incômodo e diz que é uma honra ser comparado a um de seus ícones, tal qual Ney Mato Grosso. Ainda na insistência da piada, Criolo encerra a conversa: “Eu respeito todas as opções das pessoas. Não vou rir, aí parece que é defeito o cara ser homossexual. Eu não sou homossexual e jamais vou usar como chacota esse termo”.

A comunidade LGBTQI+ vibrou com a atitude do rapper. Este, após o episódio, ao regravar seu primeiro disco *Ainda há Tempo*, mudou a letra da música *Vasilhame* na frase: “Os traveco tão aí, oh! Alguém vai se iludir” para “O universo tá aí, oh! Alguém vai se iludir”. Pode parecer uma pequena mudança, mas faz uma diferença muito grande nos sentidos atribuídos ao universo LGBTQI+ no mundo do Hip Hop, sobretudo numa sociedade que cada vez mais excludente, homofóbica e num país líder em morte de gays e travestis: 1 a cada 19 horas.⁹¹

⁸⁹ Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/44594499>>.

⁹⁰ Entrevista ao jornal inglês “The Guardian” em 6 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/music/2013/apr/06/snoop-dogg-lion-interview?INTCMP=SRCH>>.

⁹¹ Entrevista com o fundador do Grupo Gay da Bahia que pesquisa o índice de morte de pessoas gays há 38 anos. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/brasil-mais-mata-lgbts-1-cada-19-horas/>>.

Outro rapper heterossexual que saiu em defesa do amor livre foi Flavio Renegado, conceituado rapper de Belo Horizonte, provocou reflexão ao perguntar: “Me diz o que te incomoda mais, ele beijando uma pretinha ou outro rapaz?”. Na dançante *Apenas um beijo*⁹²:

A gente vai ficando velho e começa a prestar atenção em coisas que não prestava. Essa molecada da nova geração, entre 20 e 26 anos lida com a homossexualidade e com a bissexualidade de uma maneira que a minha geração não lidou. Às vezes a gente é preconceituoso sem nem perceber e já passou a fase de achar normal o preconceito. Acho que a gente tem que combater isso de todas as formas possíveis e a minha forma é a música. Nós que viemos da comunidade somos muito excluídos e não podemos continuar repetindo a posição de opressor, de continuar segregando, temos que agregar. Eu sinto que a galera ainda tem receio de se assumir, de falar, e isso é muito doido que haja esse atrito, esse embate. (DALASAM; HANSEN; RENEGADO, 2015)

Mas se engana quem pensa que só os homens gays se engajam na cena. Mulheres lésbicas que também são DJs e MCs enfrentam a lesbofobia e a desconfiança ao mostrar sua arte, embora o preconceito pareça ser maior. A MC Luana Hansen é uma das maiores representantes LGBTQI+ na cena Hip Hop paulistana e se mostra pessimista quanto à abertura do movimento:

Já tive que mudar letra no estúdio para poder entrar no padrão. Nêgo falava: “acho que não era bem isso que você queria dizer, né?” e eu respondia: “ah é, não é bem isso”. Hoje em dia eu quero falar “eu amo ela” e ter essa liberdade, mas só consegui trabalhar do jeito que eu trabalho quando criei meu próprio estúdio. Cheguei a ouvir coisas como: “você não vai conseguir chegar onde quer porque você é lésbica”. [...] As coisas vêm mudando por causa de algumas pessoas que quiseram mudar, mas tem muito o que evoluir, em muitos sentidos. O rap é tão fechado que ainda é difícil ver uma mulher rimando. O que está acontecendo são pessoas que acreditam no seu trabalho e saem do armário, botam a cara pra bater. (DALASAM; HANSEN; RENEGADO, 2015)

Luana viu sua carreira quase acabar após assumir-se, quando se viu diante da escassez de convites e contratos por conta da sua sexualidade. Diante do preconceito, que é bem maior para com as mulheres lésbicas (mais uma desvantagem para a conta das mulheres), tornou-se empreendedora, abriu seu próprio estúdio e tornou-se também DJ e produtora.

E, por fim, como representante do Queer Rap, temos x⁹³ rapper Triz, que se define como uma pessoa não-binária, ou seja, não se identifica nem como mulher nem como homem. Triz lançou um rap chamado *Elevação Mental*⁹⁴ de denúncia e protesto contra discriminação das pessoas que não se enquadram aos padrões normativos da sociedade.

⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=T90hJVXDCYk>.

⁹³ O uso do X no lugar do artigo configura a forma de tratamento dada às pessoas que se consideram não-binárias, ou seja, o X não determina o sexo da pessoa, torna-se um artigo de gênero indefinido.

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=npGrq2IFmls>>.

4.4 TROCANDO UMAS IDEIAS

Discutir gênero no Movimento Hip Hop tornou-se pauta urgente. Com todas as lutas que as pioneiras do Hip Hop enfrentaram, vimos que a resistência masculina foi preponderante e o avanço das mulheres no Movimento foi lento, porém, há ainda muito a resistir. A grande questão a ser discutida é a mudança de paradigma, sendo necessário que o Movimento convirja com a união, com o respeito à diversidade e às diferenças. Todas elas.

Como vimos, mulheres e homens gays enfrentam resistência por parte da comunidade majoritariamente heteronormativa do Hip Hop em várias partes do mundo e não há como fugir do embate numa sociedade que ainda resiste a tudo que foge aos padrões normativos estabelecidos. Essas diferenças ainda são base para as exclusões dentro de um Movimento que discute sobretudo atualmente, em suas manifestações culturais, questões de ordem sociológica sobre resistência quanto às desigualdades sociais e raciais, mas muitas vezes traz o discurso excludente e homofóbico.

Na entrevista realizada com alunos e oficinairos da Casa, tratamos das questões de gênero e como eles veem a representação da comunidade LGBTQI+, tanto dentro do Movimento quanto na sociedade em geral. Discutimos o papel da Casa enquanto espaço igualitário de socialização entre os gêneros, a importância dos projetos em parcerias com as escolas de Educação Básica da região na inserção de crianças, sobretudo das meninas, no movimento Hip Hop e a importância dos cursos promovidos pela Casa para a convivência entre todos os gêneros. Essa discussão vai ao encontro do objetivo da pesquisa em entender como o Hip Hop ajuda a construir identidades culturais, uma vez que, imersos no Movimento, as outras pautas presentes fazem parte deste construto cultural a partir do momento em que se posicionam frente a essas diferenças que, até pouco tempo, eram vistas com estranheza.

Percebi que muito ainda precisa ser discutido e que há também uma sede em se discutir esses assuntos, faltando oportunidade ou mesmo alguém que faça a mediação desses diálogos. Vale aqui salientar que, mesmo tendo feito oportunamente esse papel em razão da pesquisa, tentei entrar na questão de gênero em um dado momento da entrevista. Porém não consegui terminar a pergunta e outros assuntos foram fomentados pelos entrevistados. Após nova tentativa, e dessa vez com êxito, conversamos sobre o tema. Esse episódio demonstra como a masculinidade normativa e estabelecida e as questões de gênero são temas difíceis de discutir.

O posicionamento dos homens entrevistados demonstra aceitação e apoio às mulheres na cena, ainda que na prática esse discurso seja distinto. A discussão rendeu:

Djenane: Antigamente...digo, os grupos, principalmente o “Racionais”, o Emicida já gravou música bem misógina, tem trechos de músicas do Criolo que ele já modificou depois né...bom, é essa questão do machismo no rap. Nas batalhas, os homens duelarem com mulheres e depreciarem o fato de elas serem mulheres...e eu observei que não teve mulheres no curso aqui...

DJ Boby: [...] Particularmente, todos esses anos trabalhando como arte-educador a maioria das pessoas que procuram mesmo esse lance da arte são homens.

Djenane: E nos lugares onde você vai se apresentar?

DJ Boby: Não, aí é mesclado. Nos shows...

Djenane: Porque vocês acham que os homens têm mais visibilidade?

DJ Boby: Olha eu acredito que é o seguinte, meu...[...] Assim, eu não gosto de falar pela mulher [...] mas realmente é diferente a questão da disponibilidade do homem e da mulher.

Djenane: Disponibilidade?...Você fala em se apresentar?

DJ Boby: Falo de disponibilidade até de arrumar um tempo pra poder tá fazendo aquela parada né?...É uma cena machista mesmo, a maior parte das pessoas na cena são homens, isso daí é fato [...] Não sei mano, hoje eu pego mais pro lado da questão da disponibilidade, porque às vezes a mulher tem até bem mais coisas pra tá fazendo e às vezes a responsabilidade também é maior, pelo fato de ser mulher.

MC Negro Will: Eu acho que o acesso já é mais difícil por causa do machismo. Infelizmente ele [o machismo] já vem numa coisa assim natural né, cultural do povo brasileiro, infelizmente até por conta de todos os outros preconceitos. O Brasil é o país mais mestiço, de maioria mulher que tem mais racismo e mais machismo...

Aluno 2: É complicado, né?

MC Negro Will: Às vezes é uma questão de falta de educação, é a questão de uma descendência de um passado bem machista, ainda mais quando se tem pessoas em São Paulo que vem migrando do Nordeste. No Nordeste o machismo acho que até hoje ele impera de verdade. Ainda mais quando se fala aqui em favela...que foi construída aqui por conta do Nordeste, que veio pra cá pra construir, pra trabalhar, sabe? Acho que infelizmente não só na cena musical, mas no mercado...de trabalho a mulher tem essa desvantagem por ser mulher e isso é um preconceito também! É um dos grandes preconceitos que a gente sofre até hoje [...] e tem gente que fala que o machismo não existe. Assim como falam que o racismo não existe.

Djenane: Mas vocês acham que o Movimento agora está abraçando mais as mulheres, trazendo mais as mulheres pra perto?

Aluno 2: Acho que há uns dois meses atrás eu fui numa festa de rap que era formada só por mulheres, que as atrações eram só mulheres, as batalhas eram só de mulheres, então a cena predominante era da mulherada. Eu sinto falta mesmo é de representantes das mulheres na cena. Por isso que não tem outras, acho que falta mais mulheres indo atrás...

MC Negro Will: O incentivo também é diferente, né? Você por ser mulher querer colar numa roda de rima...rapaziada já estranha...isso é um preconceito que no Hip Hop tem.

Djenane: Você já presenciou muito isso?

MC Negro Will: Ah, machismo sempre tem né? Em apresentação eu nunca vi. [...] Mas é igual você estava falando...os Racionais, antigamente nos primeiros álbuns, as letras *era* (sic) impactantes, com a questão racial em jogo falando dos nossos direitos, mas infelizmente tinham algumas letras aqui e acolá que mostravam uma realidade machista, entendeu? Infelizmente isso é uma coisa cultural.

Djenane: Fazia parte da vivência deles...será?

DJ Bobby: É muito complicado. É muita treta, quando a gente fala da parada do machismo é toda uma construção...só que naquela época não tinha tanto diálogo e tanta discussão como nós temos hoje, mano, sobre essa parada. Ou seja, as informações demoraram pra chegar e pra gente entender que realmente aquilo que a gente estava fazendo, mano, tipo, inferiorizava as nossas companheiras, tá entendendo? Hoje no meio a gente já tem mais diálogo sobre essa parada. [...] É um bagulho que foi construído, mano, porque machismo pra mim também é uma forma de dominação, é uma opressão e a opressão é uma ferramenta de dominar o povo e o machismo esta incluído nessa parada. Como, mano, vai tipo, fugir dessas mazelas? O lance é diálogo mesmo. Gostaria até de estudar mais sobre isso, ouvir mais sobre isso...

Djenane: Pois é, por isso seria interessante mulheres aqui no curso, pra ter o lugar de fala nessa discussão.

Aluno 1: É...e a gente discute o hoje o que não deveria discutir porque não deveria existir.

MC Negro Will: Mas eu acho assim, que hoje eu vejo que a situação tá mudando, entendeu? Que a gente tá tendo mais mulheres no movimento, que elas estão se aproximando. Acredito que essa questão do machismo atrapalha muito mesmo, que as mulheres venham, se aproximem, mas acredito que a coisa tá mudando. Aqui na Casa a gente fez uma festa que teve uma grande participação das mulheres...e acho que tudo que as mulheres se envolvem a coisa é feita de forma mais perfeita, de uma forma mais delicada...mais visionária de se fazer, acredito que elas tenha essa preocupação de fazer com mais qualidade, não sei...de repente por até esse sentimento de mãe, esse coisa maternal, então faz as coisas com muito mais qualidade.

Djenane: Você acha que toda mulher é delicada?

MC Negro Will: Não...hoje não. Principalmente hoje, mano. Hoje as mulher (sic) tá mais macho que muito macho...

DJ Bobby: (risos) É verdade!

Djenane: Você acha que toda mulher tem instinto materno?

MC Negro Will: Não, nem todas, mas eu acho que a mulher faz as coisas de uma forma diferente né [...] de uma forma mais adequada. Até tem a capacidade de fazer várias coisas ao mesmo tempo [...]

Aluno 1: Mulher amadurece primeiro, tem uma maturidade maior, mais responsabilidade. Os moleques com 18 anos tem a cabeça de 15. A mulher não, a mulher com 18 anos tem uma consciência maior. No meu trampo só tem mulher [...] eu sou o único homem do meu departamento e constantemente sou criticado porque não consigo fazer duas coisas ao mesmo tempo...

DJ Bobby: Tem que aplicar a lei “Zé da Penha”!

(risos)

MC Negro Will: Resumidamente as mulheres vão dominar o mundo!

DJ Bobby: Elas são maioria, mano!

MC Negro Will: E isso não vai demorar muito...

DJ Bobby: Tem muitos espaços aí, nos debates sobre políticas públicas para as mulheres, mano!

MC Negro Will: O homem é mais engessado. O homem quando se junta só fala de carro, de moto, tal...a mulher não, ela debate, ela tem seus assuntos, tem sua opinião. É a questão do amadurecimento.

Djenane: Eu queria ver mais meninas aqui...mas acho que isso só ao longo do tempo, né Will?...

Aluno 2: Pois é...era pra ter mesmo. (risos)

MC Negro Will: A gente está nessa luta aí pra trazer mais meninas pra Casa, de repente colocar até um menina pra dar oficina [...] Porque querendo ou não se identifica né...é chato...por exemplo a Raíssa [única menina a participar das oficinas de DJ e MC no primeiro semestre] às vezes ela se sentia acuada né meu, chegar num espaço, ver um monte de homem, não ter outras mulheres também, acho que é complicado. Estamos em busca de fazer essa inserção [das mulheres na casa], esse trabalho que estamos desenvolvendo aí nas escolas pra trazer...e tem um fato legal, que hoje na aula de break tem mais meninas que meninos. A mesma coisa no grafite. Então acredito que numa coisa aí de três ou quatro anos pode ser que coisa mude, né? Ao invés de a gente ter essa maioria de homens a gente tenha pelo menos uma *igualdade* aqui.

Aluno 2: Só o fato de você tá falando que nas oficinas de grafite e break tá aparecendo mais mulheres que homens então já mudou, já tá mudando. Quando eu arriscava dançar break aqui não via tanta b-girl, não via tanta menina no grafite.

DJ Boby: Quando eu comecei aqui, 2002...2003...comecei na dança tinha e o quadro mesmo da dança era mais mulheres que homens, inclusive isso foi minha motivação pra vir dançar. (risos).

MC Negro Will: Entre 1999 e 2004 tinha muita mulher na Casa...

Djenane: Mas em todas as oficinas ou só a de break?

MC Negro Will: Todas, todas as oficinas.

DJ Boby: Era mais mulher mesmo no espaço da Casa. Não só na dança. [...] A minha história mesmo começa na dança, eu danço até hoje, tiro a minha onda, dou uns passinhos, mas minha vivência mesmo começou na dança, depois como DJ, que eu estou até hoje.

Djenane: E tinham muitas meninas negras?

DJ Boby: Sim, sim, muitas meninas negras. Até porque naquela época eu não tinha muito entendimento sobre essas questões étnico-raciais e assim por diante...

Djenane: Sim...começo dos anos 2000 né? Não se discutia como se discute hoje.

DJ Boby: É, não tinha muito essa vivência e não sabia muito sobre identidade e reconhecimento. Mas o que eu posso afirmar aqui mano, é que as pessoas em volta colavam mais, a comunidade aqui...a maioria das pessoas que participavam das oficinas eram tudo aqui do lado. Então...tinham mais pessoas negras.

DJ Boby fala do fato de que grande parte dos moradores locais, circunvizinhos da Casa, são, em sua maioria, pessoas negras, o que tornava o fluxo de pessoas negras frequentando a Casa bem maior.

As DJs na cena são em número bem escasso e as que são mulheres negras, pude constatar que o número é bem reduzido. Depois de uma breve pesquisa, as DJs negras na cena Hip Hop paulistana que posso citar são: DJ Bia Sankofa, DJ Tati Laser, DJ Vivian Marques, DJ Miriam Alves, DJ Aline Vargas e a própria Luana Hansen, já citada anteriormente. Todas elas vivem o Movimento Hip Hop em sua essência e tocam em coletivos ou individualmente.

Entrevistei também a rapper Keli Rosa, do grupo Autarquia, já mencionado. Keli vive o Hip Hop há mais de 20 anos e, por ser mulher negra, sente na pele e na alma os desafios enfrentados no Movimento. A rapper denuncia o machismo impetrado na cena mas também fala das mulheres que a influenciaram a continuar seguindo, mesmo diante de tantos desafios e ainda sobre a importância do rap para suas afirmação enquanto mulher negra:

Djenane - Como e quando você se iniciou no movimento hip hop?

Keli Rosa: Eu iniciei como b-girl, eu dançava com a equipe Jabaquara Breakers, depois tentei ser grafiteira, isso no início dos anos 90. A partir do ano de 1999 eu comecei a escrever alguns versos, só depois de muito tempo, um grupo de rap masculino chamado S MC's me convidou para fazer *backing vocal* e fui ganhando espaço pra mandar umas rimas além de cantar refrão.

D- Quando você decidiu ser MC você pensou na questão de gênero? Por ser mulher você teve receio de não ser aceita?

KR: Eu não pensei, porque já tinha referências que já se destacavam como mc: a Dina Dee, Rúbia, Cris SNJ, Sharyline, Rose MC, elas foram as pioneiras que me encorajaram de não só cantar refrão e sim rimar minhas letras também.

D - Você já percebeu sofrer ou sofre algum tipo de discriminação na cena por ser mulher? Alguma resistência?

KR: Sim. Infelizmente nós mulheres no rap somos "cotistas", os homens jamais vão assumir isso, mas o espaço é escasso e tem o lance que já ouvi: " a mina nem precisa rimar bem, só o fato de ter uma xota, os cara já gritam quando ela sobe no palco". Infelizmente ainda temos que agradar "eles", seja cantando melodicamente, seja gostosa ou seja 3 vezes mais inteligente e rime 5 vezes melhor que eles.

Figura 42 — DJ Bobby e MC Keli Rosa.



Fonte: MC Bobby (2017).

É importante aqui considerar o lugar de fala de uma mulher que está imersa no movimento Hip Hop. Os rapazes entrevistados ora concordavam que existe machismo no

Movimento, ora consideram uma mudança de comportamento. Contudo, na visão da mulher o mecanismo do patriarcado ainda impera e não há perspectiva de acabar.

O rap, feito sobretudo por uma mulher, auxilia outras mulheres a aumentar a autoestima e a se empoderarem, marcando seu espaço na sociedade com um todo. Em se tratando da mulher negra, a questão dos referenciais de beleza é bem mais delicada, visto a objetificação do seu corpo e o padrão eurocêntrico aceito como belo, como pontua ainda a rapper:

Djenane- Percebi que suas rimas tratam do universo feminino e do papel da mulher na sociedade. Você acha que a música pode ajudar as mulheres a se empoderarem, sobretudo as mulheres negras?

Keli Rosa: Sem dúvida. A mulherada preta tem que perceber que o seu valor é grandioso, foram anos de lutas, para que a sua beleza natural seja reconhecida, mas ainda nos tempos atuais sofremos com a solidão causada por aqueles que deviam nos defender e nos apoiar. Por isso acho que a música pode sim ajudar aumentando a auto confiança, a auto estima e independência. Eu tenho uma música chamada: “*Você é bonita demais*”, que fala sobre isso.

Kelli Rosa cedeu gentilmente a letra dessa música que compôs sobre a beleza da mulher negra e sobre autoaceitação:

Você é bonita demais

MC Keli Rosa

*Menina preta, guerreira, faceira, mulher brasileira de ginga perfeita
Sua beleza vem da realeza
Grande valor em ti
Nem tempestade, saudade que invade com a ausência da cara metade
O mal, vai te perseguir
O mal, não vai desistir
O mal, vai querer te destruir
Você é bonita demais!
Quando sorri assim, beleza não tem fim
Você é bonita demais!
Você vai descobrir grande valor em ti.
Não se abale pretah
Em primeiro lugar a auto-estima interior
É que te faz caminhar
Ao seu redor, olha só ninguém é mais que você
Absoluta africana ou descendente, só você
Jorge Ben pergunta, que nega é essa? Eu vou dizer
Que seus irmãos devem se orgulhar e te defender
A pérola das pérolas, noite que brilha
E no castelo ou no gueto tú contagias
Teu cabelo, boca, nariz, traços lindos
Obra de arte do Senhor criador divino
E é por isso que eu digo, repito com muito orgulho eu assumo
Não existe mais precioso do que mulher preta no mundo!
Você é bonita demais!*

Keli Rosa vê a importância do rap como arma de empoderamento da mulher negra, como referencial cultural e como força de expressão. A rapper também entende as particularidades dos movimentos feminista e feminista negro:

O movimento feminista engloba a desigualdade de gênero, o movimento feminista negro é muito mais complexo, além da desigualdade de gênero tem a desvalorização, a solidão e a vulgarização da mulher negra. Infelizmente ainda brigamos para sermos enxergadas como mulher/pessoa, não como mulher/bunda, ou mulher/mulata, mulher/carnaval, etc etc etc. (MC KELI ROSA, 2017)

O pensamento da MC Keli Rosa converge com a ideia do professor Kabengele Munanga sobre as diferenças específicas desses movimentos sociais:

As mulheres se uniram para lutar contra o machismo, mas têm que saber que a mulher negra tem sua especificidade, por ser duplamente discriminada. Tem que cruzar as políticas ditas generalistas com as políticas específicas e não criar uma luta maniqueísta disto ou aquilo. É ser saber encontrar um lugar-comum de todos os oprimidos. (MUNANGA, 2018).

Num dos episódios mais polêmicos do rap nacional, o já consagrado rapper Emicida gravou em 2013 com o sambista da velha guarda Wilson das Neves uma mistura de samba e rap intitulado *Trepadeira*,⁹⁵ cuja letra critica a liberdade sexual das mulheres e incita a violência de gênero:

[...]

(Ô essa nega é trepadeira, hein)

Não é tulipa a fama dela na favela enquanto eu dava uma ripa

Tu, azeda o caruru

E os manos me falavam que essa mina dava mais do que chuchu (eita noiz)

Ai é problema, hein, você é loco

Você era o cravo ela era a rosa, e cá entre nós gatinha

Quem não fica bravo dando sol e água e vendo brotar erva daninha

Chamei de banquete era fim de feira

Estendi o tapete mas ela é rueira

Dei todo amor, tratei como flor

Mas no fim era uma trepadeira

[...]

Mamãe olhou e me disse "isso aí é igual trevo de três folhas

Quer comer, come mas não dá sorte"

Vai, brinca com a sorte

Raspou o cabelo de Sansão e tu vem, meu coração parte e grita assim

Arrasa biscate!

Merece era uma surra, de espada de São Jorge (é)

Um chá de "comigo ninguém pode"

Eu vou botar seu nome na macumba, viu

Então segura

[...]

⁹⁵ Apesar de toda a polêmica a música nunca foi tirada do ar porém o rapper não canta mais em seus shows. Está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ShnL-2LeCj4>>.

Houve um levante da comunidade feminista negra contra essa música. Em entrevista a Lázaro Ramos no programa *Espelho*,⁹⁶ o rapper disse que nunca houve intenção de ofender, que a música era uma brincadeira e que as pessoas não tinham entendido o contexto da letra:

Algumas pessoas chamaram de machista. Eu tenho que tocar no tema que eu quiser. É uma música divertida e que nasceu num contexto de uma coisa muito humorística. É um rap de dor de corno. "Trepadeira" é isso. Fui pegando o nome de um monte de planta que podia ser sinônimo de elogio e comportamento feminino. E fui montando a música pensando nisso, nunca pensei que isso fosse interpretado como machista ou coisa desse tipo. [...] Mas também acho que é uma reflexão válida [a questão de ser uma música machista]. Eu reflito de uma maneira adulta sobre essas coisas [...] mas acho que você tem que entender o contexto do qual aquilo está sendo dito. E eu acho que o que aconteceu foi uma injustiça com a música. No final das contas reverberou e levou a música pra mais gente, mais gente alcançou. (EMICIDA, 2016).

A declaração de Emicida no programa não pareceu convencer, pois ele não citou a parte em que a mulher merecia uma surra por seu comportamento libertário em não querer relacionamento apenas com um único homem, e parece ter ficado alheia à polêmica ao comemorar os milhares de acessos que a música teve no *Youtube* por conta da situação. O legado de admiração e respeito ao rapper pela representatividade advindo dos jovens negros parece não ter sido abalado com o ocorrido.

O último episódio de misoginia e incitação à violência contra a mulher no meio do Hip Hop envolveu o grupo de rap Costa Gold. Em Maio de 2018, o grupo lançou a música *Preguiça*, contendo os seguintes versos: “*Deixa ela dormir que se ela vira, eu como, boto o cano na goela e atiro gozo*”. Numa explícita referência ao estupro, o grupo foi veementemente criticado por vários sites do segmento do Hip Hop e de outros gêneros, inclusive por nomes do rap nacional como Dexter e Ed Rock. Shows e contratos foram cancelados após o episódio. O líder do grupo, Nog, publicou vídeo se retratando e assumindo o erro.

Episódios como este mostram que, apesar de toda a discussão e toda a luta das mulheres, muitos representantes do movimento ainda insistem numa postura de não empatia e não respeito à diversidade, indo na contramão do processo de maturidade e consciência política que cada vez mais o Movimento Hip Hop busca alcançar.

Segundo dados do Mapa da Violência no Brasil de 2015,⁹⁷ morre uma mulher a cada 2 horas. Entre 2003 e 2013, foi registrado um aumento de 190,9% na vitimização de mulheres negras, índice que resulta da relação entre as taxas de mortalidade branca e negra. Para o mesmo período, a quantidade anual de homicídios de mulheres brancas caiu 9,8%, saindo de 1.747 em

⁹⁶ Parte I disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xy14vJkdX-A>>.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2015_mulheres.php>.

2003 para 1.576 em 2013. Do total de feminicídios registrados em 2013, um total de 33,2% dos homicidas eram parceiros ou ex-parceiros das vítimas.

Portanto, diante de tal estatística, em qualquer movimento social, torna-se urgente que a violência contra a mulher se torne pauta constante nas discussões. E o início dessa discussão deve obrigatoriamente passar pela Educação.

5 HIP HOP: RAÇA, ANCESTRALIDADE E PERTENCIMENTO

*Eu não li, não assisti.
Eu vivo o negro drama,
Eu sou o negro drama,
Eu sou fruto do negro drama.*

Negro Drama - Mano Brow - Racionais MC's

Rap é música negra, feita nos guetos, pelos negros e para os negros, e isso é algo incontestável (SHUSTERMAN, 2015). As narrativas, quase sempre carregadas de discursos das vivências realistas do cotidiano, denunciam as mazelas da população pobre, negra e marginalizada. Desse modo, os rappers assumem o papel de porta-vozes das periferias. Como disse Emicida, na música *Triunfo*,⁹⁸ o rap que o próprio autor considera como, de fato, o seu maior triunfo:

[...]

*Uns rimam por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão
Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido
Os esquecidos lembram de mim porque eu lembro dos esquecidos
Tipo embaixador da rua.*

A questão da negritude é tratada pelo Movimento Hip Hop como de natureza intrínseca, tendo em vista sua origem. Contudo, é necessário entender como os envolvidos se veem e se definem, além de como constroem suas identidades individuais e coletivas. No contexto deste estudo, procurei analisar como a música faz parte desse processo de construção da identidade cultural afrodiáspórica, analisando as dinâmicas envolvidas nas aulas das oficinas de Hip Hop na Casa do Hip Hop e nos eventos que ocorrem no local.

O Movimento Hip Hop posiciona-se desde seu início sobre essa tomada de consciência da negritude da população negra, como já mencionado no Capítulo 2 deste estudo. O Movimento Negro tem uma importância fundamental nesse processo, e a música atua como uma ferramenta de afirmação e empoderamento do povo preto, embora em um dado momento, aqui no Brasil, a relação entre esses Movimentos tenha perdido força. Grupos de rap e MCs trazem em suas composições questões sociais e raciais vivenciadas por eles próprios, o que valida ainda mais essas narrativas. As questões de negritude, pauta constante nas letras de rap,

⁹⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YMJOMluUwiM>>.

são vistas por Mano Brown,⁹⁹ líder do grupo Racionais MC's, como naturais, porém essenciais pela própria vivência cotidiana:

O lance é o seguinte [...]: o DNA da primeira ideia dos Racionais era já falando de raça negra, certo? [...] Sempre me enxerguei dentro da cultura [negra], então pra gente é mais do que natural falar sobre isso, não é uma militância. [...] Isso vai sair, vai fluir. [...] A gente tinha 18 anos, não tinha o grupo... e a gente já falava sobre isso. Não tinha interesse econômico nisso, a gente tinha sonhos, a gente já falava sobre a coisa da raça, do preconceito, da injustiça. Ele [apontando pra KL Jay] foi discriminado na empresa debaixo do meu bigode, eu vi ele sofrer racismo [...] eu vi com meus olhos, no mercado de trabalho, longe dos holofotes (BROWN, 2017).

Do próprio grupo Racionais MC's, o mais importante grupo de rap do Brasil, surgiu a obra-prima do rap brasileiro: *Negro Drama*,¹⁰⁰ composta em 2002 para o disco *Nada como um dia após o outro dia*, onde a situação do negro foi retratada em versos e rimas que atingiram em cheio a maioria dos jovens negros de todo o país, tornando-se um hino à negritude das “periferias, vielas e cortiços”. A letra contundente nos faz refletir sobre como a sociedade se torna cega diante da realidade cruel das quebradas, muitas vezes invisibilizada [a realidade] pelo poder público e essa música é a denúncia do abismo social que a sociedade brasileira finge não existir, percebida no verso “Você deve estar pensando o que você tem a ver com isso”:

A frase é endereçada a quem o escuta, mas certamente não aos negros, não àqueles que vivem o negro drama, a quem não ocorreria a dúvida de que o rapper suspeita haver em seu interlocutor. O verso parece expor a consciência de que, afinal, ele não fala apenas para os seus iguais, mas para uma população mais ampla, talvez a sociedade como um todo. (ZENI, 2004).

Quando Edí Rock traz o verso “Eu visto preto, por dentro e por fora”, ele afirma sua identidade diaspórica, assim como Mano Brown na segunda parte da música traz o relato de sua origem, na frase: “Família brasileira, dois contra o mundo, Mãe solteira de um promissor vagabundo [...] Mais um filho pardo, bastardo, sem pai”, situação comum na maioria das comunidades pobres brasileiras, onde a mulher negra cria seus filhos sozinha.¹⁰¹ Ambos os compositores reconhecem sua condição de negro e os reveses que a cor da pele traz numa sociedade excludente e racista.

⁹⁹ Ver entrevista coletiva dos Racionais MC's no canal Red Bull Station por ocasião da exposição “Racionais 30 anos”. A fala do rapper começa a partir dos 44:36". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85Ic>>.

¹⁰⁰ A mais icônica música dos Racionais MC's. Retorno apoteótico do grupo no evento “Virada Cultural” de 2013, o qual ficaram 6 anos impedidos de se apresentarem após episódio de violência do público na Virada Cultural de 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hJ1ZR269VZg>>.

¹⁰¹ Dados disponíveis em: <<https://www.geledes.org.br/maes-que-criam-filhos-sozinhas-as-pessoas-mais-fortes-que-voce-ira-conhecer-na-vida/>>.

Fazer uma leitura de si enquanto pessoa negra é um processo de construção social que pode se dar inicialmente no seio familiar¹⁰² (quando ocorre de uma família ter essa consciência de pertencimento étnico e ensina a seus filhos sobre o orgulho negro), ou mesmo numa tomada de consciência política, como aconteceu com o rapper Emicida:

Eu não tinha uma reflexão sobre a cor da minha pele até os 18 anos de idade, quando fui pra o exército. Eu só sabia que eu era mais escuro que as pessoas e que eu era zoadado por isso. [...] Eu fui me descobrindo, foi uma coisa que você vai atrás de encontrar referências positivas sobre você. (EMICIDA, 2016)

Posso considerar e afirmar que o mesmo aconteceu comigo. Embora nascida de mãe negra e pai branco, os meus referenciais de beleza eram todos eurocêntricos, fazendo com que não houvesse um sentimento de pertencimento com as questões étnico-raciais, nem que eu me identificasse efetivamente como uma pessoa negra. Esse pertencimento que tenho hoje se deu ao longo de um processo de reconstrução identitária onde a música contemporânea da diáspora me ajudou a encontrar representação, e também nas redes sociais, nas páginas de coletivos negros, onde mulheres negras que assumiram sua beleza natural auxiliavam outras nessa redescoberta identitária.

O rap também auxilia os jovens negros nesse processo. *Negro Drama* é a música mais citada quando perguntado aos entrevistados dessa pesquisa, ou mesmo fora dela: “Qual o rap mais marcante pra você e com o qual você se identifica?”. Para a pesquisa, a grande maioria dos entrevistados foram categóricos em afirmar que essa música os representava.

O sentimento de representatividade e identidade do povo da quebrada com o rap se deve às verdades dos rappers cantadas em prosa e verso que são as verdades desse povo, que se vê representado. A realidade das desigualdades sociais vividas no dia a dia e o subjugo da opressão do sistema são frutos do racismo institucional e estrutural de uma sociedade excludente, que torna os discursos do Hip Hop denúncias de uma realidade cruel.

Sabotage, um dos mais respeitados rappers da história do Movimento Hip Hop brasileiro, deixou uma frase emblemática que representa perfeitamente essa questão: “O rap tem que ter raiz, tá ligado? Não por nada não, morô? mas tem uma pá de cara cantando rap aí, os caras falando de sofrimento. Agora falo pra você: se eu fosse falar de tanto sofrimento meu tempo não ia dar”.

O rap é efetivamente música de preto, preto da quebrada, do gueto, das minorias e qualquer um que tente sair desse contexto não trará a essência do Hip Hop em sua produção,

¹⁰² “Mães brasileiras adeptas da criação com apego”. Disponível em: <<http://www.ceert.org.br/noticias/genero-mulher/22299/maes-brasileiras-adeptas-da-criacao-com-apego>>.

como afirma o DJ Bobby, que percebe uma invasão de grupos de rap representando a classe dominante:

A questão da cor [referindo-se à negritude] é importantíssima, principalmente agora nesse momento que estamos vivendo, que tudo tá se tornando branco, principalmente o próprio movimento aí tá se cadenciando numa estrutura branca isso daí eu tô vendo que tá deixando os pretos e pretas escondidos, os brancos aí andam falando um monte de m...e enfim né, mano, é isso aí [...] mas nosso irmãos pretos aí que já estão há “milianos” na estrada que tem um destaque legal, ficam trazendo a branquitude né meu, aí os pretos que tão chegando, que tem umas ideias da hora, que só tão precisando de um empurrãozinho assim, e os irmãos pretos que não tão vendo isso, não sei o que está acontecendo. Ficam trazendo essa branquitude. (DJ BOBY, 2017).

A revolta de DJ Bobby é compreensível e se explica por alguns episódios¹⁰³ ¹⁰⁴ de artistas que se apropriam do movimento Hip Hop mas que, na visão dele, não vivem a essência, não têm o lugar de fala, não tem propriedade.

O pertencimento é importante para o processo de construção identitária e de percepção de mundo. O rapper Criolo é pontual ao afirmar: “Sensação de pertencimento e identidade: parece que quanto mais a gente tem mais a gente sofre, porque mais a gente se revolta em perceber as desigualdades”.

Marcia é uma jovem negra de Salvador, estudante de serviço social da UFBA, que conheci num show do grupo Racionais MC's em 2016, no dia do seu aniversário. O depoimento emocionante da jovem confirma a importância da representatividade:

A música que eu mais me identifico é “*A vida é desafio*”, eu canto essa música como um hino na minha vida. Me ajuda muito quando às vezes vejo que está tudo muito difícil, quando a luta é difícil, aí então coloco essa música para me dar forças, para me levantar e essa música é minha vida escrita. Eu choro toda vez que escuto ela.

De fato, quando a introdução dessa música começou a tocar no show, Marcia pareceu sair de si. A emoção tomou-lhe conta e era como se estivesse num momento de comunhão religiosa, com os olhos fechados e as mãos unidas como se estivesse em um momento de oração. Ela chorava e cantava a letra inteira ao mesmo tempo. De fato, é uma música forte:

[...]
*É necessário sempre acreditar que o sonho é possível
 Que o céu é o limite e você, truta, é imbatível
 Que o tempo ruim vai passar, é só uma fase
 E o sofrimento alimenta mais a sua coragem
 Que a sua família precisa de você
 Lado a lado se ganhar pra te apoiar se perder*

¹⁰³ DJ Bobby se refere à polêmica machista envolvendo o grupo Costa Gold, já citada anteriormente.

¹⁰⁴ A rapper Lurdez da Luz deu uma entrevista à revista Fórum a Jarid Arraes sobre seu disco “*Gana pelo Bang*” o qual na música Naija que trata dos imigrantes africanos em Sao Paulo. <<https://www.revistaforum.com.br/semanal/lurdez-da-luz-proponho-pensar-de-forma-utopica-no-dia-dia/>>.

*Falo do amor entre homem, filho e mulher
A única verdade universal que mantém a fé
Olho as crianças que é o futuro e a esperança
Que ainda não conhecem, não sentem o que é ódio e ganância
Eu vejo o rico que teme perder a fortuna
Enquanto o mano desempregado, viciado, se afunda ¹⁰⁵
[...]*

O aspecto salvacionista dos discursos do rap é visto por Zibordi (2015, p. 157) pelo viés do 5º elemento. O público encontra no rap a mensagem de consolo que buscava para aliviar o fardo do cotidiano. Se às letras são atribuídos sentidos de existência e representação, então estas passam a ser a mensagem que estes jovens querem mandar ao mundo, sobre o subjugo que vivem, sobre o anseio de mudança de vida, sobre denúncia do sistema ou mesmo um pedido de ajuda — e encontram nos rappers os verdadeiros mensageiros. Em todos os shows de rap que eu fui, ou mesmo em várias gravações de raps de diversos grupos, é perceptível que as mensagens das letras, e mesmo as mensagens que os rappers passam ao final do show ou no espaço entre as músicas, denotam um senso de religiosidade não necessariamente ligada à divindades, mas no sentido do ligar-se a própria alma e aos “irmãos” (o próprio senso de irmandade e comunidade denota uma religiosidade), a uma força maior, que imprime força motriz de mudança, “desse ponto de vista, a situação do hip hop é potencializada em dois sentidos: a cultura se coloca como religião de salvação e tem explícitas intenções intelectuais coligadas ao quinto elemento, o conhecimento.” (ZIBORDI, 2015, p. 172).

Nesse contexto, a figura do rapper remete à de um guru, um sábio, um líder espiritual, sendo-lhe conferido o poder da palavra, palavra esta que será guia de um caminho rumo à “salvação” (no sentido de melhorar a vida). A corporeidade é um fator que não se pode deixar de mencionar. Nos shows de rap, o público em geral gesticula em conjunto, ao mesmo tempo, como num culto. Uma das mensagens mais lidas em camisetas nesses shows é “O Hip Hop salvou a minha vida”. De fato, muitos jovens encontraram no Movimento uma forma de se expressarem e excluírem qualquer possibilidade de descaminho. Muitos se mantêm financeiramente pelo Hip Hop, seja rimando, dançando, discotecando ou grafitando, e ajudam outros a encontrarem um caminho mais distante das drogas e do mundo do crime. Assim, as ações promovidas pelas posses como a Casa do Hip Hop de Diadema promovem uma gama de possibilidades de trabalho com a base, que são as crianças que visitam a Casa.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=52NT9cSWC_8>.

Nascido numa família musical e tendo participado efetivamente de grandes momentos do Hip Hop nacional como músico de ícones da cena como Thaíde e Criolo, e tendo gravado com Emicida, Rael, Mano Brown e outros, o baterista paulistano Serginho Machado, em entrevista concedida exclusivamente para essa pesquisa, fala de sua relação com o Movimento Hip Hop e como se identifica com este:

Eu tenho uma relação com o Hip Hop desde muito novo, começo dos anos 90, os Racionais...Tinha o intervalo do colégio, às vezes eles deixavam o pessoal do grêmio tocar pra gente, tinha uma rádio lá pra gente [...] e eu era uma das pessoas que ficavam no pátio curtindo, ouvindo o som. E aí, quando colocavam os Racionais, assim...o pátio in-tei-ro cantava, sabia a letra inteira do começo ao fim [...] das principais músicas. São letras extensas, é uma narrativa, toda uma construção e todo mundo sabia tudo! Então...isso é pra falar o que é o Hip Hop nesse sentido da narrativa, de conduzir, de contar uma história, uma realidade, de conseguir passar uma imagem do que é uma outra realidade e isso é uma coisa que foi muito forte pra mim ali no começo da minha adolescência.

[...]

Em parte as músicas do Racionais me representavam, pois eu sou um homem negro, estudando em escola pública, de uma certa forma convivendo um pouco com o que era o acesso às drogas ao redor...perto do colégio, perto de onde eu morava, de amigos também sendo seduzidos pelo crime, de amigos se envolvendo com drogas, então, de uma certa forma acabava narrando uma realidade que acabava sendo a realidade de todo mundo, pois de uma forma de outra todo mundo acaba sofrendo as consequências de tudo aquilo que acontece. Tinha bastante a ver sim [as letras] com o que eu vivenciava.

[...]

Essas músicas me ajudaram a construir minha identidade no sentido do valor, porque era uma coisa que vinha com muito poder, as pessoas tinham medo, mas no sentido do respeito aos caras, no sentido musical nem tanto pois já ouvia muita coisa de vários artistas negros, como John Coltrane, Miles Davis, Milton Nascimento, Djavan, Jimi Hendrix, mas me ajudou mais sociologicamente.

O rapper Criolo também enfatiza a herança ancestral do povo preto nos traços étnicos, como podemos perceber em seus versos da música *Sucrilhos*,¹⁰⁶ ao evocar o orgulho preto: “Eu tenho orgulho da minha cor/Do meu cabelo e do meu nariz/Sou assim e sou feliz/ Índio, caboclo, cafuso, crioulo!/ Sou brasileiro!”. Desde James Brown, passando por Sandra de Sá com sua *Olhos Coloridos*, a música black convoca os negros à verdadeira consciência negra.

As religiões de matriz africana se estabeleceram no Brasil no período colonial, na época da escravidão, quando os africanos escravizados sentiram a necessidade de manter suas tradições religiosas. Na musicalidade, os símbolos mais característicos dessas tradições se encontram nos atabaques e nos tambores. Na contemporaneidade do movimento Hip Hop, estes

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EObuy3kTA5w>>.

instrumentos foram substituídos pelo MPC,¹⁰⁷ e o lirismo das letras de alguns rappers apresenta traços das tradições ancestrais:

[...] ainda que não haja a percussão, o DJ utiliza a pick-up para produzir o scratch, batida que conduz o ritmo da música, sobre a qual o MC vai rimar e que reproduz claramente a dinâmica entre som e silêncio, que fazem do atabaque africano, um deus em si mesmo. Nas letras do rap, se faz perceptível, que este ao unir ritmo e poesia, em muito se assemelha à prática dos orikis iorubanos, fato que traz uma ilustração clara da definição da sigla em inglês, rhythm and poetry. Percebe-se também que o rap carrega em sua forma a prática do canto responsorial ou responsivo, estilo característico da musicalidade africana, que pode ser contemplado na interação com o público existente nas rodas de samba e também nos cantos litúrgicos do candomblé. (SILVA, 2013, p. 11).

No Hip Hop nacional e nas manifestações deste em outras partes do mundo, existem diversas referências tanto das religiões de matriz quanto da história da África. O site “Rap em Movimento”¹⁰⁸ traz uma listagem (Apêndice B) de rappers brasileiros e internacionais que fazem referências a essas religiões e que podem ser trabalhados em sala de aula, estabelecendo a relação do Hip Hop com a ancestralidade africana.

5.1 RELAÇÕES ENTRE RACISMO INSTITUCIONAL E O HIP HOP

O tema da violência policial e racismo institucional permeia as letras de rap como meio de denúncia e crítica social. Mas existe o estigma de que rap é “música de bandido”, como já foi mencionado anteriormente neste trabalho. O rap tem seu caráter contestador por natureza e, não por acaso, em geral é contra a instituição policial, sobretudo a Polícia Militar. O número de ocorrências envolvendo morte de jovens negros e falhas nas abordagens policiais no país tem crescido em níveis alarmantes, fazendo com que a estimativa de vida de jovens negros seja inferior à de jovens brancos. O Mapa da Violência¹⁰⁹ fez um levantamento entre os anos de 1980 e 2014 e traz dados estatísticos das mortes por arma de fogo. A pesquisa revela que, a cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. A chance de um negro ser vítima de homicídio é 23,5% maior que a de pessoas de outras raças/cores. Em estados no Norte e Nordeste, o abismo é ainda mais profundo. Em Sergipe, por exemplo, a taxa de homicídios entre negros é de 73 por 100 mil habitantes, enquanto que a de brancos é de 13 por 100 mil.

¹⁰⁷ Music Producer Center, máquina obrigatória de todo DJ, reproduz as batidas de percussão e bateria e outros sons sintetizados e mais alguns efeitos.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://rapemmovimento.wordpress.com/2017/06/27/as-religioes-de-matriz-africana-no-hip-hop/>>.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://www.mapadaviolencia.org.br/>>.

A desigualdade social é importante para compreender a concentração, já que os homicídios se concentram em bairros com desvantagens sociais concentradas — com boa parte de moradores negros. O preconceito e o estigma social e racial acabam direcionando contra esses grupos controles excessivos por parte das instituições policiais e da Justiça do Estado, resultando muitas vezes em violência policial e aprisionamentos arbitrários. Os Autos de Resistência (quando agentes policiais alegam legítima defesa em ações, mas em geral plantam uma arma na cena do crime ou drogas para incriminar a vítima e justificar a violência) são cada vez mais presentes nos registros policiais, ainda que testemunhas estejam presenciando a cena do crime cometido por esses policiais.

No Brasil, foram registradas 3.320 mortes em decorrência de intervenção policial (no serviço ou fora de serviço) em 2015, o que torna a polícia brasileira a mais violenta do mundo. [...] São Paulo, que registra 2,2 mortos por 100 mil, foi proporcionalmente onde a polícia mais matou em relação aos homicídios em geral, quase 20% do total de mortes violentas. Apesar da péssima qualidade na investigação sobre esses casos, a elevada taxa de letalidade é um indicador da baixa capacidade de planejamento e de inteligência policial. (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2018)

Segundo o Atlas da Violência 2018,¹¹⁰ que analisou a violência no Brasil entre 2006 e 2016, as mortes de indivíduos negros, sobretudo jovens, aumentou consideravelmente em detrimento das mortes entre indivíduos brancos:

Outra questão [...] é a desigualdade das mortes violentas por raça/cor, que veio se acentuando nos últimos dez anos, quando a taxa de homicídios de indivíduos não negros diminuiu 6,8%, ao passo que a taxa de vitimização da população negra aumentou 23,1%. Assim, em 2016, enquanto se observou uma taxa de homicídio para a população negra de 40,2%, o mesmo indicador para o resto da população foi de 16%, o que implica dizer que 71,5% das pessoas que são assassinadas a cada ano no país são pretas ou pardas. (CERQUEIRA, 2018, p. 4)

Ambas as pesquisas trazem uma análise em comum: a violência acomete em maior proporção a população jovem negra. Essa violência é denunciada pelos grupos de rap da velha escola, há mais de 30 anos. Mano Brown fala dessa violência institucional:

Na quebrada, os caras vão preso por causa de baseado. Está no beco, a polícia passa, ele correu, pegaram um baseado no bolso, um pino de cocaína, vai tirar cadeia. Vai ficar fichado, não vai mais arrumar emprego, acabou com a vida do moleque. Aí, o outro que tem faculdade, que é branco, fala bem, mete a mão no dinheiro do povão, os políticos se unem, chamam todo mundo e decidem o que fazer com o cara. E o povo está vendo. Ninguém acredita mais em ninguém. (BROWN, 2017)

¹¹⁰ Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf>.

O rapper fala também da vida na década de 1980 morando na zona sul de São Paulo no Capão Redondo, onde os índices de violência eram mais altos que a média mundial. A música transformou o pensamento da população do bairro e também da vida dos “quatro pretos mais perigosos do país”:

Tinha o lance da idade, de que ninguém nunca falou. Hoje, depois de tantos anos, eu penso: “O que um moleque de 20 anos poderia fazer de tão mal contra o sistema, fora aquele rap?”. Era a arte do blefe. Eu pesava 70 quilos, não tinha dinheiro para pegar ônibus e já ameaçava o sistema. E o sistema acreditou. O que mais eu poderia ter feito? Pegar uma arma, virar assaltante e morrer rápido? A leveza da música, o que nós tínhamos dessa leveza, era a idade, que ninguém notava. Hoje em dia eu posso fazer muito mais, até falando de amor. Eu sou muito mais perigoso, mais bélico, mais vivido. (BROWN, 2017).

Em inúmeras situações, a polícia interveio em shows de rap, como aconteceu com o próprio Racionais, que foi perseguido e teve seu carro alvejado pela polícia após um show na década de 1980, e com o rapper Emicida em 2012, que foi detido pela polícia Militar do Estado de Minas Gerais por, segundo a instituição, fazer apologia à violência contra a corporação num show em Belo Horizonte. O perigo que o rap representava (e ainda representa) é a contestação dos atos arbitrários do sistema, incluindo a violência policial contra a periferia, ou seja, o rap promove reflexão crítica sobre as mazelas sociais.

Ainda citando Boaventura de Sousa Santos,¹¹¹ a Arte, de fato, pode modificar realidades e reafirmar o pensamento crítico, e o rap é considerado hoje como a música contemporânea de contestação:

Enquanto as ciências sociais perdiam energia política, enquanto a esquerda perdia energia, estes jovens revoltavam-se e assumiam e assumem uma postura de resistência com dimensão artística [...] Estes jovens insurgem-se e dizem: não somos pobres, somos empobrecidos, não somos inferiores, somos inferiorizados. Recusam a ideia de que não há alternativas e são importantes para uma sociedade tão empobrecida de coragem, de capacidade de desenhar alternativas. (SANTOS, 2014)

Em 2018 foi anunciada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) a escolha do disco *Sobrevivendo no Inferno* do grupo Racionais MC's, lançado em 1998, como leitura obrigatória para o vestibular de 2020. Esse disco é considerado pelo próprio grupo como um disco pesado, de alto teor contestatório, onde a realidade das desigualdades sociais e raciais são descritas sem filtro. Uma análise fiel da sociedade brasileira do final dos anos 90, mas que permanece tal qual nos dias de hoje. Nesse mesmo ano, foi lançado pela editora Cia. Das Letras o livro homônimo, contendo as letras do disco e com prefácio do professor de Literatura

¹¹¹ Em entrevista ao site português RPT Notícias. Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/boaventura-de-sousa-santos-e-musicos-reafirmam-o-rap-como-forma-de-resistencia_n733652>.

Brasileira Acauam Oliveira, da UFPE, que analisou os discursos do grupo contidos em seus discos, buscando entender o cerne das narrativas presentes.

Essa indicação é comemorada pela comunidade negra, juntamente com a indicação do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, por serem obras-primas poéticas, de autores negros, vindos da periferia, e a elite será de uma certa forma obrigada a ler e a entender as mazelas sociais sobre a ótica de quem viveu e vive essa realidade. A inclusão dessas obras, sobretudo a do Racionais, rompe com o cânone branco academicista e adentra espaços nunca antes permitidos. Jovens negros periféricos se sentirão representados, a cultura periférica será representada e essa inclusão fomentará discussões ricas para o entendimento da dinâmica do sistema em relação às desigualdades sociais e raciais no país.

O disco, que virou livro, representa um marco na música popular brasileira por representar uma “nova maneira de tematizar o cotidiano periférico, tendo impacto em vários segmentos artísticos, como a literatura, o teatro, o cinema e a televisão, tornando o grupo um vetor para as mais diversas produções artísticas da periferia.”(RACIONAIS MC’S, 2018, p. 22).

5.2 HIP HOP E MÍDIA

Nas últimas décadas, o momento Hip Hop tem ganhado cada vez mais espaço nos grandes veículos de mídias de massa. No Brasil, e principalmente nos Estados Unidos, o gênero penetrou nas mais variadas vertentes no mundo do entretenimento, que descobriu a força mercadológica e o alcance de seus artistas.

5.2.1 Hip Hop e a indústria televisiva

Os norte-americanos são fascinados por séries. Desde os primórdios da TV norte-americana, já na primeira era, chamada de “TV I”, que compreende do fim dos anos 1940 a meados dos anos 1970 (BIANCHINI, 2017), as séries já exerciam um fascínio no público, que em geral tinham a TV como um entretenimento que unia toda a família. Nessa época, as séries de *Western* dominavam o horário nobre, tendo sempre a figura do índio como o vilão da história e o homem branco como herói, defensor da sociedade, que luta contra a “figura selvagem” dos índios. O oprimido torna-se, nesse contexto, uma figura de ameaça à ordem, numa época em que o racismo e toda sorte de discriminação ao não branco eram institucionalizados (e ainda continua ocorrendo esta institucionalização).

Nas produções televisivas onde havia personagens negros, estes eram normalmente caracterizados de subservientes, haja vista a história da escravidão negra como se deu nos Estados Unidos e como o regime de segregação racial atrelava a figura da mulher negra e do homem negro a subalternos e inferiores. É similar ao que acontece no Brasil, com as telenovelas, em especial as da Rede Globo, que em geral confere aos personagens negros sempre a subserviência ou estigma de marginalizado e bandido.

Tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, o silenciamento e invisibilidade negra renegou a contribuição dos afrodescendentes na construção histórica da sociedade, restando a essa população apenas a música como grande legado à cultura, como se a estes estivessem lhes prestando um favor e não um reconhecimento. Ou no esporte, onde a força física das pessoas negras é destaque.

Além das séries, a indústria televisiva investiu (tanto aqui no Brasil quanto nos Estados Unidos) em canais e programas de TV especializados em hip hop. Na década de 1970 já havia programas dedicados à black music, entre eles o *Soul Train*, da emissora CBS, que se manteve no ar por 37 temporadas, encerrando sua programação em Março de 2006. Ao longo das temporadas, o programa acrescentou o hip hop à programação. Era um veículo a mais de divulgação para grupo de rap, de break e DJs poderem mostrar seus trabalhos. O canal MTV (Music Television) abriu espaço para o Hip Hop em sua programação em 1988 com o programa *Yo! MTV Raps*. O canal BET (Black Entertainment Television) anualmente promove uma festa de premiação destacando personalidades de diversos setores culturais negros que se destacam e são influência ao redor do mundo. No ano de 2018, a rapper mirim MC Soffia, já citada neste trabalho, foi uma das indicadas, concorrendo com outras artistas adolescentes e *digital influencers*. A rapper não logrou êxito no prêmio.

No Brasil a TV Cultura lançou o programa *Manos e Minas*, especializado em Hip Hop, o qual começou a ser transmitido em 1993 e entre seus apresentadores figuram rappers do primeiro escalão do rap nacional como Dum Dum, Thaíde, Rappin Hood, Ice Blue e Max B. O. Desde Junho de 2016 o programa é apresentado pela *slammer*, pesquisadora acadêmica, ativista e atriz de teatro Roberta Estrela D'Alva. É a primeira mulher a apresentar o programa.

Uma revolução no mundo do entretenimento responde pelo nome de “serviços de *streams*” e aqui no Brasil, uma das principais empresas do mundo ganhou a grande fatia do mercado consumidor: a Netflix. O serviço oferece vários títulos de filmes e séries, e algumas foram dedicadas exclusivamente a contar a história do Movimento Hip Hop, entre elas: *Hip Hop Evolution* e *The Get Down*, a série mais cara já produzida pela empresa e que, apesar dos apelos do público, durou apenas uma temporada, por motivos contratuais do idealizador da série

e por seu alto custo de produção. Ambas as séries foram lançadas em 2016, e as usei aqui neste trabalho como referência de pesquisa.

Na primeira, o rapper e pesquisador canadense Shad Kabango percorreu os espaços onde aconteceram as primeiras manifestações do movimento nos Estados Unidos, em especial nos bairros do Bronx e do Harlem, para entrevistar os pioneiros, entre eles a “Santa Trindade” do movimento Hip Hop: os DJs Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash. Outros personagens reais também contam essa história. É uma série documental muito rica em informações, fotos, indicações de discos e a própria fala dos entrevistados torna a narrativa da série algo de muito valor para quem gosta do Movimento Hip Hop.

The Get Down é uma superprodução que conta, de maneira fictícia, mas baseada em fatos e personagens reais, a história do surgimento do primeiro grupo de rap, The Furious Five (o grupo do Grandmaster Flash), que se passa no Bronx, NYC. Mas outras subtramas surgem ao longo dos episódios, envolvendo histórias de amor, fama, poder, drogas, dramas familiares, juventude e negritude, embaladas por uma trilha sonora com muita black music e hip hop.

Indico uma lista (Apêndice C) de outros filmes e séries indispensáveis para quem gosta de rap e também deseja conhecer mais sobre o movimento Hip Hop. São sugestões para um trabalho pedagógico em sala de aula com a temática.

5.2.2 Dois rappers, uma similaridade

A exemplo de tantos outros filmes americanos, cuja discussão se baseia na temática racial, em 2018, o filme *Black Panther* (Disney/Buena Vista) trouxe em sua trilha sonora a assinatura da produção do rapper mais relevante da atualidade, no sentido da produção musical, mensagem de suas músicas e sua estética: Kendrick Lamar. Em seu mais recente e premiado disco, *Damn*, de 2017, o rapper constrói uma narrativa de vida nas 14 faixas que o compõem, as quais estão interligadas e falam sobre racismo e fama na vida de um rapper. Esse foi o disco mais aclamado de 2017 e ressignificou a forma como se faz rap. A importância de ter um artista como Kendrick na produção musical de um filme que, pela temática, elenco e roteiro já se configura como um marco na história do cinema mundial, não apenas afirma a representatividade negra em todos os aspectos dessa produção cinematográfica, mas também

consolida o rap como o gênero mais ouvido no mundo em 2015¹¹² e também como o gênero mais popular dos EUA em 2017.¹¹³

O filme traz referências a ritmos africanos cuidadosamente pesquisados e, claro, muito rap. Uma característica dos filmes onde há a temática negra, ou que se discute racismo, é que sempre há na trilha sonora referências ao Hip Hop e eventualmente, caso algum rapper ou cantor negro esteja participando do elenco, este interpreta a canção tema do filme, como aconteceu em *Selma*, em que o rapper Common atuou e compôs a música tema *Gloria*, em parceria com o cantor, ator compositor e pianista John Legend. A propósito, as multi-habilidades performáticas na formação dos artistas norte-americanos é uma característica pouco explorada aqui no Brasil, e quando um ator tem habilidades de um músico, ou vice-versa, causa estranhamento no público e produtores não habituados a ver um artista atuando em mais de uma frente de trabalho.

As escolas de Arte nos Estados Unidos e mesmo as escolas regulares promovem essa possibilidade de desenvolvimento em várias linguagens. O rapper Tupack Shakur por exemplo se destacava nas artes cênicas e na dança no período em que estudava no ensino médio. Especula-se que, se ainda estivesse vivo, teria grande destaque no mundo cinematográfico.

No Brasil, temos hoje um rapper que, por sua importância e destaque na cena, está sendo comparado a Kendrick Lamar e atende pelo nome artístico de Rincón Sapiência. Seu primeiro nome é em homenagem ao jogador de futebol colombiano Freddy Rincón (que atuou em times da primeira divisão paulista), porque era jogador de futebol amador e as pessoas o achavam parecido com o profissional da bola — na verdade só pela cor da pele. Em 2017 lançou o disco *Galanga Livre*, contando a história fictícia do escravo Galanga que mata seu senhor de engenho e foge para não ser morto pelos capitães do mato. No disco o rapper discute violência policial e racismo de tal maneira que foi premiado e elogiado pela crítica como o mais importante disco do gênero em 2017, tendo logrado prêmio do Superjúri do Prêmio da Música Brasileira como artista revelação, melhor capa de disco e melhor produtor. Contudo, a importância do disco dá-se por três características: a temática da questão do racismo estrutural e a violência policial contra o jovem negro, as referências à música ancestral africana presentes no disco e a questão de gênero e machismo.

Em entrevista ao jornal digital Nexo,¹¹⁴ o rapper fala do resgate ancestral em seu disco:

¹¹² Disponível em: <<http://billboard.uol.com.br/noticias/rap-e-o-genero-mais-ouvido-do-mundo-segundo-spotify/>>.

¹¹³ Pesquisa disponível em: <<http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2017-reports/music-us-mid-year-report-2017.pdf>>.

¹¹⁴ Entrevista disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/13/O-que-Rincon-Sapi%C3%Aancia-traz-de-novo-ao-rap-nacional>>.

É uma proposta que eu e alguns companheiros que trabalham comigo temos: fazer esse rap a partir dos berimbaus, da umbanda, do candomblé, da ciranda, da música africana contemporânea e antiga. O rap está popular, mas ainda não é tão popular como pode ser porque o brasileiro é quente, gosta de dançar, de ritmo. E alguns signos do rap são ‘frios’, pra gente que é da América Latina, da América do Sul.

O rapper se refere a uma música que remete à cultura estadunidense, mas que não condiz com o contexto cultural do brasileiro, ou seja, não o representa culturalmente. Portanto, um de seus grandes diferenciais é trazer, além das batidas eletrônicas e *samplers*, também as referências musicais de nossas culturas populares e de nossa ancestralidade africana, como atabaques, berimbaus e ritmos brasileiros.

A questão do machismo e sexismo difundido historicamente nas letras de rap já foi desconstruído pelo artista nesse disco de estreia. Na faixa *Moça Namorada*,¹¹⁵ a letra se refere a uma moça que ama quem a despreza e o cantor a incentiva a buscar outras alternativas melhores de vida, tendo o *sampler* de uma ciranda da cantora pernambucana Lia de Itamaracá: “Ela sonha com casamento/ Antes de dormir ela sempre ora/ Podia orar por coisa melhor, tipo viajar pelo mundo afora”.

Rincón Sapiência, sem dúvida, trouxe uma inovação à musicalidade do rap nacional, conferindo à sua produção um caráter mais nacionalista.

¹¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z694bmaRQ7I>>.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ser cultura contemporânea da diáspora, o Movimento Hip Hop traz em seu cerne a questão da negritude e do pertencimento nas identidades culturais e, por fim, a questão da construção identitária negra. Esta pesquisa objetivou, de modo geral, entender como se dá o processo de construção identitária de jovens negros no contexto do Hip Hop, tendo como campo de observação as oficinas de DJ e MC da Casa do Hip Hop de Diadema, região metropolitana de São Paulo. Para tanto, acompanhei durante 4 meses ambas as oficinas, observando os processos de ensino e aprendizagem de música.

As aulas nessas oficinas me ajudaram a entender, além dos conhecimentos técnicos, as dinâmicas envolvidas nesse construto identitário e a maneira como os discursos de representação são construídos mediante a música. Contudo, ainda que seja muito forte essa questão do discurso dos rappers e como suas músicas influenciam jovens a se constituírem em suas identidades, percebi mediante a observação durante a pesquisa de campo que as interações entre alunos, professores e demais frequentadores da Casa se davam principalmente nos eventos que eram promovidos pela própria Casa regularmente, e as interações nesses eventos surtiam um efeito mais significativo nesse processo de identificação, pertencimento de grupo e construção do ser negro. Para as comunidades periféricas, o construir-se culturalmente perpassa pelos processos de sociabilidade, os quais conferem aos jovens uma inserção na sociedade, antes negada pela exclusão e marginalização. Por isso, a socialização nesses espaços culturais é importante, já que

[...] evidencia um “nós” necessário para a constituição de cada ser humano individual, processo que dá testemunho ao fato de que vidas individuais não se formam apenas de dentro das estruturas burocráticas institucionais, mas principalmente de fora, ou seja, das arenas interacionais, das arenas públicas de diálogo e o indivíduo conversando com os outros atualiza sua crítica ao mundo, cria outra lógica, externa à normalidade social. O prazer de “estar junto” implica em ter momentos de reflexão, de teorias, de trocas culturais, de sensibilidade, de trabalho com o corpo e de sensibilidade compartilhada. (MARTINS, 2013, p. 231)

Por esse viés, a representação cultural não ocorria de forma exclusivamente na sala de aula, e sim de forma mais acentuada, no pátio do local, durante os eventos, ainda que o DJ Bobby enfatizasse o caráter afrodiaspórico do movimento em suas aulas. Isso não quer dizer que o ensino de música não influencia na construção da identidade, ou que o rap não desempenhe o papel de auxiliar nesse processo de reconhecer-se negro. De fato, no contexto estudado, essa relação fica mais evidente fora das oficinas, nos eventos “Hip Hop em Ação” e outras festas

promovidas pela Casa, ou seja, são várias as dinâmicas existentes nesse contexto do Hip Hop que propiciam essa tomada de consciência de si enquanto indivíduos culturais.

Os processos de ensino de Música no contexto do Hip Hop não possuem as características liertárias aceitas como consolidadas: as didáticas dos educadores não seguem uma padronização e os objetivos pedagógicos são alcançados mediante interação educador-aluno, onde todos ensinam e todos aprendem. A oralidade é um fator muito importante para as culturas populares em geral, bem como para a cultura de rua. Assim, as aulas também carregavam esse traço da ancestralidade africana devido a tal meio de transmissão de conhecimentos.

Quando ocorrem em diferentes contextos e estruturas, o ensino de Música nos permite entender quais possibilidades de práticas pedagógicas podem ser aplicadas. Além disso, as pessoas aprendem música e se relacionam com ela, além de ampliar a visão de mundo, lançando novo olhar sobre as sociedades, sobre as diferenças e sobre o re-existir. As práticas de ensino de música que ocorrem nesses espaços múltiplos além da escola regular e que consideram os saberes tradicionais, os saberes “outros” e os saberes populares, mostram-se como espaços de resistências culturais. A análise dos dados pelas observações na pesquisa de campo apontam que esses espaços, como a Casa do Hip Hop de Diadema, são importantes para a reafirmação identitária dos jovens que frequentam esses lugares para aprender, ensinar, trocar informações ou mesmo para sentir-se parte de um grupo cultural. Esse pertencimento promove não apenas a ocupação espacial do lugar, mas também uma ocupação simbólica, no sentimento de pertencer àquele espaço, àquele grupo, àquele contexto cultural e àquela comunidade.

As pautas diversas que se entrelaçam ao Movimento Hip Hop, como as questões de gênero, por exemplo, carecem de mais espaço de discussão e mais reflexão, embora tenha percebido uma sensibilidade ao tema por partes dos entrevistados. Porém, notei que eles também carecem de espaço que lhes permita alçar voz para essas questões, um espaço que promova discussões permanentes sobre as demandas sociais existentes na comunidade. Após a entrevista semiestruturada, os sujeitos da pesquisa concordaram em abrir na programação dos eventos um momento para debates e reflexões sobre questões que envolvem o Movimento e a sociedade como um todo, como por exemplo: o espaço da Casa como espaço de uso público comunitário e, portanto, que deve ser cuidado pela circuvizinhança; o espaço da mulher no Movimento; o respeito às diferenças e a promoção da casa como espaço educacional. Essas questões sociais dizem sobre o indivíduo, sobre o quanto ele está engajado no respeito às diferenças sociais e qual seu papel na sociedade. Diz, portanto, muito sobre sua construção social, identitária, cultural e ética.

Durante a pesquisa busquei caminhos para responder às perguntas que me levaram a estar naquele lugar, naquele contexto e com aquelas pessoas que fazem efetivamente uma parcela do Movimento Hip Hop acontecer em São Paulo. Diante dos dados coletados e das análises feitas, concluo que a construção da identidade cultural e afrodiaspórica depende de inúmeros fatores como contexto socioeconômico, família, amigos, cultura, e não ocorre exclusivamente em um único contexto ou situação, ou seja, ocorre no cotidiano, nas diversas formas de interações sociais, ocorre na relação do indivíduo com a cultura e, nesse caso, especificamente com a Música.

Minha satisfação após todo o processo da pesquisa é saber da diferença que esta causou na vida dos sujeitos, no sentimento de pertencimento, em como estes se sentiram úteis falando deles mesmos e de sua Arte. Assim, entrego este trabalho na certeza de que chegará aos mesmos e ao público que frequenta a Casa do Hip Hop de Diadema e outros manos e minas que vivem o Hip Hop, que fazem o Hip Hop acontecer, respondendo à pergunta: “Para quem afinal? Para que usos e em nome de quem?” (BRANDÃO, 1999, p. 10).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes. (orgs.) **O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. São Paulo: Alameda, 2015.

ARALDI, Juciane. Aprendendo a ser DJ. In: SOUZA, Jusamara (org). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BIANCHINI, Maíra. As Eras da TV dos Estados Unidos: História e Contexto das Séries Ficcionalis Televisivas in: **Anais do XI Encontro Nacional de História da Mídia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. 2017**. disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:aA7qj741SlsJ:www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/11o-encontro-2017/gt-historia-das-midias-audiovisuais/as-eras-da-tv-dos-estados-unidos-historia-e-contexto-das-series-ficcionalis-televisivas/at_download/file+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=safari>. Acesso em: 11 abr. 2018.

BONI, Tanela. Negritude. **Grupo de estudos e pesquisas sobre a globalização**. Publicado em 09/08/2006. Disponível em: <<http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=24970&lan=PO>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

BRADLEY, D. Good for what, good for whom?: Decolonizing music education philosophies. In: BOWMAN, Wayne D.; FREGA, Ana Lucía (eds.) **The Oxford Handbook of Philosophy in Music Education**. Oup Usa. 2012. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=ZNQZBa20bjsC&oi=fnd&pg=PA409&ots=MD0dmqup25&sig=D0RgRZOEMl_4nEZQ0mqH41lgXh0&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 5 jun. 2018.

BRANDÃO, Carlos R. Pesquisar – Particpar. In: **Pesquisa Participante**. Carlos R. Brandão (org). São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____; BORGES, Maristela C. A pesquisa participante: um momento da educação popular. In: **Revista Educação Popular**, v.6, p. 51-62 nov/dez. Uberlândia, MG. 2007.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Vol. 10 – Pluralidade Cultural. Ministério da Educação. 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/pluralidade.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2018.

BROWN, Mano. Entrevista coletiva do Grupo Racionais MC no Red Bull Station na exposição **Racionais: 30 anos**, Mediação: André Caramante. São Paulo, 5/06/2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85Ic>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

_____. Um sobrevivente do Inferno. Entrevista a Guilherme Henrique, Henrique Santana e Nadine Nascimento ao **Jornal Le Monde Diplomatique Brasil** em 8/01/2018 Disponível em: <<http://diplomatique.org.br/um-sobrevivente-do-inferno/>>. Acesso em: 28 maio 2018.

CANDUSSO, Flavia. **Capoeira angola, valores civilizatórios afro-brasileiros e educação musical**. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA. 2009.

CERQUEIRA, Daniel (coord.). **Atlas da Violência**. Rio de Janeiro: IPEA, 2018. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2018.

DALASAM, Rico; HANSEN, Luana; RENEGADO, Flavio. Homossexualidade vira tema no rap brasileiro nas letras de Rico Dalasam, Luna Hansen e Flavio Renegado. **Site Gauchazh** – cultura e lazer. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/01/homossexualidade-vira-tema-no-rap-brasileiro-nas-letras-de-rico-dalasam-e-luana-hansen-4680593.html>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DJ BOBY. Depoimento. [2017]. São Paulo. Entrevista concedida a Djenane Vieira.

DJ VIVIAN MARQUES. Depoimento. [2017]. São Paulo. Entrevista concedida a Djenane Vieira.

DYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

EMICIDA. **Programa Espelho**. Parte I. Entrevista a Lázaro Ramos. Temp 9 - Ep 1924. Exibição em 11 de Jul de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xy14vJkdX-A>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

_____. **Programa Espelho**. Parte II. Entrevista a Lázaro Ramos. Temp 9 - Ep 1924. Exibição em 11 de Jul de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HAqWy3ruoZg>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

GOMES, Carin Carrer. **O uso do território paulistano pelo Hip Hop**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP. 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. **Cultura e Representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.

LURDEZ DA LUZ. Me proponho a pensar de forma utópica no dia a dia. Entrevista a Jarid Arraes. **Revista Forum**. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/semanal/lurdez-da-luz-proponho-pensar-de-forma-utopica-no-dia-dia/>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

MAPA DA VIOLÊNCIA. 2018. Disponível em: <<https://www.mapadaviolencia.org.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

MARINQUE, Diego A. Clement Dodd, 'Sir Coxson', produtor de 'reggae'. **Jornal El País** (edição eletrônica). Espanha. 14 de Maio de 2004. disponível em: <https://elpais.com/diario/2004/05/14/agenda/1084485609_850215.html>. Acesso em: 21 abr. 2018.

MARTINS, Rosana. Identidades transatlânticas da cultura hip hop: estudos de caso no Brasil e em Portugal. **Revista Opus**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. v. 10. n. 2. p. 223-242, dez. 2013.

MARVTORREZ. **Sankofa Bird**. 2018. Deviantart. Disponível em: <<https://www.deviantart.com/marvtorrez/art/Sankofa-bird-698197902>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

MC GBOX. Depoimento. [2017]. São Paulo. Entrevista concedida a Djenane Vieira.

MC KELI ROSA. Depoimento. [2017]. São Paulo. Entrevista concedida a Djenane Vieira.

MEDEIROS, Carlos. A; TORNADO, Toni; VELOSO, Altay: **Entrevistas para o livro "1976: Movimento Black Rio"**. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=152&v=eiDAO50cTt0>. Acesso em: 17 jan. 2018.

MÓNICO, Lisete S. et al. A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa. In: CONGRESO IBERO-AMERICANO DE INVESTIGACIÓN CUALITATIVA, 6., 2017. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1447>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

MUNANGA, Kabengele. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. **Estudos Avançados**, Universidade de São Paulo, v. 18, n. 50, p. 51-66, apr. 2004. ISSN 1806-9592. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9968/11540>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

_____. Negritude: usos e sentidos. **Coleção Cultura Negra e Identidades**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. É preciso unir as lutas sem abrir mão das especificidades. **Jornal A Tarde**. Entrevista à jornalista Tatiana Mendonça em 18/06/2018. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1970193-kabengele-munanga-e-preciso-unir-as>>

lutas-sem-abrir-mao-das-especificidades?utm_source=facebook.com>. Acesso em: 18 jun. 2018.

OLIVEIRA, A. Observação e entrevista em pesquisa qualitativa. **Revista FACEVV** n.4 Jan/Jun-2010. p. 22-27. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/observacao-e-entrevista-em-pesquisa-qualitativa/43258/>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2. ed. revista e ampliada. Porto Alegre, Sulina, 2012.

PERPETUA, M. Morre Sylvia Robinson, uma das pioneiras do Hip Hop. **Revista Rolling Stones Brasil**. 30 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/morre-sylvia-robinson-uma-das-pioneiras-do-hip-hop/>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

SANTOS, Boaventura de S. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

_____. Boaventura e músicos reafirmam o rap como forma de resistência. Entrevista para o site **RTP Notícias** em 28 de Abril de 2014. Disponível em: <https://www.rtp.pt/noticias/cultura/boaventura-de-sousa-santos-e-musicos-reafirmam-o-rap-como-forma-de-resistencia_n733652>. Acesso em: 28 maio 2018.

RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANTOS, Boaventura de S. **Boaventura de Sousa Santos vira rapper em ensaio de Hip Hop baseado em sua obra**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xciJlb4aVmI>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

_____. **RAP GLOBAL: o show**. Janeiro/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=swVOy421dWA>>. Acesso em: 30 maio 2018.

_____. **As Epistemologias do Sul**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=URgY9H2NvZM>>. Acesso em: 30 maio 2018.

SANTOS, R. E. **Educação Popular e Juventude Negra: um estudo da práxis político-pedagógica da movimento Hip Hop em São Luís do Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2015.

SEBADELHE, J. O. **Na Trilha da História: A trajetória do Movimento Black Rio, que trouxe a pegada soul e funk ao samba**. Entrevista concedida à apresentadora Isabela Azevedo para a Radio Agência Nacional. Disponível em: <<http://radioagencianacional.ebc.com.br/cultura/audio/2017-11/na-trilha-da-historia-trajetoria-do-movimento-black-rio-que-trouxe-pegada-soul>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

SHUSTERMAN, R. Música do Gueto. Trad. Marcos Carvalho Lopes e Mamadu Seidi. **Capoeira - Revista de Humanidades e Letras**. V.2, n1, ano 2015, pp. 73-77. Universidade da Integração Internacional da Lusofinia Afro-brasileira (UNILAB) Disponível em:

<<http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/view/42/46>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

SILVA, Daniela Fernanda G. **O som da diáspora:** a influência da *black music* norte-americana na cena black paulistana. 2013. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, SP. 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-18072013182513/ptbr.php>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). **Identidade e Diferença:** a perspectiva dos Estudos. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOBREIRA, Gabriela. **A importância do envolvimento da mulher no hip hop.** BPE - Site de entretenimento para o público negro. Publicado em: 9 de Agosto de 2017. Disponível em: <<http://blackpipe.com.br/2017/08/09/importancia-do-envolvimento-da-mulher-no-hip-hop/>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

SOUZA. Jusamara (org). **Aprender e ensinar música no cotidiano.** 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____; FIALHO, Vânia; ARALDI, Juciane. **Hip Hop: da rua para a escola.** Porto Alegre: Sulina, 2005.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no Som:** as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VARGAS, Alexandre S. **Guitarra Baiana:** uma proposta metodológica para o ensino instrumental. 331 p. il. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/24143>>. Acesso em: 19 junho 2018.

WALSH, Catherine (ed.). **Pedagogias decoloniales:** prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya Yala, 2013.

WELLINGTON, Ras. **A História do Hip Hop.** Blog. 10 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.fyadub.com.br/2008/08/as-sound-systems-jamaicanas-na-amrica.html>>. Acesso em: 29 maio 2018.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos. Avançados.** São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-241, Apr. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 maio 2018.

ZIBORDI, Marcos Antônio. **Hip hop paulistano:** narrativa de narrativas culturais. 2015. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. São Paulo, SP. 2015. doi: 10.11606/T.27.2015.tde-

29062015-144403. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-29062015-144403/pt-br.php>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

APÊNDICE A – Roteiro do questionário



Questionário para pesquisa qualitativa

Mestrado Acadêmico – Música

PPGMUS – UFBA- 2017

Orientadora: Flavia Candusso

Orientanda: Djenane Vieira

As perguntas 1 a 10 terão respostas objetivas, devendo o entrevistado escolher uma das opções. As perguntas 11 a 16 serão respondidas oralmente, na parte semiestruturada do questionário.

Questões objetivas:

1. Qual sua idade? Entre:

- a) 10 e 15 anos
- b) 15 e 25 anos
- c) 25 e 35 anos
- d) 35 a 25 anos

2. Sexo: _____ F _____ M _____ Outros

3. Raça/Cor:

- a) Branca
- b) Parda
- c) Preta
- d) Amarela
- e) Indígena
- f) Não sei

4. Escolaridade:

- a) Fundamental completo (1º ao 9º)
- b) Ensino médio ou Técnico
- c) Ensino Superior
- d) Pós-graduação

5. Estado Civil:

- a) Solteiro
- b) Casado
- c) Divorciado
- d) União estável

6. Com relação à moradia:

- a) Moro com meus pais
- b) Moro sozinho
- c) Moro com parentes
- d) Moro com companheira (o)
- e) Outros: _____

7. Filhos:

- a) Não tenho
- b) 1 filho
- c) 2 filhos
- d) 3 ou mais filhos

8. A quantos shows de rap, por ano, você costuma ir:

- a) De 1 a 10
- b) De 10 a 15
- c) Costumo ir toda semana
- d) Uma vez por mês
- e) Nunca fui a um show de rap

9. Quais os lugares onde você costuma ouvir rap:

- a) Casa
- b) Carro (CD ou pen drive)
- c) Festas e shows
- d) Casa de amigos

10. Que aparelhos você costuma utilizar para ouvir música:

- a) Celular
- b) Computador
- c) Aparelho de som
- d) Som do carro

Questões subjetivas:

- 11. Que influência o hip hop exerce em sua maneira de vestir, falar ou interagir com seus amigos?
- 12. Como o rap entrou em sua vida?
- 13. Quais os grupos ou cantores que mais influenciaram seu gosto pelo Hip Hop?
- 14. Qual o rap mais significativo pra você? Por que?
- 15. Qual a importância da Casa do Hip Hop na formação da sua cidadania
- 16. Hip Hop pra você é...

APÊNDICE B – Rappers e grupos que têm relação ou fazem referência às religiões de matriz africana

CRIOLO - Em seu disco *Nó na orelha*, o rapper traz na quarta faixa a música *Mario*, que traz na introdução uma saudação a Ogun: “Ogun adjo, ê mariô (Okunlakaiê)”. Criolo faz referência a uma linda cantiga da Nação Ketu ao Orixá Ogun, que diz :

Ogun a jo e Mariwo (Ogun se manifeste com o seu mariwo),

Akóró a jo e Mariwo (Akóró, se manifeste com o seu mariwo),

Ogunpà lè pà lona (Ogun mata, tem poder de matar no caminho)

Oguna jo e Mariwo, E ma tù Ye ye (Vós sempre anima a nossa vida) (animar = reviver).

Outra canção de Criolo que faz referências a orixás é a música *DOUM*, do documentário “Cidade Cinza” já mencionado aqui neste trabalho.

EMICIDA - O rapper paulistano usa frequentemente sua guia de Xangô no pescoço e em suas músicas, desde as mais antigas, faz referências ao deuses iorubanos. Em seu disco *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, concebido no continente africano durante uma viagem por Angola e Cabo Verde, faz todo o tempo referências à diáspora. Em *Boa Esperança*, ele cita: "Favela ainda é senzala jão / Bomba relógio prestes a estourar / O tempero do mar / Foi lágrima de preto”.

ORISHAS - (Cuba) - Trio cubano que rompe barreiras há mais de 20 anos, revolucionou o rap no mundo por fazer música de protesto em pleno regime ditatorial de Fidel Castro. O próprio nome do trio já traz referência ancestral africana e suas músicas são mesclas de música cubana (que também tem suas raízes em África) e as batidas do hip hop.

IBEYI - (Cuba) - Dupla de irmãs gêmeas, seu nome faz referência aos orixás gêmeos na mitologia iorubá. Ibeji é o Orixá-Criança, em realidade, duas divindades gêmeas infantis, ligadas a todos os orixás e seres humanos. Recentemente gravaram um Single com Emicida, intitulado *Hacia el Amor*.

OPANINJÉ - Criado em 2005, o grupo Opaninjé (Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente) é formado pelo trio Lázaro Erê, Rone Dum-Dum e Dj Chiba

D, em Salvador, Bahia. O orixá dança numa representação simbólica, mostrando sua ligação com os mortos Iku e o seu domínio sobre a terra.

BACO EXÚ DO BLUES - Mais uma produção de Salvador, além do nome artístico, seu disco de estreia *Esú* traz referências ao orixá, mas faz uma alusão ao nome de Jesus ao mesmo tempo. Sua sonoridade mistura trap e muita música brasileira. É o nome do rap no nordeste na atualidade.

APÊNDICE C – Filmes e séries com a temática do Hip Hop

<p>“Fique rico ou morra tentando” (2005) - com 50 Cent. Dir.: Jim Sheridan - Paramount Picture - um conto sobre um traficante de drogas que resolve abandonar a vida de crimes para seguir sua paixão: o rap.</p>
<p>“8 mile: Rua das ilusões” (2002) - com Eminem. Dir.: Curtis Hanson. Um jovem rapper, lutando em todos os aspectos de sua vida, quer estourar, mas seus amigos e parceiras tornam essa odisséia do rap mais difícil do que parece.</p>
<p>“Fresh Dressed” (2015) - Dir.: Sacha Jenkins. Documentário aborda a história da moda hip hop dos Estados Unidos.</p>
<p>“Rapture” (2018). Uma curiosidade sobre esta série que narra a cultura hip hop pelo mundo é que ela foi produzida pelo maior coletivo de urbano dos EUA, Mass Appeal, que atua como plataforma de produção de conteúdo criativo sobre cultura de rua há mais de 20 anos. Os mesmos produtores de Fresh Dressed.</p>
<p>“Empire” (2015 - atual) - com Terence Howard (que, além de renomado ator, é um conceituado rapper americano) e Taraji P. Henson (do filme <i>Estrelas além do tempo</i>). Série do canal Fox. É um drama musical ambientado em Nova Iorque que aborda os bastidores da indústria musical do hip hop.</p>
<p>“Biggie and Tupac” (2002) - com The Notorius BIG e Tupac Shakur. Dir: Nick Broomfield. Documentário sobre as mortes dos dois maiores ícones do gangsta rap nos EUA.</p>
<p>“This is the life: how the west was one” (2008) - com 2Mex. Dir.: Ava DuVernat. Documentário conta a história dos MCs da <i>The Good Life</i>, um movimento de música alternativa, e sua influência na arte.</p>
<p>“Stretch and bobbito: radio that changed lives” (2015) - com o rapper Common e Rosario Dawson. Dir.: Bobbito Garcia. O documentário analisa o impacto social do programa de rádio <i>Source Magazine</i>, eleito em 1998 como o melhor programa de Hip Hop de todos os tempos.</p>
<p>“Sample This” (2012) - Dir.: Dan Forrer. Documentário que revela como um disco esquecido da Incredible Bongo Band ajudou a firmar o Hip Hop quando o DJ Kool Herc estendeu a percussão ao tocar as canções repetidamente, criando um hino nas ruas do Bronx.</p>

<p>“Whiteboyz” (1999) Dir.: Marc Levin. Numa cidade praticamente toda de habitantes brancos, um garoto sonha em se tornar uma estrela do Hip Hop.</p>
<p>“Reincarnated” (2012). Dir.: Andy Carpper. Com Snoop Dogg, Dr. Dre e Damian Marley (filho de Bob Marley). <i>Snoop Dog</i> muda seu nome para <i>Snoop Lion</i> e viaja para a Jamaica e imerge na cultura rastafári, oo produzir seu primeiro disco de reggae.</p>
<p>“Luke Cage” (2016) - Série da Marvel Comics. A história do super herói negro que vive modestamente no quarto dos fundos de uma barbearia no Harlem. A grande sacada dessa série é mostrar um herói urbano, do gueto, sem os esteriótipos criados pelos autores nos anos 1970 para os quadrinhos e mais próximo da realidade. Vale a pena assistir a série, porque mostra como é a vida no bairro negro mais cultural, porém violento da cidade. A série representa fielmente o bairro, os cruzamentos e as fachadas dos prédios, além de ter muito hip hop como trilha incidental.</p>
<p>“Rublle Kings” (2010) - Dir.: Shan Nicholson. Com imagens de arquivo, o diretor conta a história dos verdadeiros Warriors (guerreiros) que andaram pelas ruas de Nova Iorque nos anos 1970 e a dura realidade da vida das gangues numa cidade que parecia caindo aos pedaços.</p>
<p>“Morris from America” (2016) - Dir.: Chad Hartigan. As aventuras românticas de um adolescente americano vivendo na Alemanha.</p>
<p>“Take the 10” (2017) - Um dia na vida de dois melhores amigos, um traficante e um gerente de loja, tentando chegar a um show de rap.</p>
<p>“Full Out” (2010) - Dir.: Sean Cisterna. As aspirações de uma jovem ginasta olímpica são esmagadas após um acidente que a deixa com sequelas.</p>
<p>“Desventuras de verão” (2014) - Dir.: Michael Tully. As férias de verão de 1985 de uma família mudam totalmente por um adolescente apaixonado por Ping Pong e fã de rap.</p>
<p>“Ritmo e Flow” (2019) – Série original da Netflix. Competição de jovens rappers norte-americanos, tendo como jurados Tip Harris (T.I), Cardi B e Chance the Rapper.</p>
<p>“Irmandade” (2019) – Dir.: Pedro Morelli. Série original da Netflix Brasil, estrelada pelo cantor S. Jorge. História fictícia que narra o início da maior facção criminosa do Brasil tendo como trilha sonora músicas dos Racionais MC’s.</p>