

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**



1290002747



FE
TCC/UNICAMP Sa59m

MARIA LÚCIA DE OLIVEIRA SANTOS

**A MÚSICA COMO AGENTE DE TRANSFORMAÇÃO
ENTRE JOVENS DA PERIFERIA**

Orientador: Profº Dr. Jorge Luiz Schroeder

**Campinas,
Dez/2005**

200606143

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

UNIDADE:	F.E
Nº CHAM:	5059m
V:	
TOMBU:	2447
PROC.:	123/2006
C:	D: X
PREÇO:	
DATA:	24/03/06
Nº CPD:	54035

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Santos, Maria Lúcia de Oliveira.
Sa59m A música como agente da transformação entre jovens de periferia /
Maria Lúcia de Oliveira Santos. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientadores : Jorge Luiz Schroeder, Maria Flávia Silveira Barbosa.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Educação. 2. Hip-hop. 3. Desigualdade social. 4. Cultura.
5. Periferias urbanas. I. Schroeder, Jorge Luiz. II. Barbosa, Maria Flávia
Silveira. III. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação.
IV. Título.

05-0212-BFE

ÍNDICE

Agradecimentos.....	1
Resumo.....	3
Justificativa.....	4
Objetivos específicos.....	6
Metodologia.....	7
Introdução.....	8
Breve história da ação pedagógica da música: da década de 1930 aos dias atuais.....	12
Significação e Origens do Hip Hop.....	15
Influências sofridas pelo Hip Hop no Brasil.....	18
Uma forma organizada de cultura popular: os elementos componentes do Hip Hop.....	20
A busca pela conscientização.....	21
Divergências e contradições encontradas no Hip Hop atual.....	23
Projetos atuais que envolvem a utilização do Hip Hop.....	40
Projeto desenvolvido pela Revista Nova Escola.....	43
Algumas Considerações.....	47
Referências Bibliográficas.....	49
Sites Consultados.....	53

Agradecimentos

Ao longo de nossas vidas, passamos por várias etapas, por vários caminhos; alguns curtos, outros longos e cheios de percalços, estes muitas vezes nos levam ao amadurecimento e a novas descobertas.

O meu caminho sempre foi longo, cheios de espinhos e dificuldades, mas sempre tive a esperança de um dia poder alcançar alguns dos meus objetivos.

Hoje, finalmente posso dizer que consegui realizar um deles. Estou realizando um sonho que até pouco tempo achei que seria impossível, o de conseguir me graduar.

Primeiramente quero agradecer à Deus, pois ele me deu forças para ir até o final. Em segundo, aos meus pais, Hilda e Reinaldo, pois sem eles eu nada seria. Apesar de todas as dificuldades, eles sempre me incentivaram e lutaram muito para me proporcionar uma educação digna.

Em terceiro lugar, agradeço e dedico essa conquista àquele que sempre esteve ao meu lado, que me deu apoio, me incentivou, me ajudou em todos os momentos difíceis da minha vida: meu marido Claudio. A ele dedico essa vitória, além de toda a minha gratidão e agradecimento por tudo.

E por último, agradeço a paciência e a dedicação daquele que me orientou, e esteve sempre presente nos momentos em que precisei. À você Prof^o Jorge Schroeder, meu muito obrigado.

Resumo

Este Trabalho de Conclusão de Curso procura demonstrar a importância da música – especificamente através do Movimento *Hip Hop* – na educação, como um agente capaz de propiciar transformações no futuro desses jovens que, em sua maioria, residem nas periferias dos grandes centros urbanos.

Por ser ainda um assunto recente (50 anos), procuramos nos ater aos fatos e acontecimentos que estiveram ligados ao *Hip Hop* e que traçaram toda a sua trajetória no Brasil e no mundo. Procurando contextualizar o assunto num período histórico, é a partir da década de 1930 que iniciaremos nosso estudo, para finalmente chegar aos dias atuais. Desta forma, o leitor poderá ter uma ampla visão da problemática que este trabalho abordará.

Especificamente, este trabalho foi feito tendo como base pesquisas realizadas em artigos científicos já publicados e/ou ainda em projetos em desenvolvimento, os quais procuram discutir os efeitos que a música traz para os jovens moradores das periferias urbanas.

No caso do *Hip Hop*, os adolescentes (participantes desse movimento) são descritos como protagonistas de seu próprio processo educativo, no qual deixam de ser meros participantes passivos de uma cultura que está sendo imposta para eles, de um modelo social pronto e acabado e passam a ser autores de si próprios (culturalmente e socialmente), construtores da sua própria cultura; ou seja, através da participação ativa no Movimento *Hip Hop*, eles resgatam justamente aquilo que visamos demonstrar: que a utilização da música (*Hip Hop*) na educação é possível e bem-sucedida, quando nosso objetivo é, principalmente, a formação de “autores-cidadãos”.

Palavras-chave: *música, educação, Hip Hop, desigualdade, exclusão social, cultura, jovens, periferia.*

Justificativa

No atual contexto educacional do Brasil, a educação não-formal nos apresenta um novo e possível caminho, em termos de práticas pedagógicas capazes de “direcionar” a socialização do indivíduo.

Mas, questionamos: *será que essas práticas pedagógicas (as quais, podemos dizer, são uma espécie de metodologia) da educação não-formal, podem ser capazes de proporcionar o aceleração no processo de aquisição do conhecimento e transformação dos nossos alunos-cidadãos?*

Há uma grande distância entre a educação no sistema formal apenas e a educação não formal, causando assim um retardo no processo de aquisição de conhecimento no sistema educacional vigente, ocasionando a falta de interesse, a dificuldade de aprendizagem e a evasão da escola.

(Conde e Neves, 1984/85, p. 42)

A problemática escolhida não limitar-se-á apenas ao contexto do papel da música e do Movimento *Hip Hop* no espaço escolar, mas também às *possíveis transformações*¹ ocorridas, em decorrência da presença deste movimento, no cotidiano dos jovens da periferia.

Embora essa problemática seja muito ampla e, até certo ponto, pretensiosa, encontra-se diretamente relacionada a questões muito complexas dentre as quais destaca-se uma de vital importância: a questão da desigualdade e exclusão social – que estão presentes na realidade vivida por mim, como educadora, assim como por inúmeros outros educadores.

Justifica-se, ainda, pelo fato de trazer questões que se refletem no processo educativo, tais como dificuldades de aprendizagem pelo “método tradicional” de ensino; a descontextualização existente entre os conteúdos propostos pelo sistema educacional e a realidade vivida pelos alunos; os altos índices de repetência e evasão escolar etc.

¹ Possíveis transformações porque estas, se existentes, serão descritas no decorrer do trabalho de pesquisa

Desta forma, o referido tema, objetiva discutir e analisar a maneira como a música (representada pelo *Rap e Hip Hop*), pode ser um agente de transformação entre jovens da periferia e os reflexos desta transformação no processo educativo.

Para atingir esse objetivo, este trabalho será baseado em estudos de projetos que abordam o problema, sem a intenção ou propósito de julgamento, mas sim com o objetivo de verificar, através desses exemplos e estudos escolhidos, quais as transformações conseguidas por esses jovens de periferia, em suas vidas e em sua realidade.

Objetivos específicos

- Identificar o papel e a importância da música, em especial daquela originária do Movimento *Hip Hop* e suas várias formas de expressão, para a formação de jovens e adolescentes.
- Analisar os envolvidos nessa transformação e o meio no qual estes estão inseridos, além dos recursos oferecidos e resultados obtidos.
- Detectar e analisar as principais dificuldades encontradas por estes jovens para dar continuidade a tais projetos; quais as transformações socioculturais vivenciadas por estes na comunidade em que vivem.

Metodologia

Este estudo poderia se aproximar de uma pesquisa aplicada (THOMAS & NELSON 2002, pág. 23), por possuir algumas das características desta:

a pesquisa aplicada tende a remeter a problemas imediatos, a utilizar os assim chamados ambientes do mundo real, a utilizar sujeitos humanos e a ter controle limitado sobre o ambiente da pesquisa, mas dá resultados que são de valor imediato aos profissionais do movimento.

Porém, esta pesquisa caracteriza-se mais como um estudo descritivo, que possui como características:

1. Realizar pesquisa bibliográfica de artigos, teses, livros, revistas, jornais – que abordem a temática dos projetos que colocam a música como o principal agente de transformação entre jovens da periferia.
2. Estudo comparativo da literatura encontrada.
3. Exposição, descrição e discussão dos resultados encontrados.

Introdução

A utilização da música como um instrumento de terapia, consiste num recurso usado desde os tempos mais antigos. Estudos demonstram que podem ser obtidos resultados favoráveis, quando um tratamento que tem como base a música, é aplicado em pessoas com elevados índices de stress, cansaço, desarmonia mental, emocional e corporal. A partir de sons – que transmitem alguma tranqüilidade e paz interior (movimento das águas do mar, cantos de pássaros, música clássica, etc), seu estado emocional melhora sensivelmente. Resultados estimulantes também podem ser conseguidos quando se utiliza a música, pois ela pode gerar motivação, autoconfiança, força de vontade, poder de decisão, estímulo à reflexão existencial; além de combater o pessimismo, a incerteza e o desânimo.

Segundo HANNUM (1978), em diferentes períodos da História, a música tem sido parte importante na educação. Seu estudo tem sido reconhecido como necessário para tornar o homem um ser completo, bem mais equilibrado. Algumas vezes, tem sido considerado como um estudo de técnica, uma prática no desempenho de atividades ou habilidades e um exaltado campo de entretenimento, o que acreditamos ter algum fundamento e lógica. Ele possui variados aspectos (como exemplo, podemos dizer que desenvolve habilidades motoras na execução de um instrumento ou no canto, tem grande valor recreativo etc.), mas, além disto, está o valor da música como arte, como a expressão de sons ordenados da experiência, pensamento, imaginação e instinto criativo no homem.

Através da música o homem tem expressado algumas de suas mais profundas experiências e entendimento do significado da vida. Como em toda arte, isto não pode ser traduzido em palavras ou algum outro meio, mas é sem paralelo em sua expressão musical e que a escola, em todos os seus níveis, deve ser o lugar onde o aluno possa prosseguir um estudo musical desta qualidade. (p. 41-42)

Faremos uma breve exposição sobre a utilização da música no espaço escolar, sua importância quando associada ao cotidiano, as concepções didáticas utilizadas nestas aulas. Para isso, teremos por base o início do século XX. Tal exposição, tomará como embasamento teórico os seguintes artigos, teses e livros: Jusamara Souza (1992, 1996, 1997, 2000 e 2004); Cássia Virgínia Coelho de Souza (1998, 2000); Alda de Oliveira (2003); Vânia Müller (2004); entre outros. Sem, no entanto, aprofundarmo-nos

no campo antropológico, traremos a contribuição das leituras realizadas de Marcel Mauss (2003) e Franz Boas (2004).

Nosso objetivo consiste em trazer aos leitores uma espécie de “*re-leitura*” de nosso passado “*didático-pedagógico-musical*” brasileiro – o que talvez nos leve à compreensão do momento atual e das práticas didáticas hoje utilizadas.

Sabemos que o mundo atual caracteriza-se por um intenso movimento e que, até em sociedades mais fechadas e estabelecidas em seus preceitos, tem-se registrado aspectos de mudanças.

(DUARTE, 2003, p.09)

A questão, porém, é a incerteza que estas mudanças nos trazem, pois não há, ainda, uma conclusão unânime, que nos demonstre o resultado destes movimentos (se tais movimentos são desenvolvimentos ou retrocessos).

Como afirma SOUZA (1998,p.157), “a música, como capacidade exclusivamente humana, tem sido produzida e compartilhada pelos diversos povos e sociedades através dos tempos”, por isso é inegável o papel dela como um dos fatores na formação humana. Através da utilização da música, podemos motivar nossos alunos no sentido de melhorar seu desempenho escolar e convívio social, podemos transformar a (in)disciplina, motivá-los ao melhor entrosamento com seus pares (estimularmos a cooperação e a solidariedade) e não mais o “cada um por si” – ou, “individualidade”, ideologia do sistema capitalista.

ABREU (1999), objetivou em seu artigo “*Histórias da Música Popular Brasileira*”, uma análise da produção sobre o período colonial (compreendido entre o final do século XIX e os anos 1920). Neste período, a autora

investiu na complicada construção (ou invenção) de propiciar uma reflexão sobre a existência de um tipo de produção intelectual, entre o final da versão musical (talvez uma das mais fortes visões) da suposta identidade nacional brasileira (p. 02)

Esses trabalhos tiveram a singular e semelhante pretensão de produzir uma síntese histórica da música popular brasileira, “definindo-a positivamente e

orgulhosamente como um produto da mestiçagem raciais de índios, portugueses e negros” (p.02).

Através desse trabalho, a autora acima citada, enfrentou limites e impossibilidades de sistematização e homogeneização das características gerais da música popular e obteve como resultado uma tendência à reprodução geral da teoria da mestiçagem sobre uma realidade musical múltipla e multifacetada, recorrente também nas construções sobre a brasilidade musical. Sem dúvida “o desenvolvimento dos cada vez mais eficientes meios de comunicações” (ARROYO, 1991, p. 35) colaboraram com a efetividade da transformação da sociedade moderna, bem como, com as diversas segmentações e, mais ainda, com adesão de novos ouvintes do século XXI. A evolução dos meios de comunicação possibilitou que crianças e jovens passassem a ter, muito mais cedo, familiaridade com a música.

Embora no Brasil se faça “música no plural”, cumprindo diferentes funções, reunindo miscigenações que se associam em intensidades diferentes com seus componentes culturais básicos de várias origens, nossa música reflete a diversidade de um país continental. A confluência das várias culturas gerou uma multiplicidade de manifestações e orientou o desenvolvimento da musicalidade brasileira. Hoje, seguindo os mesmos caminhos da globalização, temos a *world music* - estilo que representaria a *música do mundo*, mesclando-se vários estilos, como o *funk*, o *rap*, o *Hip Hop*, o *rock*, o *blues* etc. Desse modo, músicas e ritmos tradicionalmente brasileiros, como o samba, o forró, etc... são exemplos de que, hoje há uma constante transformação, pois passam a ser parte desta “*world music*”, que é difundida pelos mais sofisticados meios de comunicação de massa.

Assume-se, assim, a música como um “fato social que não pode ser descontextualizada do aspecto sócio-cultural” (SOUZA, 2004, p. 07). A este respeito, SOUZA (1993) diz que a relação entre a música no cotidiano e a pedagogia, foram temas de vários congressos e discussões na Alemanha, que reconheceram novas chances para a aula de música e para a escola, ou melhor:

colocaram como eixo central temas como mudanças sócio-culturais e vivência musical, música na realidade das crianças e adolescentes e sobretudo: como a utilização da música pode refletir o mundo cotidiano do educando (p. 61).

Sob uma perspectiva didático-musical, encontramos CONDE & NEVES (1984 / 1985), ARROYO (1990), SANTOS (1993) e SOUZA (1993), que procuraram compreender os processos e procedimentos envolvidos na música em diversos contextos culturais, apontando que devem ser acrescentadas ações pedagógicas significativas (que “respeitem o princípio de que a ação humana adquire significado somente em confronto com a realidade”) às práticas pedagógicas de sala de aula.

1. Breve história da ação pedagógica da música: da década de 1930 aos dias atuais

Consideraremos aqui, a música como *forma de comunicação sensorial, simbólica e afetiva, que pode estar oculta ou subentendida em nossa consciência* (GREEN, A. M., 1987, p.91 apud SOUZA 2004, p.08), expressão que resume o embasamento teórico utilizado neste capítulo.

Como já anteriormente relatado, considerar-se-á também a música como uma capacidade exclusivamente humana, que tem sido produzida e compartilhada pelos diversos povos e sociedades através dos tempos. Ou seja, conforme afirma SOUZA (2000, p. 13), é de conhecimento universal que a utilização da música na didática pedagógica é fato antigo, tanto que, no Brasil, na década de 1930, aulas de música eram obrigatórias para todos os níveis escolares (Decreto nº 19.890, de 11 de abril de 1931).

Naquela época, surgiram vários modelos e propostas dentro de uma prática pedagógica musical nas escolas, todos porém, relacionados à política educacional nacionalista e autoritária, instalada pelo regime do então presidente, Getúlio Vargas. Tais modelos e propostas visavam a “coletividade e unidade nacional, a formação de uma consciência nacional” (SOUZA, 2000, p. 13), objetivos relacionados diretamente às idéias político-ideológicas do regime Vargas, cuja finalidade principal era “educar e disciplinar”. Esse desenvolvimento, porém, é interrompido e transformado a partir de 1945, com a fase de redemocratização do país.

Para a formação da coletividade, Villa-Lobos (apud SOUZA, 2000, p. 14), refere-se apenas à força “socializadora” da música (dissolução do indivíduo e subjugação deste à idéia coletiva), idéia corrigida pelo próprio Villa-Lobos em 1946 dizendo que “através da música, todos teriam a possibilidade de experimentar em si mesmo a coletividade sem que, com isso, perca a personalidade consciente e livre do indivíduo” (apud SOUZA 2000, p. 14). Existiu, nesta época, um acentuado interesse por questões metodológicas, o que poderia ser explicado pela forte influência da discussão músico-pedagógica (dos anos de 1930), que exerceu influência, por parte da ideologia norte-americana e seus modelos pedagógicos, assim como das reformas educacionais européias.

Pode-se constatar que durante o período compreendido entre 1930-1945, existiram inúmeras contradições e pluralismo de idéias em relação às concepções músico-educacionais (como a questão do significado de coletividade e indivíduo, a função objetiva e clara da educação musical de camuflar as diferenças sociais, etc).

Dando continuidade às contradições já existentes desde a década de 1930 e que estende-se até a década de 1980, assiste-se hoje a uma “educação musical que é falha em um de seus principais objetivos, que é conscientizar e mostrar, com clareza, a multiplicidade de relações entre o indivíduo e a música” (SOUZA, 1996, p.62). Ou seja, “existe um esgotamento dos métodos quantitativos e a emergência das teorias do cotidiano surgirão no lugar da crise”. Pressupostos metodológicos e teóricos vão incluir a música vivenciada no dia-a-dia, que tentam transferir para a sala de aula atividades identificadas como pertencentes ao “mundo-real”.

O que SOUZA relata é que durante o ano letivo de 1996, reconstruíram-se processos que, cotidianamente, formam a experiência estético-musical das crianças e jovens fora da instituição escolar e elaboraram-se experiências (modelos) que partiam da vivência dos alunos. Além disso, agrega-se aqui, uma questão já mencionada na introdução deste trabalho de pesquisa, que é a discussão sobre meios de comunicação e a demonstração de um menosprezo da competência do educando em lidar com as novas tecnologias. Para isso, a autora sugere a construção de uma pedagogia crítica de conteúdos, que considera o significado e a função dos meios de comunicação, priorizando a formação da consciência crítica, que levará o aluno a fazer “escolhas autênticas e autônomas” (p.70).

Outros autores, além de sugerirem a construção de uma pedagogia, que utilize a música de forma crítica concordam, também, na construção de uma pedagogia que *respeite o princípio de que a ação humana só adquire significado em confronto com a realidade* (SOUZA, 1996, p.18).

Desse modo, ainda que em cada esfera da atividade humana, a arte, a ciência, a política, a economia, etc, possa desenvolver metodologias próprias e bem definidas em seu universo, todas elas se relacionam entre si, compartilhando elementos trazidos de um cotidiano vivo e em permanente transformação.

Neste caso, uma música cumpra diferentes funções, reunindo miscigenações em intensidades diferentes dos seus componentes culturais de várias origens; que reflita a diversidade e a confluência das várias culturas e que, enfim, abrigue propostas pedagógicas direcionadas a uma educação musical afinada com o seu tempo, *que não se descontextualize do aspecto sócio-cultural e da realidade, do cotidiano dos educandos* (SOUZA, 1996, p.18).

2. Significação e Origens do *Hip Hop*

O termo *Hip Hop* – que, numa tradução literal, significa “*movimentar os quadris (to hip, em inglês) e saltar (to hop)*”, segundo alguns autores, foi criado pelo Dj (*disk-jóquei*) Afrika Bambaataa, em 1968 – que utilizou esse nome para caracterizar os encontros dos dançarinos de *break*, *Djs* e *MC*'s nas festas de rua do bairro do Bronx, periferia da cidade de Nova York.

O Dj Afrika Bambaataa, percebeu

que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência

(ROCHA et al., 2001, p. 17)

O Movimento *Hip Hop* é originário dos Estados Unidos, no final da década de 1960, quando o bairro do Bronx já havia se tornado um bairro fragmentado, marcado pela segregação da população pobre e negra, um lugar “desassistido” pelo poder público, “com altos índices de criminalidade e desemprego” (TELLA, 2000, s.p). Segundo o autor, jovens moradores daquela região não estavam satisfeitos com a situação de exclusão a que eram submetidos. Por isso, se propuseram a resistir (partindo do resgate de sua auto-estima e de uma crítica sistematizada à sua condição sócio-territorial). Surgiram, então, manifestações culturais de caráter urbano, que, “alicerçadas sob uma série de valores (conhecimento da cultura negra e do seu próprio entorno) – deram corpo ao Movimento *Hip Hop*. Ainda hoje, para muitos jovens (moradores das periferias das grandes cidades), desenvolver o *Hip Hop* é melhorar o lugar em que vivem, através da arte, da cultura e educação. Sua ideologia mantém viva a paz, a união, a consciência, a atitude e a diversão.

Embora o Movimento *Hip Hop* tenha tido origem nos EUA, logo se espalhou por diversas partes do mundo. A rápida divulgação e adesão pelo mundo pode ser atribuída ao fato deste movimento ser um meio capaz de fazer com que a população das periferias conseguisse expressar suas dificuldades, suas necessidades e seus protestos contra um sistema social extremamente preconceituoso e excludente.

Entretanto, é importante verificar que o *Hip Hop* somente faz sentido se consegue agregar outras coisas importantes, como a noção de respeito, cidadania, reflexão e educação.

A música é a principal característica deste movimento que, atualmente, é visto como um dos mais articulados meios de expressão cultural da camada mais excluída da sociedade. Essa música produzida pelo movimento representa o traço de união entre os *rappers*², que *falam em nome de uma geração estigmatizada, da crua realidade do seu cotidiano tecido por uma predeterminada exclusão* (ABRAMOVAY, 1999, p. 135). Neste sentido, “a música parece ser um importante elemento de formação da identidade social juvenil e uma via para que os jovens se afastem das gangues e da criminalidade” (ibidem, p.182). É nesse contexto que a música aparece como uma “forma e um canal de expressão opcional à violência e à criminalidade” (ibidem, p.181).

Segundo VIANNA (1988, p.21), um *DJ (disk-jockey)* chamado Kool-Herc, trouxe da Jamaica para o Bronx, uma técnica chamada de “*Sound-Systems*”. Nessa técnica, ele não se limitava apenas a tocar os discos, ele também usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Grandmaster Flash, um dos admiradores de Herc, criou o “*scratch*” – uma técnica onde utilizava a agulha do toca disco para arranhar o vinil, em sentido anti-horário, como instrumento musical. Durante os bailes, ele também dava aos dançarinos o microfone para que eles pudessem improvisar os discursos acompanhando o ritmo da música, este ritual ficou conhecido como *rap*.

Com o surgimento do *rap* e do *scratch* surgiu também o *break* (que se refere à expressão corporal e à dança) e o *grafite* (expressão imagética ou visual). Com eles foi criado, também, um novo estilo de se vestir conhecido como *b-boy*. Esse estilo caracteriza uma “forma de se vestir” entre os integrantes do movimento, isto é, uma reunião de pessoas que seguem os mesmos *princípios* como a “adoração e uso exclusivo de marcas esportivas famosas como Adidas, Nike, Fila...” (VIANNA, 1988, p. 21).

² *Rappers*: sujeitos produtores do *Rap* ou *Hip Hop*. *Rap* significa *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Este gênero musical foi criado nos Estados Unidos, mais especificamente nos bairros pobres de Nova Iorque, na década de 1970. Jovens de origens negra e espanhola, em busca de uma sonoridade nova, criaram o *rap*.

As roupas são largas, para facilitar os movimentos da dança, com estampas de números e letras. Gorros coloridos e cabelos que exaltam as raízes negras dão identidade ao visual e são usados para transmitir idéias.

A música dos rappers representa a música da juventude da periferia. Em geral, o *Hip Hop* se organiza em “posses” (modelo simplificado de ação coletiva), que são semelhantes às ONGs (Organizações Não Governamentais). Elas nascem e sobrevivem dentro das próprias comunidades periféricas. E, por serem muito pobres, atuam com poucos recursos, chegando muitas vezes a não ter nem sede. São de extrema importância, pois ali surgem as reflexões sobre a cultura de rua. Neste contexto, os jovens músicos assumem o papel de agentes sociais: crêem numa possível transformação por meio de um canal de expressão (a música) capaz de denunciar a realidade violenta em que vivem. Diante do exposto, queremos apenas reforçar o significado original do movimento *Hip Hop como manifestação cultural que tinha um caráter político e objetivava promover a conscientização coletiva* (ROCHA et al., 2001, p.18).

3. Influências sofridas pelo Hip Hop no Brasil

Em meados da década de 1990, o movimento cultural *Hip Hop* (que até então era desconhecido pela sociedade brasileira) foi ganhando espaço na mídia nacional, através das rádios comunitárias de Frequência Modulada (FM), jornais, revistas e mais tarde nos canais de televisão. Isso significou que, a partir desse momento, passou a ser extremamente forte a manifestação do que pensa e o que sente uma parte significativa da juventude brasileira, e isso se refletiu em diversas áreas da sociedade, como por exemplo, a conscientização da precária forma como são tratados os moradores das periferias, de como essa massa populacional é relegada à própria sorte.

Esse processo de conscientização que ocorria nos bailes foi desencadeado por influência dos negros norte-americanos, que transformavam o “espaço de diversão em espaço de afirmação da negritude, contra o processo de discriminação étnico-social”.

(TELLA, apud ROCHA, 2001 p.34)

Para que o objetivo de conscientização seja alcançado, é necessário deixar o desconhecimento e o preconceito de lado e enxergar o *Hip Hop* como uma manifestação popular, presente e incorporada na cultura brasileira (já que se tornou um grande movimento musical), saindo da periferia para ganhar adeptos em todas as classes sociais.

Os *hip hoppers* orgulham-se de trabalhar a auto-estima dos *excluídos socialmente*, e recusar os estereótipos que associam periferia e criminalidade, desconstruir preconceitos e afirmar a negritude, numa verdadeira constituição da identidade negra por meio da música.

E, se no início dos anos de 1970, a motivação do *rap* e do *break* era defender, na rua, o espaço para a emancipação da cultura *Hip Hop*, hoje as manifestações ligadas a esse universo vão muito além das *batalhas* (poesias criadas ao som do *rap*) ou dos *scratches* (arte de manipular o vinil entre os manos).

Podemos então resumir o movimento *Hip Hop* como um movimento ligado às camadas sociais desfavorecidas. Sua expressividade cresceu a partir dos anos 90, quando se tornou conhecido e difundido por criticar ferozmente, através do *rap*, o

quadro crônico de desigualdade, contradição e violência a que se submete a sociedade moderna.

Os meios de comunicação construíram imagens e representações de uma forma muito negativa do delinqüente juvenil, como se eles fossem uma espécie de inimigo número um das cidades.

(HERSCHMANN,2000, p. 23)

Utilizando o *rap* como

instrumento de contestação da realidade (através da escrita das letras das músicas), estes jovens tornaram-se capazes de produzir uma leitura crítica da sociedade: denúncia dos problemas étnicos e sociais e da apropriação seletiva do passado da população negra, proporcionar um grupo de referenciais para a juventude negra – referenciais estes que questionam o imaginário social de nossa sociedade

(TELLA, apud ROCHA, 2001, p. 31)

ROCHA (2001) escreve também, que

o rap é a arte do hip hop que tem o maior poder de sedução sobre o jovem de periferia. Não há reunião de posse, disputa entre dançarinos de break, concurso de discotecagem ou evento de grafiteagem que consigam reunir um público tão numeroso (p. 33).

O *rap* seria uma espécie de antena parabólica da comunidade negra — tanto é verdade que os integrantes do grupo Sistema Negro autodenominam-se repórteres do jornal da vida. “Somos a CNN negra”, disseram os americanos do Public Enemy. “A informação está no *rap*, não nos jornais”, decretou certa vez o *rapper* Cascão.

3.1. Uma forma organizada de cultura popular: os elementos componentes do *Hip Hop*

Muito já se discutiu a respeito do quanto e quais são os reais componentes desse Movimento cultural. Entretanto, vamos neste estudo tomar por base quatro elementos fundamentais do *Hip Hop*:

- A parte musical e instrumental, representada pelo *rap*. Como representante dessa área temos o “mestre de cerimônia” (MC) e o Disc-jóquei (DJ). Juntos no palco eles fazem as músicas e as melodias que animam os bailes que ocorrem, geralmente, em barracões localizados em bairros pobres da periferia.
- A dança é outro componente. Ela é representada pelo *break*. Segundo ANDRADE (1999),

o break é um tipo de dança que se mistura com golpes de artes marciais e que surgiu nos guetos nova-iorquinos com o objetivo de mostrar o descontentamento com a Guerra do Vietnã, por meio de evoluções, que estão presentes até os dias atuais e que simbolizavam o movimento dos helicópteros e dos soldados feridos na guerra (p.86)

Porém, muitos dos seguidores do movimento não acreditam e nem aceitam essa versão. Para eles, *o break nada mais é do que uma dança que segue um determinado ritmo musical, nada tendo a ver com guerra, golpes de lutas, etc.* (disponível na Internet no endereço: <http://www.rizoma.net/desenv/interna.php?id=170&secao=afrofuturismo>) O *break* no Brasil tem muita semelhança com a *capoeira* e o *rap* tem a influência do *samba, da embolada e do repente*. Além de ser mais politizado, consciente e organizado, em comparação com o norte americano.

- Outro componente é o *grafite*, que corresponde à expressão visual do *Hip Hop* e é uma manifestação que representa uma invasão simbólica dos excluídos que, por meio dos desenhos, são capazes de transmitir as suas mensagens, atingindo, assim, os jovens em geral.

3.2. A busca pela conscientização

Um dos principais valores defendido pelo movimento é que o indivíduo passe a ter consciência de seu papel na sociedade e, a partir desse preceito, ele possa reivindicar mudanças. Mas para que isso ocorra ele precisará conhecer a história do movimento, da cultura negra, os seus direitos e deveres, só assim terá condição de exercer a sua cidadania.

A luta do *Hip Hop* contra a exclusão, o preconceito e os problemas sociais vem cada vez mais se solidificando com o passar dos anos. A informação e a arte são as armas utilizadas por esse movimento, capazes de atingir o público alvo, no caso os jovens da periferia. É por meio delas que esse movimento consegue mobilizar e dar voz a um grande contingente de jovens.

Esse movimento cultural, como dizem alguns autores, ou de rua, como preferem alguns militantes, busca por meio da música e da arte encontrar algumas alternativas que possam de alguma forma transformar a realidade dos jovens das camadas mais baixas. A música incentiva o indivíduo a refletir, a pensar sobre a sua realidade e o encoraja para que seja capaz de lutar e resgatar a sua dignidade, o respeito que até então lhe é dificultado pela sociedade.

Ao transmitir sua mensagem, o *Hip Hop* deixa claro em seu discurso a intenção de mostrar e provocar a opinião crítica sobre a realidade do país e ao mesmo tempo vislumbrar uma mudança a partir da consciência e da atitude. Ao contrário do que se pensa, no Brasil, as primeiras manifestações desse movimento não aconteceram com o *rap* e sim com o *break*, nos bailes paulistanos. No entanto, foi em lugares públicos, ou seja, nas ruas de São Paulo que o *Hip Hop* teve a sua ascensão.

Apesar de ter suas raízes nos Estados Unidos, e, de certa forma, existir uma certa apropriação de alguns símbolos da cultura negra daquele país, há no entanto, diferenças entre o *Hip Hop* brasileiro e o norte americano. Em 1989, Milton Salles³, cria o

³ Milton Salles – conhecido como um dos “pais da velha escola. Porteiro e dono de baile black, militante político de esquerda e do movimento Black Power dos anos 70, Militão foi uma espécie de motor do hip hop, ensinando os moleques a produzir seus CD’s, incentivando a formação das posses e dos selos independentes.

Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), organizado a partir do crescimento dos grupos de *rap*. A união destes ocorriam em torno das *posses*. Segundo ele, o que o motivou a criar o MH2O foi a possibilidade de fazer uma revolução cultural no país, com o objetivo de fazer um movimento político através da música.

As *posses*, segundo ROCHA (2001), são

uma característica marcante da “nova escola”, ou seja, da geração que aderiu ao movimento hip hop quando ele já tinha um pano de fundo social. Nas *posses*, os *manos* discutem questões sociais e políticas, promovem cursos, como o de disc-jóquei (Dj) e dão orientação sexual (p.53).

Tomando por base o trabalho de ANDRADE (1996), podemos dizer que elas funcionam como “associações locais em que os militantes do movimento *Hip Hop* procuram reelaborar a realidade e os problemas das ruas em torno da cultura e do lazer” (p.162). Para a autora, essas associações, em geral, reúnem grupos de *rap*, *breakers* e grafiteiros, que têm como objetivo “promover o aperfeiçoamento artístico dos elementos do Hip Hop e a divulgação dessa cultura de rua em sua autenticidade” (idem, p.162).

De acordo com SILVA (1998), as *posses* também são “festas e atividades artísticas, que são um meio encontrado pelos jovens para se afastarem dos efeitos nocivos da violência, do desemprego e das drogas” (p.20). Além da dimensão cultural, a ação política é um aspecto característico da organização de uma *posse*.

Hoje, as *posses* se transformaram em grupos maiores – que reúnem grupos de *rappers*, *breakers* e *grafiteiros*, que visam o aperfeiçoamento do *Hip Hop* e a sua divulgação.

Em 1991, Milton Salles conseguiu organizar shows de rap (sem apoio algum da mídia), com exceção do Jornal Notícias Populares. A criação e utilização de selos independentes e estúdios caseiros, sinalizam a utilização de mídias alternativas.

(Revista Caros Amigos, 1998, p. 09).

4. Divergências e contradições encontradas no Hip Hop atual

Diante das inúmeras leituras realizadas, gostaríamos de ressaltar que encontramos inúmeras divergências e contradições a respeito dos termos *cultura, mídia e desigualdades sociais*.

Ou seja, gostaríamos de destacar a divergência existente na relação entre o *Hip Hop* (que demonstra e ressalta a realidade vivida pela maioria da população) e a mídia (meios de comunicação de massa – que, através de uma ideologia própria, visando sempre atender aos interesses da sociedade capitalista, de consumo e ao benefício de uma minoria detentora do “poder”, exerce influência sobre a opinião pública).

Segundo CHAUÍ (1987), a cultura popular especifica aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, ou seja:

A cultura popular é avessa à cultura de massas, pois esta tende a ocultar diferenças sociais, conflitos e contradições, fazendo com que as idéias das classes sociais e a sua luta sejam dissimuladas, transformando os sujeitos sociais em objetos sócio-econômicos. (p. 28)

É provável, que seja esse o motivo, no qual “a cultura popular” “é vista como vazia, incompetente e despojada de poder sendo considerada potencialmente perigosa, precisando ser vigiada e disciplinada.” (CHAUÍ, 1987, p. 29).

Para SANTOS (2000, p.62), trata-se de um movimento de baixo para cima, que tem uma relação direta com o aumento da pobreza nos lugares, revelando, portanto, a ordem local. Segundo CHAUÍ (1987) esse movimento reduz o social a duas camadas: a “baixa”, formada pelo agregado amorfo de indivíduos anônimos, ou seja, a “massa” e a alta, que se distingue dos demais pelas capacidades extraordinárias – a “elite” (p.29)

Vemos que as camadas populares encontram maneiras de construir uma cultura própria. Para CHAUÍ (1987), isso ocorre devido à incessante imposição dos meios da cultura de massa, com os quais a cultura popular se relaciona, aproximando-se e distanciando-se deles, incorporando-os ou recusando-os.

A relação estabelecida entre o Movimento *Hip Hop* e a mídia aponta o choque da cultura popular x cultura de massas, traduzido na tensão vivida pelo movimento

(entre a autonomia político-artística e os agentes hegemônicos da indústria cultural de massas).

LOURENÇO (2002), defende a idéia de que existe uma *censura velada ao rap*. O estilo tem pouco espaço para se apresentar (sem distorções). Na televisão, existe apenas o programa *YO* na MTV. No Rádio, o *Espaço Rap*, da 105 FM – São Paulo, toda ação é alvo de crítica, mesmo por parte dos *hip hoppers*.

Muitas vezes, o que se veicula na mídia é uma visão distorcida e estigmatizada do Movimento *Hip Hop*; como, por exemplo, no caso da acusação das letras das músicas fazerem “*apologia ao crime*” feita contra o grupo paulista Facção Central (fato que ganhou grande repercussão na mídia).

Outro exemplo que podemos citar e que demonstra a relação estabelecida entre o Movimento *Hip Hop* e a *Mídia* (cultura popular x cultura de massas) é a tentativa de *esvaziamento* – ou seja, a tentativa de relacionar o movimento *Hip Hop* a algo “vazio, *totalmente sem conteúdos e/ou metas e objetivos*”. Como no caso da utilização do *grafite* para propaganda eleitoral, no projeto *Campanha Limpa* da Prefeitura de São Paulo, em 1988.

Segundo o *rapper* Happin’ Hood, *rapper* número 1 da gravadora Trama (Revista Caros Amigos, Junho, 2005, p. 07), - *alguns moradores das favelas consideram o Hip Hop como música de bandido*.

Este pode ser considerado um dos exemplos do quão grande é o poder de influência da mídia: chegando a ponto de influenciar a opinião dos próprios moradores das favelas – que é a comunidade representada pelas letras das músicas e berço do movimento *Hip Hop*.

Está claro que *rap* é *rap* e crime é crime, ou seja, o rap não é sinônimo de crime – nem deve possuir qualquer associação a ele. O *rap* apenas procura cantar a realidade da periferia.

(Revista Caros Amigos, Junho, 2005, p. 07)

O próprio Happin' Hood explica melhor:

O rap está indiretamente ligado ao crime, porque a gente nunca vai perder a nossa raiz, que é a periferia. Estamos inseridos dentro desse contexto

Para Afro X (outro *rapper* bastante conhecido no meio desse Movimento), o rap tem função educacional:

A gente tem que reescrever a história dos negros no nosso país. Nossa história foi muito distorcida e o rap é uma música que está deixando tudo registrado – essa é a liberdade que o rap trouxe para a música: de falar de preso, de favelado, de preto, de racismo

(Afro X, Revista Caros Amigos, Junho, 2005, p. 07).

Como escrito anteriormente, as letras das músicas de *rap e Hip Hop* falam de temas como a miséria, crime, abuso de poder, desigualdade social, desemprego, abandono de menores e o preconceito racial e social. Transgredir faz parte desse contexto. Por isso, regras gramaticais são pouco respeitadas e as gírias estão sempre muito presentes. A crítica é sempre contundente e fica clara quando os *rappers* cantam com o dedo em riste e mostram seu descontentamento nas expressões faciais. Tudo isto pode ser visto neste trecho do rap *Mano na Porta do Bar* do *rapper* paulistano Mano Brown:

(...) Eu vejo manchas no chão, eu vejo um homem ali (...) / Você viu aquele mano na porta do bar / Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas (...)

(Revista Nova Escola. Edição Nº 153, Junho/Julho 2002)

O movimento *Hip Hop* (em sua forma original) não deve se resumir apenas a um estilo musical ou estilo de se vestir, se comportar ou falar, mas sim a uma nova forma de visão do mundo, a uma nova forma de vivenciar a realidade, o que poderia ser chamado de *cultura Hip Hop*.

Esta, segundo DJ Hum

tem o poder de reunir a massa, mas educando, informando. É coisa séria, e não uma moda, como o pagode e a axé music.

(ROCHA, 2001, p.33)

Ou, ainda, citando Elaine de Andrade, em seu artigo “*Hip Hop: movimento negro juvenil*”: “o baile é um espaço fundamental de afirmação de sua identidade, além de ser um espaço de sociabilidade juvenil”. (ANDRADE, 1996, disponível na Internet na página: <http://www.anped.org.br/rbe24/anped-n24-art03.pdf>).

Porém, é preciso também destacar aqui, que, embora os bailes sejam, de acordo com Andrade, um espaço fundamental de afirmação da identidade dos jovens moradores da periferia, o *rap* - que hoje, abrange um verdadeiro *mercado musical* – ainda que tenha grande alcance na periferia. Ele realmente se destacou como um gênero musical popular.

Muitos *rappers* acreditam que a força do movimento vem das mídias alternativas – embora alguns grupos famosos como Racionais, entre outros, tenham tido sua ascensão profissional por meio da mídia (criticada por alguns militantes e defendidas por outros, sendo estes militantes do *Hip Hop*, por vezes, de base local).

Talvez, por conta do mercado musical, as idéias originais do movimento e da cultura *Hip Hop* – que traziam na sua poesia referências baseadas nas atitudes de líderes negros, como Martin Luther King e Malcom X – e, conseqüentemente, pela popularidade do *rap*, surgiram, também, novos grupos, com discursos divergentes.

Surgiram, por exemplo, letras de músicas, que “narram o dia-a-dia de um usuário de maconha” (ROCHA, 2001, p. 37) – que, por sua vez, foram criticadas e respondidas por outros grupos, com letras como “...nasci na favela e sei o que me prejudica / fumar crack, cheirar cocaína...” (ROCHA, 2001, p. 37).

Algo que, em nossa opinião e também na opinião do *rapper* Gog (Distrito Federal), é de suma importância, reside no fato de o Movimento *Hip Hop* não se perder de seus objetivos iniciais, dentre eles, a conscientização do público, a postura crítica diante da realidade (tanto por parte de quem ouve a música, como por parte de quem escreve a letra ou canta). Ou seja, um dos objetivos originais do Movimento *Hip Hop* seria não só o compromisso com a música, mas também com a questão social – o que inclui não incentivar o público ao uso de qualquer droga: “uma vez em cima do palco, você é um líder e pode influenciar muita gente” (*rapper* Gog, do Distrito Federal apud ROCHA, 2001, p. 38).

Desta forma, vemos que o caminho alternativo do *rap* foi defendido por vários veteranos mas, hoje, algumas novas questões surgem:

- O grupo “Racionais”, por exemplo, defende a união dos grupos à mídia. Seus próximos discos serão possivelmente distribuídos pela Gravadora Sony Music.
- O grupo “Pavilhão 9”, por outro lado, adota uma postura realista em relação ao mercado fonográfico: “a partir do momento em que você faz um CD, você está sendo comercial. Ter preconceito com as pessoas para as quais você vai tocar e com o lugar onde vai tocar é bobagem” (apud Rocha, 2001, p. 40).

Segundo os próprios participantes do Movimento *Hip Hop*, as divergências, ou melhor, as diferenças existentes atualmente entre os grupos, concentram-se “no jeito que o *Hip Hop* se organiza” (Revista Caros Amigos, Junho, 2005, p. 04). Não houve tempo para uma organização representativa do Movimento e, desta maneira, o que está acontecendo é que “todo mundo quer falar por si, ninguém quer que o outro fale por ele” (Marcelo Buraco, membro da Associação Cultural Negroatividades – em entrevista à jornalista Marina Amaral)⁴.

A produção da consciência a partir da mescla entre cultura popular e revolução – característica do Movimento *Hip Hop* - aparece em oposição à ideologia dominante, na medida em que dissemina um discurso que dá começo a novas idéias, educador, formador, portador da mudança. Para o poder instalado, esse discurso torna-se perigoso uma vez que para este, o que interessa, são os discursos tidos como competentes, ou seja, “aqueles que são instituídos que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro mantendo assim a ordem vigente”. (CHAUÍ, 1981 p.07).

Na ação do *Hip Hop*, seja no discurso de seus militantes, nas mensagens dos *grafites*, nas letras dos *rap* ou nos valores de sua cultura, fica clara a intenção de fermentar uma opinião crítica acerca da realidade do país, difundindo o discurso instituído, questionando a ordem instalada e defendendo a mudança a partir da consciência e da atitude.

4. Edição Especial da Revista Caros Amigos: *Hip Hop hoje – O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana*. Número 24, junho 2005. Editora Casa Amarela.

Participar do movimento *Hip Hop* significa ter atitudes engajadas com uma cultura na qual as pessoas se divertem, se distraem, se conscientizam e se politizam: atitudes que são, também, objetivos educacionais e pedagógicos – fato que vem confirmar a opinião e a fala do *rapper* Afro X (Revista Caros Amigos, Junho, 2005, p. 07), na qual afirma que o *rap* tem função educacional⁵. Através das letras das músicas do *Hip Hop*, “A gente tem que reescrever a história dos negros no nosso país (...) o *rap* é uma música que está deixando tudo” (*rapper* Afro X, Revista Caros Amigos, Junho, 2005)

O Rap é a voz do hip hop, sua mensagem e seu conteúdo. O hip hop é o movimento, a força política e a vontade de fazer a mudança. Foi a mensagem do hip hop que transformou a periferia, que mudou o modo como os *manos* interagem e se comportam

(THAÍDE e DJ HUM, apud OTTMANN, 2001)

Empolgados com a nova proposta, que previa um engajamento, esses jovens viram além de uma possibilidade de entretenimento, uma forma de expressarem suas insatisfações.

Cabe aqui, um pequeno ponto de reflexão: *será que a participação dos jovens (freqüentadores de bailes Hip Hop) não se resume apenas a “um entretenimento, uma diversão de fim de semana”?*

ROCHA (2001, p. 21) descreve no capítulo “Uma garota chamada De Menor”, um típico final de semana de uma jovem de periferia, freqüentadora de festas e bailes *Hip Hop e rap* – cujo repertório varia do “*bate-cabeça*” (estilo de *rap* mais ouvido pelos *skatistas*, que consiste em “dançar” liberando suas energias com socos no ar): “ao som do RPW, dos grupos Condição Humana e Racionais MC’s, além de um pouco de Planet Hemp (banda conhecida por seu discurso em favor da descriminalização do uso da maconha)” (ROCHA, 2001, p. 26-27).

Desta forma, fica bastante clara e explícita a contradição entre a proposta original do movimento *Hip Hop* e a realidade vivida por esses jovens: situações concretas de extrema violência policial, convivência com traficantes de drogas, de puro

⁵ Ver página 18 deste trabalho

e simples desespero existencial (a ponto da jovem ter tentado suicídio, como abaixo), utilização de drogas, consumo de bebidas alcoólicas e, muitas vezes, álcool puro.

noites como essa são comuns entre alguns manos, como também é corriqueiro o fato de as festas terminarem em bebedeira. Enquanto o desejo de uma vida mais regrada e não à margem da sociedade povoa a mente dessa juventude, a situação real de descaso, pobreza e abandono, os leva a práticas autodestrutivas, como beber álcool puro e gasolina. Muitos deles não têm opções nem perspectivas para mudar de vida, convivem com problemas familiares e encontram na bebida e no uso de drogas, uma válvula de escape para sua realidade

(ROCHA, 2001, p. 28)

Além da incoerência entre os objetivos originais do movimento *Hip Hop* e os fatos reais aqui citados, outro aspecto que merece destaque é a constante auto-reconstrução do *Hip Hop*, que fica latente ao considerarmos, por exemplo, o surgimento contínuo de grupos de *rap*, cujo conteúdo se diversifica – dependendo da concepção e visão de *Hip Hop* e realidade de cada grupo – e se fortalece, seja como manifestação artística com a incorporação de novos ritmos e estilos ou como vetor de um discurso crítico.

A expansão do movimento pelas periferias se deve, em grande parte, à ação das rádios comunitárias (insistentemente chamadas de rádios “piratas”). Segundo a Associação Brasileira de Rádios Comunitárias (Abraco), existem hoje, no Brasil, cerca de 20.000 rádios. É por meio dessas rádios que os grupos de *rap* conseguem divulgar seu trabalho junto à comunidade, muitas vezes com letras que dizem respeito justamente ao seu lugar, seu “pedaço”.

Também por meio das rádios, os *hip hoppers* disseminam mensagens de conscientização, história e valores da cultura *black* e *Hip Hop*. Organizam e divulgam eventos, além de tratar de problemas dos bairros imediatamente próximos, como violência, carência de equipamentos públicos, DST (Doenças Sexualmente Transmissíveis), alcoolismo etc. Além de discussões sobre a história do movimento negro, o poder da mídia, violência policial ou educação, além da propaganda dos apoiadores, como lojas especializadas em *black music* e *Hip Hop*, bares ou casas de *shows*.

Para que todas estas ações resultassem num discurso “competente” a respeito do Movimento *Hip Hop*, “o cidadão deve ser tratado como usuário ou consumidor” (SANTOS, 1987 p.13) – ou seja, seria necessário que houvesse um consenso de opiniões, concepções e visões, a respeito do *Hip Hop* e da realidade, do mundo – tanto entre o discurso dos militantes da chamada “velha escola” e os novos grupos de *rap* (que surgem continuamente e são extremamente divergentes), nas mensagens dos *grafites*, nas letras de *rap*, como também entre a postura dos “usuários ou consumidores”, ou seja, entre os frequentadores e adeptos dos bailes e do Movimento *Hip Hop*.

Um dos exemplos dessa extrema divergência, existente entre os próprios militantes do movimento, traduziu-se na entrevista dada por Genival Oliveira Gonçalves (codinome GOG) à Edição Especial da Revista Caros Amigos: “Hip Hop hoje – O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana” (Nº 24, junho: 2005 p. 09).

O *rapper* GOG é, hoje, um dos maiores representantes da cultura “hip hop” no Distrito Federal e um dos grandes responsáveis pela edificação do que ele mesmo caracteriza como “um hip hop de volume, numeroso, auto-suficiente, que tem estrutura montada para se desenvolver”. Mas GOG criou um estilo próprio (diferente dos demais “rappers”) de fazer *rap* – seu estilo é marcado não apenas pela métrica trabalhada das rimas e o cuidado com a construção e o conteúdo das letras, mas pela verdade e o compromisso com o que diz:

Acredito nas minhas idéias e tento cumprir cada linha escrita. Sempre tive em mente que eu não podia ser um Racionais, ser um Thaíde, eu tinha que ser o GOG. Então ouvia um disco e pensava: - Pô! Os caras falaram de preto, falaram da polícia de uma forma, mas eu posso falar de outra maneira!

(Revista Caros Amigos, 2005, p. 09)

Como pode ser constatado em sua fala, GOG tem uma postura contrária a vários discursos presentes no *rap* nacional. Ele também não concorda com a apologia às drogas, ao álcool, à violência etc. Mas raramente utiliza o recurso da imposição (prefere demonstrar nas letras de suas músicas que poderia até haver concordância, mas depois induz seus ouvintes ao questionamento). Por exemplo: “a idéia é dizer beber é bom, mas olha o que o álcool faz com você”.

Concluindo o apontamento do problema da banalização do movimento, os *hip hoppers* se deparam com uma imagem distorcida do movimento, vinculada nos meios de comunicação de massa. A 105 FM, rádio comercial paulistana que toca *rap*, é alvo de críticas por grande parte dos militantes do movimento, pois a consideram como uma das

responsáveis pela massificação do estilo que, ao invés de ser um meio de conscientização, torna-se uma mercadoria.

Essa parcela dos *hip hoppers* afirma que a rádio ganhou poder nesses últimos anos e “manipula suas paradas, que favorecem determinados grupos, que têm de pagar uma certa quantia em dinheiro (jabá) para que suas músicas toquem na programação”

(Revista Caros Amigos, 2005, p. 24).

Essa postura além de distorcer os ideais do movimento, dificulta a divulgação do trabalho dos que estão começando, à medida que privilegia uma pequena parte dos grupos. Os boatos de que a rádio 105 FM deixaria de tocar *rap*, entusiasmaram alguns *hip hoppers*, pois para eles, o movimento tomaria o seu “próprio rumo”, deixando de ser um instrumento de manipulação de um grande meio de massa, o que poderia significar o fortalecimento das comunidades e dos grupos de expressão local.

Pedimos aqui, mais uma pausa para reflexão: *Qual seria esse rumo?* Quais os rumos que o movimento poderia tomar se um dos próprios *rappers* das antigas, Rappin’Hood, admite que “é difícil organizar a comunidade porque, às vezes, nem o próprio *rap* se entende...” (Revista Caros Amigos, Nº 24, junho: 2005, p. 11).

Caberiam aqui inúmeras alternativas que poderiam responder e satisfazer este questionamento, além de tantas contradições.

Num primeiro momento, seria essencial que os participantes do Movimento *Hip Hop*, ou seja, os militantes da chamada “velha guarda” e os novos grupos de *rap* (pudessem rever alguns pontos divergentes do movimento e dessa forma se organizassem em prol de um único objetivo) pois, como foi aqui descrito, estes participantes discordam, primeiramente, sobre a própria concepção do movimento – são diferentes as opiniões e visões a respeito do *Hip Hop*, da *realidade*, de *mundo*.

Num segundo momento, temos, entre os participantes, divergências quanto aos meios de divulgação do movimento. Alguns grupos são contra a indústria fonográfica, há um grupo que a defende: “A gente precisa reagir e lutar pela igualdade de condição também na indústria musical”. As multinacionais que abrem as portas ao rap do Brasil, entre as grandes gravadoras esta a BMG que contrata Doctor Mc’s e a WEA que fechou

com Pavilhão 9 e Dj Jamaica. Para Rossi, não se trata de traição à periferia, mas evolução. (O Estado de São Paulo, 22/02/2001)

Para Mc'A, fazer parte de uma grande gravadora é um modo de expandir a cultura *Hip Hop*, ou seja, “levar o rap aonde ele normalmente não chegaria”(O Estado de São Paulo, 22/02/2001). Há, por outro lado, um grupo que se recusa a aparecer na mídia. Um exemplo que cabe a essa divergência, aconteceu com o *rapper* Xis, que foi muito criticado pelo fato de ter participado de um *reality show* na TV, no caso, um programa chamado Casa Dos Artistas. O *rapper* Xis diz que, enquanto os integrantes do *Hip Hop* se recusarem a aparecer na mídia, o movimento “não vai deixar de ser pequeno, medíocre e hipócrita”. (Folha de São Paulo, 20/02/2002).

Num terceiro momento de discussão e reflexão, temos a maior divergência existente: *o movimento e sua ideologia x a realidade destes jovens*. ROCHA (2001, p.19), ao ir a campo, pôde perceber o quanto é conflitante para um jovem de periferia abraçar o discurso “consciente”, pacifista e antidrogas do *Hip Hop*, sendo que ele convive diariamente com a violência e as drogas.

E é aí que podemos nos questionar: *Será mesmo que não há uma certa incoerência ao afirmar que o movimento hip hop faz com que o jovem (ou a maioria) tenha uma mudança de atitude? Será?*

Colocamos esta dúvida tomando como base o fato de que, mesmo que o *rap* utilize a música com uma linguagem de fácil entendimento pelos seus adeptos (na tentativa de conscientizar os jovens), de fazê-lo ver a realidade da sua comunidade do seu meio e ter consciência disso, ele também vive o outro lado, o lado da miséria, da fome, da exclusão, do preconceito, do fácil acesso às drogas, do dinheiro fácil que estas proporcionam.

Um exemplo de participante do Movimento *Hip Hop*, na vida do qual, infelizmente, a concepção original do movimento – conscientizador, pacifista, antidrogas – não predominou, é o do *b-boy* Dexter.

Dexter, ou Marcos Fernandes de Omena, um dos nomes mais expressivos do movimento *Hip Hop*, encontra-se na Penitenciária II de São Vicente, condenado a cumprir uma pena de 23 anos de cárcere privado. Em entrevista dada num cenário

inusitado (sala de rádio da Penitenciária II de São Vicente) à Revista Caros Amigos: (“Hip Hop hoje – O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana”, Nº 24, junho: 2005), Dexter continua afirmando sua crença no movimento: O *rap* me ensinou a ser guerreiro, a ser sujeito homem de verdade. “Cabeça erguida e olhar sincero”, é o que Brown fala”. (p.15)

Mesmo preso, Dexter opinou sobre política, *rap* e educação:

A polícia é instituição falida, não tem crédito. Não existe uma política educacional e nem incentivo. O setor educacional no Brasil é falido também, tanto quanto o setor da saúde (...) quase tudo no Brasil é falido. (...) Os problemas deveriam ser resolvidos de cima para baixo. Já que não são, espero que consigamos resolver de baixo para cima. Esse é o motivo da identificação com o rap nessa questão. (Revista Caros Amigos: “Hip Hop hoje – O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana”, Nº 24, junho: 2005, p. 17)

Enfim, um possível rumo ou alternativa seria o engajamento político. Porém, nos círculos de *Hip Hop*, esse crescente interesse político partidário tem sido recebido com suspeita e, como não poderia deixar de ser, com opiniões extremamente divergentes entre os militantes do movimento.

É fato que alguns participantes desse Movimento, acreditam que possa ter havido uma possível aliança entre os militantes do movimento e o Partido dos Trabalhadores (PT) e que o movimento cresceu na região Sul do Brasil, graças à “ajuda” deste partido político, o que causa revolta no *rapper* Happin Hood:

O PT não ajudou o rap, foi o hip hop que apoiou o PT, véio. Quantos anos faz que o Mano Brown levantou o braço do Lula lá no Sindicato dos Bancários? O Hip Hop não está a serviço do PT, nós estamos a serviço do povo. Se o PT falhar, mano, pau no gato.

(Revista Caros Amigos, 2005, p. 10).

Já o *rapper* Professor Pablo (entrevista dada ao site Real Hip Hop - <http://www.realhiphop.com.br/entrevistas/prof-pablo.htm>) expõe sua opinião acerca da questão: Política e *Hip Hop*, política no *Hip Hop*?

Política é tudo, a política direciona a nossa vida porque é ela que gerencia toda a sociedade, portanto *se o “hip hop” tem o interesse de fazer alguma transformação ele tem que se envolver com a política*, o nosso problema é que devido a nossa ingenuidade causada pela falta de conhecimento em relação ao sistema político sendo assim os políticos

nos engole, por isso que nós precisamos aprender muito mesmo, para podermos influenciar na política e assim influenciarmos a sociedade.

O “*Dj Toni C*”, que mora na cidade Ariston, em Carapicuíba (Zona Oeste de São Paulo), assume sua posição (entrevista dada ao site Real Hip Hop):

- Hoje o *Hip Hop* e a política estão cada vez mais próximos. Você mesmo escreve para o portal do PC do B. Você é filiado?

Eu ainda não escrevi no site do PC do B, eu escrevo no portal Vermelho. *Deixa eu explicar a diferença: O Vermelho é uma ONG, que mantém o portal Vermelho. É um portal de notícias políticas de esquerda. O site do PC do B tem um convênio com o portal. Se esse convênio pode dar idéia nos “manos” de influência editorial. Isso também é algo importante “pra rapaziada se ligarem”. Porque ai iram perceber que os grandes meios de comunicação que tem convênio por meio de anúncios comerciais de grandes empresas terá influencia editorial de quem? Por isso os jornais e os noticiários defendem os da “casa grande” e não os da “senzala”, como faz o Vermelho. Quanto à filiação: Jorge Amado quem me filiou no Partido Comunista do Brasil. Ser comunista é algo que sou *dês* que me conheço por gente. Sempre fui a favor de igualdade, liberdade de justiça. Conheci algumas pessoas do partido e passei a participar de alguns debates e atividades. Depois de ler “Subterrâneos da Liberdade” e conhecer o que defende e a trajetória desse Partido Revolucionário, aí *mermão o barato* passou a ser parte de mim. É uma coisa que eu tenho orgulho em ser filiado a cinco anos no Partido que lutou na época da ditadura para eu poder dar essa entrevista, ou os *manos poder* cantar o que cantam em suas letras e continuarem vivos.*

(<http://www.realhiphop.com.br/entrevistas/tonic.htm>)

Vemos que militantes do mesmo movimento, possuem diferentes opiniões acerca do engajamento político aqui descrito anteriormente. Poderíamos colocar aqui, muitas falas e posições diferentes, mas acreditamos que o mais importante, seja fazermos uma profunda reflexão, um questionamento (levando em conta as falas dos militantes do movimento *Hip Hop* aqui reproduzidas) a respeito de qual seria a postura mais adequada a ser assumida pelos militantes do movimento.

Pois, ao mesmo tempo em que podemos concordar com a opinião do *rapper* Professor Pablo – que diz que “se o *Hip Hop* tem o interesse de fazer alguma transformação, ele tem que se envolver com a política -, vimos também, na fala do *rapper* Dexter, que a própria política, constitui hoje, uma instituição falida e desacreditada. Cremos que o mais importante nessa discussão, seja o que há em comum dentre todas as falas aqui reproduzidas.

Destacar que o Movimento *Hip Hop* está, acima de tudo, *a serviço do povo*. Seria necessário um engajamento político, mas com partidos e/ou uniões que tenham a mesma ideologia do movimento – como, por exemplo: ser a favor de igualdade, de liberdade e de justiça. Partidos que tenham, em sua essência, uma filosofia que favoreça a conscientização dos jovens e lutem para resolver estes problemas *de cima para baixo*, beneficiando esta população, ou seja, promovendo uma política verdadeiramente democrática, menos excludente, e, de alguma forma, melhorando a realidade destas pessoas que, excluídas, marginalizadas, sofrendo com a miséria, a fome, o preconceito, o fácil acesso às drogas e o dinheiro fácil que estas proporcionam, ainda assim tentam “ter voz” e expor essa realidade e todos os problemas que enfrentam através da música.

Para HERSCHMANN (2000), os ativistas de *Hip Hop* e de *funk*, constituem uma nova linhagem de atores na política brasileira. Tendo abolido a unidade utópica que sustentava a “velha” política dos movimentos sociais, esses novos atores, organizados em redes descentralizadas e ligados à produção e ao consumo cultural, assumem uma política de identidade um pouco mais flexível.

Diferentemente do que ocorre nos Estados Unidos, aqui, no Brasil, raça, etnicidade e cor são temas subordinados no *Hip Hop* brasileiro (HERSCHMANN, 2000, p. 68 - 185). Certamente, muitos dos fãs de *rap* e de *Hip Hop* no Brasil se definem em termos de cor e as letras de *rap* freqüentemente se referem à dominação capitalista branca.

Além disso, *rappers* como KLJ (Racionais) levam com seriedade sua herança afro-brasileira e até certo ponto repetem noções contidas na política de identidade afro-americana. Todavia, a etnicidade não constitui a identidade fundamental no *Hip Hop* paulistano.

Até o presente momento, o *Hip Hop* paulistano, segundo OTTMANN (2004)

funde o legado de várias décadas de política popular local radical e com freqüência messiânica com a profecia de uma diáspora afro-americana celebrando a chegada de uma nova nação negra, e o transforma em um espetáculo comercialmente bem-sucedido

(http://www.imaginario.com.br/artigo/a0061_a0090/a0085.shtml)

Na verdade, o *Hip Hop* paulistano faz parte de um novo projeto político que tem como centro a cultura. Todavia, essa "nova" política cultural está estreitamente ligada à política de esquerda das décadas de 1970 e 1980. E embora a política do *Hip Hop* pareça frágil sua versão paulistana floresce num movimento que reúne ativistas, artistas e políticos.

Quanto ao momento atual, o Dj Toni C (entrevista dada ao site Real Hip Hop) - diz:

O hip hop brasileiro está passando pelo seu momento crucial. Aquele momento em que recebe o assédio da grande mídia e se não encontrar alternativas irá se tornar a onda da vez e se acabar. Assim como foi com o movimento punk, o hippie, o rock, o sertanejo de raiz, o samba verdadeiro. Todos essas culturas que citei foram movimentos de contestação e foram transformados pelas gravadoras multinacionais. Até cachorro já colocaram cantando rap. Chegou a hora de darmos a resposta. Ou criamos nossas próprias formas de produzir, distribuir e pensar o hip hop ou sugarão tudo da gente e vamos ficar tipo hipie vendendo pulserinha na calçada. Chegou a hora de mostrar que somos revolucionários mesmos, por isso surgiram as entidades nacionais de hip hop.

(<http://www.realhiphop.com.br/entrevistas/tonic.htm>)

É por isso, devido ao momento atual, que encontramos outra divergência entre os militantes do movimento. Segundo alguns deles, o *Hip Hop* possui um *quinto elemento*: a *consciência*. Embora esta opinião não seja comum a todos os participantes – outros participantes discordam deste “quinto elemento” e consideram o *Hip Hop* apenas em suas três manifestações máximas: o *break*, o *grafite* e o *rap*.

Apesar de alguns militantes discordarem e de haver uma certa resistência quanto ao “quinto elemento,” há uma grande preocupação social em oferecer subsídio para que o indivíduo consiga elevar sua auto-estima e desenvolver suas habilidades artísticas e sociais. “Esse quinto elemento é estabelecido e toma forma através dos meios de comunicação que emanam da periferia” (Revista Caros Amigos Nº 24, junho: 2005, p. 28).

Para tentarmos concluir a respeito das divergências e contradições encontradas no movimento *Hip Hop* atual, há a necessidade de voltarmos algumas páginas deste trabalho e esclarecermos que utilizamo-nos da definição de ANDRADE (1999):

o *break* é um tipo de dança que se mistura com golpes de artes marciais e que surgiu nos guetos nova-iorquinos com o objetivo de mostrar o descontentamento com a Guerra do Vietnã, por meio de evoluções, que estão presentes até os dias atuais e que simbolizavam o movimento dos helicópteros e dos soldados feridos na guerra (p.86)

Mas segundo inúmeros militantes do Movimento *Hip Hop*, esta afirmação estaria errada, *o break não teria nada a ver com a mistura de golpes marciais* – pois, encontramos diversas versões para definir e contextualizar o surgimento do *break*.

Em concordância com estes militantes encontramos MIRANDA (2003), que define os termos *b.boying* e *break*: *o b.boying*, que significa *break-boy* ou *bronx-Boy*, começou por ser a expressão dançante do *Hip Hop*. Logo esta expressão estaria associada ao *breaking* (ou *break*), que consiste em “(...) uma dança de rua, inventada no encontro de jovens porto-riquenhos do South Bronx (bairro de classe operária situado ao norte de Manhattan e, até hoje, principal reduto da população latina porto-riquenha de Nova Iorque), com jovens afro-americanos, também de classe operária”

(http://www2.uerj.br/~labore/hibridos_texto_rmiranda_p9.htm)

Outros aspectos importantes sobre a origem do *break* foram, talvez, esquecidos por ANDRADE (1999): a miscigenação cultural que se associa ao *break* desde suas origens. Segundo alguns pesquisadores, ele resulta da mistura de tradições jamaicanas, porto-riquenhas e africanas. A influência de dança africana dentro do *break* é óbvia. Não unicamente por causa da "*danças de círculo*", também a expressão *b-boying*, provavelmente originado da palavra africana *boioing*, que significa *pulo, salto*.

Diferencia-se das demais danças de rua por misturar passos codificados com passos criados no momento; por explorar espaços não convencionais de performance, por se aproximar e se misturar com a platéia nas ruas e nos bailes, por apresentar excelentes bailarinos não formalmente treinados e por afirmar uma beleza e um poder jovem não-branco e advindo das classes menos favorecidas economicamente.

Inserido no Movimento *Hip Hop*, o *break* indicou, visualmente, verbalmente, rítmica e corporalmente, que não pretendia se restringir apenas à sua comunidade de origem demonstrou que

era um movimento que vinha para mudar dentro e fora, para interferir e transformar visões, para disseminar-se e impregnar outros jovens e assegurar a inclusão do corpo no discurso político-social

(http://www2.uerj.br/~labore/hibridos_texto_rmiranda_p9.htm)

Ainda segundo Miranda, este estilo de dança possui como características: a competitividade, a auto-expressão, a audácia física masculina e inventividade artística, qualidades estas associadas às tradições africanas. Estes jovens, socialmente marginalizados, começaram a encontrar uma maneira de construir e expressar um novo estilo individual, adquirir um lugar de poder, desafiar a ordem social vigente e comunicar uma energética e exuberante identidade grupal.

Há também outras versões, na voz dos próprios *rappers* ou *b-boying*, os quais acreditam que “*O break vai muito além de uma forma de dança. É mais que tudo, um estilo de vida para quem ama o Hip Hop, é atitude, é arte de rua*”.

Hoje em dia, existem muitos *hip hopeiros* espalhados pelo Brasil, principalmente em São Paulo, que se auto-intitulam os conhecedores e entendidos da cultura. Dizem que isso não é *hip hop*, ao invés de fazer algo para o engrandecimento ainda maior do movimento, e não fazem

(www.parasemprerap.sites.uol.com.br)

Para finalizarmos, apresentamos o momento atual do Movimento *Hip Hop* no Brasil e a sua articulação na América Latina: como acontece ainda no Brasil, houve uma segmentação das propostas e estilos.

A comunidade do *Hip Hop*, progressista ou consciente, tem ligações com artistas que lutam pelas mesmas causas ao redor do mundo, especialmente em países como Cuba, República Dominicana, Porto Rico e com o movimento progressista do EUA, formado em sua maioria por negros. Na América Latina, o Brasil se destaca como sendo o principal país onde o *Hip Hop* tem um número de adeptos muito maior que em outros países desse continente.

Segundo a Revista Caros Amigos, (*Hip Hop* hoje) “não tem mais volta: a tendência é mesmo a expansão do movimento *Hip Hop*. Com ajuda do poder público, o movimento ganha força mais rápido; se tiver espaço na mídia, aí nem se fala. No entanto, parece que, se não tiver ajuda de nenhum dos dois, o pessoal se articula e

acontece mesmo assim. Achamos o movimento *Hip Hop* em todas as regiões brasileiras: nordeste, norte, centro-oeste, sudeste e sul.” (p.30)

Embora o movimento não tenha ajuda do poder público e espaço na mídia, o que favoreceria o desenvolvimento do movimento e faria com que este ganhasse força, ele conta, no momento atual, com a ajuda da tecnologia e com a evolução e progresso dos meios de comunicação de massa e transmissão de informações: a Internet.

A Internet é um novo veículo de informação e comunicação, que apesar de ter um acesso um pouco restrito, porque é preciso ter um computador e uma linha telefônica, acho que está evoluindo para um lado bom. Hoje escolas públicas estão adquirindo as máquinas para os alunos pesquisarem e trocar idéia com outros do mesmo país ou de fora, empresas fazem reuniões através da Internet, na nossa parte vimos através dos e-mails que recebemos desde 99 quando o "Bocada - forte" lançou a gente no site, que a rapaziada está indo atrás da informação que a Internet pode passar, o cara usa o computador do serviço, da escola, da biblioteca pública, da sua casa, ou do vizinho etc... A gente vinha recebendo em média 50 e-mails por mês, hoje com o nosso site e com a promoção do novo disco já passam dos 400/ Mês.

(<http://www2.uol.com.br/manuscrito/especiais/especial005.shtml>)

Segundo Def Yuri, *rapper* e ativista, o *Hip Hop* brasileiro já tinha algumas grandes iniciativas na Internet, porém as pessoas que batalhavam nesse tipo de mídia gastavam um dinheiro considerável para se manterem no ar. Eram gastos com hospedagem, questões técnicas, entre outras coisas. Todo tipo de esforço para gerar informações realmente isentas, aumentar a divulgação e o volume de informações.

Partindo daí, começaram a fazer contatos, com o intuito de firmar parcerias e com isso acabei por chegar aos 4 principais portais de *Hip Hop* da América Latina – Bocada-forte, Real *Hip Hop*, Mundo da Rua e *Hip Hop* Brasil. Este foi um trabalho bastante árduo pois a única coisa que os portais tinham em comum era a dedicação à nossa cultura, o respeito e consideração à minha pessoa. De resto eram relações bastante complicadas e “bota” complicadas nisso. Porém todos gostaram da iniciativa e me deram um voto de confiança, e assim eu trouxe os quatro portais para o Viva Favela, tornando-o além de maior portal de notícias de comunidades de baixa renda do Brasil, o principal pilar de sustentação de todo o caráter empreendedor do *Hip Hop* na Internet. Isso foi a consolidação de uma grande parceria e agora, os portais não teriam que se preocupar com todos os entraves do passado, e sim com a criação e planejamento de outras atividades de caráter social

(Yuri, Def. Juventude popular internacional - A trajetória de um *rapeador*. In: Juventude, cultura e cidadania, Comunicações do ISER, 2001).

5. Projetos atuais que envolvem a utilização do *Hip Hop*

- Projeto Hip Hop na Linha de Frente Contra o Tabaco – uma realização com o apoio da Organização Mundial de Saúde (OMS), REDEH (Rede de Desenvolvimento Humano), Viva Rio, Portal Bocada Forte, DYAK Produções, Trocando Idéia e da Secretaria de Saúde do Estado do Rio de Janeiro.
- Programa Escolas de Paz - Trata-se de uma parceria com o governo do Estado do Rio de Janeiro, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO) – preocupada com a violência que atinge os jovens, de forma crescente, tanto na condição de vítimas como na de agentes. O projeto consiste em abrir escolas localizadas em áreas de baixa renda nos finais de semana – justamente quando mais aumentam os índices de violência relacionados à juventude –, oferecendo alternativas de lazer, cultura e esportes a jovens em situação de vulnerabilidade social. A estratégia também é simples: colocar esses mesmos jovens no centro das decisões e da execução do Programa. Ou seja, fortalecer o chamado protagonismo juvenil.
- Central Única das Favelas (CUFA) – Jovens do movimento *Hip Hop*, Presidentes de Associações de Moradores, lideranças comunitárias, sambistas, artistas e trabalhadores em geral de diversas comunidades do Rio de Janeiro que se organizaram em torno de uma idéia: transformar as favelas, ou melhor, os talentos e potenciais não valorizados, por conta do preconceito social, racial e de origem.

Assim surgiu a CUFA, como resultado direto dessa união e dessa idéia. A CUFA atua em diferentes áreas, abrangendo diversas comunidades que se reúnem em torno de um objetivo principal - que é trabalhar a conscientização dos moradores das comunidades carentes e, desse modo, contribuir para a elevação de sua auto-estima -, unindo essas comunidades para o desenvolvimento conjunto de projetos dos mais diversos perfis no intuito de valorizar não só as comunidades, mas cada indivíduo que nelas esteja. Em suma, esta organização que tem como forma de expressão o *Hip Hop*, procura difundir através da linguagem própria desta cultura a conscientização dos moradores das comunidades carentes e elevação de sua auto-estima.

A idéia da CUFA é tornar-se um referencial para as comunidades transformando-as em atores locais no campo social, educacional e cultural, para tanto, já

é reconhecida como núcleo em diversas comunidades do Rio de Janeiro, tais como: Favela de Acari (Acari), Favela do Jacaré (Jacaré), Morro da Formiga (Tijuca), Morro do Juramento (Vicente de Carvalho), Favela da Cidade de Deus (Jacarepaguá), Morro do Tuiuti (São Cristóvão), Favela das Cinco Bocas (Brás de Pina), Favela do Sapo (Bangú), Favela do Vitor Hugo (São João de Meriti), Favela do Amarelinho (Irajá), Favela do Lixão (Pavuna). Esse reconhecimento se faz também em outros estados do Brasil como Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais e outros.

Tem como objetivos: Desenvolver e promover atividades com as comunidades carentes nos campos da educação, cultura, cidadania e desenvolvimento humano em prol da melhoria da qualidade de vida. Capacitar os jovens dessas comunidades com cursos de: djs, grafite, dança, canto, operador de áudio visual, assim como promover debates, mesas-redondas e congressos. Promover, produzir, veicular e distribuir a cultura hip hop, nas formas de publicações, discos, vídeos, shows, programas de rádio, concursos, festivais, oficinas de arte, exposições, grifes e outros meios. Efetuar o registro de marcas e patentes de obras dessa cultura junto aos órgãos públicos competentes.

Por que *Hip Hop*: Porque existe uma afinidade essencial entre a militância do hip hop e os trabalhos desenvolvidos pela CUFA. Isso acontece porque a cultura do hip hop é uma solução própria, desenvolvida dentro da própria comunidade e com a participação dos moradores. A solução foi criada pelos próprios habitantes das comunidades, a linguagem do hip hop fala de dentro para dentro, de igual para igual, consolida a imagem da periferia como ela realmente é e trata de inseri-la no sistema sem alterá-la. Quando a periferia passa a ser tema da produção cultural do "asfalto", a CUFA se importa em marcar essa posição: a periferia é um personagem que deve falar por si, ter voz própria e participar do diálogo cultural, político e social de igual para igual com os outros grupos sociais. A periferia é uma maioria tratada como minoria. Dominar o discurso faz parte do projeto de colocar as coisas nos seus devidos lugares. A CUFA tem o papel de organizar, incentivar e legitimar o discurso dessas comunidades.

Projetos em desenvolvimento:

- Lendo com o rap – Bibliotecas Públicas criadas a partir da arrecadação de livros; a cada 7 mil livros arrecadados é criada uma nova biblioteca dentro das

comunidades, com suporte de uma Instituição local. Para cada Biblioteca, é estabelecido um curso de Leitura e de Informação de Escritores.

- Espaço alternativo de entretenimento comunitário: Locais dentro das comunidades voltados para o desenvolvimento de projetos culturais e esportivos.
- Distribuidora de cds: Nesta distribuidora, são empregados jovens das comunidades e ao mesmo tempo seus trabalhos artísticos são difundidos e distribuídos.
- Site da CUFA – É um site que trata de assuntos ligados ao *hip hop*, às comunidades, a comportamento, dentre outros. Conta com a colaboração de diversos jornalistas e colunistas voluntários.
- Núcleo de vídeo da CUFA – Capacita os integrantes da CUFA para a produção audiovisual, trabalhando diretamente sobre o próprio imaginário, com instrutores que lhe permitem uma qualificação para desenvolvimento de uma linguagem própria e condizente com o resultado a ser produzido.
- Pesquisa nas comunidades – A CUFA faz pesquisas através de seus membros e moradores das comunidades para inteirar-se das realidades pertinentes a elas, como as classes sociais dentro das favelas, a quantidade de negros proprietários de comércio em favelas ou empregados de comércio informal, inclusive.
- Oficina de grafite – A arte plástica do *hip hop* é o grafite. Criada nos guetos americanos como uma forma de demarcação de território, os grafiteiros logo se conscientizaram de seus dons artísticos e passaram a retratar o cotidiano de sofrimento e violência das comunidades, a falta de oportunidade, as drogas, a opressão do sistema, etc. Tido como uma real identidade urbana, se faz notório nas galerias de arte e no cenário das grandes metrópoles do mundo. Aqui no Brasil, o grafite também tem o seu reconhecimento e a CUFA, organiza uma oficina para qualificar os grafiteiros das comunidades carentes que, por muitas vezes, não conseguem expressar sua arte por falta de incentivo. Os membros da CUFA têm acesso aos meios de produção e por isso são criadores também, interagindo com a comunidade.

6. Projeto desenvolvido pela Revista Nova Escola – Edição 187 - novembro de 2005

Nos versos deste rap os jovens pedem a paz

Alunos de vários cantos do país ajudaram a concluir o rap Lado Bom e o grafite iniciados na edição de setembro

Roberta Bencini



Grafite coletivo: acima, o resultado do grafite no muro da Escola Estadual Professor Ronaldo Garibaldi Perett, no Jardim Irene, em São Paulo, com a reprodução de desenhos enviados pelos alunos. Abaixo, o muro na primeira fase do projeto.

O rap foi o tema da terceira versão do projeto Escrevendo com... — em que estudantes de todo o país podem colaborar com escritores e ilustradores, via internet, em trabalhos iniciados na revista. Em setembro, NOVA ESCOLA publicou o início de Lado Bom, do escritor Ferréz, e o grafite dos artistas Jana Joana e Vitché. Chegaram à redação 190 mensagens.

Para a finalização do grafite, os artistas se inspiraram nas idéias enviadas pelos jovens. Na conclusão do texto, Ferréz usou as contribuições da garotada, que abordavam o lado positivo da periferia. "Isso mostra como a cultura hip hop está

presente na vida dos jovens e precisa ser incorporada pela escola", analisa. As colaborações dos alunos de 7ª e 8ª séries da Escola Municipal Madre Maria Viganó, em Castanhal (PA), foram as mais utilizadas pelo escritor.

Temas como escola, drogas e infância tiveram destaque nas rimas construídas pelos adolescentes, e o *rapper* aproveitou todos os versos da aluna Mayrana dos Santos Silva na finalização do projeto. Para a professora de Língua Portuguesa Dulcirene Silva Ferreira, que coordenou o trabalho na turma de Mayrana, a atividade foi um sucesso. "Os alunos participaram e vibraram do começo ao fim, refletindo sobre a realidade e expressando sua visão de mundo. Tudo com a ajuda da tecnologia."

Lado bom

Periferia tem seu lado bom

Manos, velas e futebol no campão

Meninas com bonecas e não com filhos

Planejando assim um futuro positivo

Sua paz é você que define

Longe do álcool, longe do crime

A escola é o caminho do sucesso

Pro pobre honrar desde o começo

E dizer bem alto que somos a herança

De um país que não promoveu as mudanças

Sem atrasar ninguém, rapaz

Fazendo sua vida se adiantar na paz

Jogando bolinha, jogando peão

Vi nos olhos da criança a revolução
Que solta a pipa pensando em voar
Para não ver o barraco que era o seu lar
Periferia lado bom o que você me diz
Alguns motivos pra te deixar feliz
Longe do álcool, longe do crime
Sua paz é você que define

(Segunda parte, produzida com os alunos)

E nessa pipa no céu eu vi planar
A paz necessária para se avançar
Ânimo, positividade em ação.
Hip hop cultura de rua e educação
Foi assim que criaram e assim que tem que ser
O mestre de cerimônia rimando pra você
Enquanto o DJ troca as bases
O grafiteiro pinta todo o contraste
Da favela pro mundo
O caminho do rap pelo estudo
Por isso eu não me iludo
Roupa de marca não é meu escudo
Detentos já te disse no começo
E estudar do sucesso é o preço

Porque a fama não cabe num coração pequeno
Então positividade pra vencer vai vindo
Longe do crime, longe da dor,
Devemos dar valor ao professor
Vamos planejar um futuro positivo
Para desarmar todo o povo sofrido
Armas no chão, flores nas mãos
União para salvar uma nação
Se liga no que eu vou te falar
No mundo das drogas não pode entrar
Se liga no que eu vou te dizer
Pra depois você não se arrepender
O teu fim não pode ser assim
A rima que eu faço faz parte de mim
O estudo é o escudo, já disse tudo
Valorizar as minas no próximo futuro
Armas no chão, flores nas mãos
União pra salvar uma nação

Algumas Considerações

Mediante tudo o que foi discutido e analisado, gostaria, sobretudo, de esclarecer que não foi minha intenção, em momento algum deste trabalho, tomar partido ou defender algum ponto de vista pois, para isso, acredito que seria necessária, uma ampliação do trabalho de pesquisa (principalmente sob a perspectiva sociológica); ou seja, como os próprios leitores devem ter constatado, não pude demonstrar a educação através da música (embora acredite que isto seja possível), mas colocar uma postura educacional por meio da qual pode-se ver o *Hip Hop*, ou seja, não deixei minha postura de educadora para fazer essa análise, mas verifiquei que, infelizmente, nem tudo o que é divulgado na mídia (como, por exemplo: o *Hip Hop*) pode ser um movimento de salvação capaz de transformar a realidade destes jovens.

Tive, sim, a intenção de destacar a importância e o papel da música no movimento aqui colocado e na educação, trazendo uma forma, um caminho ou mesmo uma prática de instituir relações dialógicas com o outro, onde ocorram trocas entre os indivíduos e, por conseguinte, ocorra uma verdadeira conscientização do valor da música para a educação.

Coloco aqui a música vivenciada no dia-a-dia, que tenta transferir para a sala de aula atividades identificadas como pertencentes ao “mundo-real”. A música utilizada na construção de uma pedagogia que *respeite o princípio de que a ação humana, só adquire significado em confronto com a realidade*; a música como um agente capaz de propiciar transformações no futuro desses jovens, que, em sua maioria, residem nas periferias dos grandes centros urbanos.

Acredito que o mais importante seja fazermos uma profunda reflexão, um questionamento do momento atual do *Hip Hop* no Brasil e a articulação do Movimento na América Latina: como acontece ainda no Brasil, *houve uma segmentação das propostas e estilos* (expressos aqui no capítulo sobre as divergências e as contradições encontradas). A comunidade do *Hip Hop* progressista ou consciente tem ligações com artistas que lutam pelas mesmas causas ao redor do mundo, especialmente em países como Cuba, República Dominicana, Porto Rico, Brasil e com o movimento progressista

do EUA, formado em sua maioria por negros. O Movimento *Hip Hop* no Brasil é talvez o maior em toda a América Latina.

Se for possível uma pequenina intervenção pessoal, como educadora, ou seja, levando em conta a postura educacional que não deixa de ser inerente à minha perspectiva e ao meu olhar, acho que uma organização dos participantes do *Movimento Hip Hop* seria uma boa forma de propagar os ideais deste Movimento.

Longe de ser apologia ao crime, o rap "é capaz de produzir uma leitura crítica da sociedade", como defende o antropólogo Marco Aurélio Paz Tella, em seu trabalho acadêmico. Essas dissidências de opiniões e posturas são produtivas, pois é através das divergências de opiniões que a cultura *Hip Hop* apreende signos externos e os reelabora.

Concomitantemente, quis deixar claro também que somente a educação tradicional já não é suficiente para os jovens aqui descritos: para eles, a escola carrega poucos significados sob o aspecto de espaço de socialização. É uma experiência distante dos seus interesses, que pouco contribui para a sua construção como sujeitos.

Espero, de alguma forma, ter contribuído para que, posteriormente, haja uma desmistificação da música e do *Movimento Hip Hop* na sociedade em que vivemos e na prática educacional vigente – que, infelizmente, ainda não consegue integrar os pontos positivos da educação não formal aos pontos positivos da educação tradicional – o que só traria benefícios aos nossos educandos, que também são sujeitos sociais.

Referências Bibliográficas

ABRAMOVAY, Miriam et al. Gangues, galeras, chegados e rappers: *juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Brasília: Garamond, 1999, volume 1.

_____. *Ligado na galera: juventude, violência e cidadania na cidade de Fortaleza*. volume 1. Brasília: Unesco, 1999.

ABRAMOVAY, Miriam. (Org.). *Fala galera: juventude, violência e cidadania na cidade do Rio de Janeiro*, volume 1. Brasília: UNESCO, 1999

ABREU, Martha C. Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial (1830-1900). In *O Império do Divino, Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

_____. *Festas religiosas no Rio de Janeiro: Perspectivas de controle e tolerância no século XIX*. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, volume 7, nº 14, 1994, artigo nº 154, p. 183-203.

ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). 1999. "Hip-Hop: movimento negro juvenil". *Rap e Educação - Rap é Educação*. São Paulo: Summus, p. 83-91.

ARROYO, Margarete. Educação Musical: *Um processo de aculturação ou enculturação?* In *Em Pauta*: Porto Alegre, volume 1, nº 2, p. 29-43, junho, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1981.

_____. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

CONDE, Cecília & NEVES, José M. Música e educação não-formal. In *Pesquisa e Música*, volume 1, nº 1, dezembro: 1994, p. 41-52.

DUARTE, Emeide Nóbrega. Análise da produção científica em gestão do conhecimento: *estratégias metodológicas e estratégias organizacionais*. João Pessoa: 2003. 300f. Tese (Doutorado em Administração) - Universidade Federal da Paraíba, 2003.

FIALHO, Vânia. *Hip Hop Sul: Um espaço televisivo de formação e atuação musical*. Mestrado em Música. UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Brasil, 2003.

HANNUM, Harold H. *Music and Worship* (capítulo 7) In *Revista Adventista*, julho: 1978, p. 41-42.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 — Funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 2000.

JOVINO, Ione da Silva & SOUSA, Andréia Lisboa de. *Rap é educação? O rap como prática cultural de rua*. In Núcleo de Consciência Negra na USP 20 de novembro - Dia da Imortalidade de Zumbi.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. *Adolescentes como autores de si próprios: Cotidiano, educação e o hip hop*. In *Caderno Cedes*, Campinas, v. 22, n. 57, agosto/2002, p. 63-75

MIRANDA, Regina. *Inscrições de identidade e poder do corpo no hip hop*. In: *Revista Eletrônica Polêmica*, abril/maio/junho de 2003.

MÜLLER, Vânia Beatriz. "A música é, bem dizê, a vida da gente": um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal *Porto Alegre-EPA*. Mestrado em Música. UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Brasil, Porto Alegre, 2000.

_____. *Ações sociais em educação musical: com que ética, para qual mundo?* In: *Revista da ABEM*. Porto Alegre, volume 10, março, 2004. p. 53-58

OLIVEIRA, Alda de. *Atuação profissional do educador musical: terceiro setor*. In Fórum 4 do XI Encontro Anual da ABEM, 2002.

OTTMANN, Goetz. *Entre a fluidez e a unidade: o que é local no Hip-Hip brasileiro?* In *Revista Imaginário (USP) – Temática: América Latina*. São Paulo: edição N° 7, novembro: 2001.

PENNA, Maura. *Ap(re)ndendo músicas: na vida e nas escolas*. In *Revista da ABEM*. Porto Alegre, volume 9, p. 71-79, setembro, 2003.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirela e CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop - A Periferia Grita*. Editora Perseu Abramo, São Paulo – SP: 2001.

SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 5ª ed. São Paulo, Estúdio Nobel, 2000.

_____. *Território e Sociedade: entrevista com Milton Santos*. In, Odette Seabra et al. 2ª ed. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Música e Globalização*. In *Jornal da UNESP*, Nº 122, março: 1998, p. 2.

SILVA, Maria Helena Basílio Lopes da. *Música da mídia e identidades de gênero: um estudo de caso com adolescentes no espaço escolar*. In *Música no Espaço Escolar e a Construção da Identidade de Gênero: Um Estudo de Caso*. Dissertação de Mestrado em Música. UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Brasil, Porto Alegre, 2000.

SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* 3ª edição. São Paulo: Cortez, 1997.

SOUZA, Cássia Virgínia Coelho de. *Interatividade, Construtivismo e Educação Musical à Distância*. ICTUS: Salvador, nº 2, p. 69-79, dezembro, 2000.

_____. *A função da música popular na educação musical contemporânea*. In *Fundamentos da Educação Musical*. 4ª edição. Salvador: ABEM, 1998.

SOUZA, Jusamara. *Funções e objetivos da aula de música vistos e revisto: através da literatura dos anos trinta*. In: *Revista Da Abem*, Salvador, Bahia: volume 01, número 01, maio: 1992, p. 12-21

_____. *Contribuições teóricas e metodológicas da sociologia para a pesquisa em educação musical*. In *Anais do 5º Encontro Anual da ABEM e 5º Simpósio Paranaense de Educação Musical*. Londrina: UEL, 1996.

_____. *O cotidiano como perspectiva para a aula de música: concepção didática e exemplos práticos*. In *Fundamentos da Educação Musical*. Associação Brasileira de Educação Musical: , v. 3, p. 61-74, 1996.

_____. *O conceito de cotidiano como perspectiva para a pesquisa e a ação em educação musical*. In: *Encontro Latino-Americano de Educação Musical*. Encontro Anual da Associação Brasileira De Educação Musical. Salvador 1997, p.38-44.

_____ *Educação musical e práticas sociais*. In Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, p. 7-11, 2004.

_____ *Uma história da Educação Musical Escolar no Brasil (1930 - 1945)*. In: Atti del Convegno SIEM, 2000, Bologna, “La ricerca er la didattica musicale”, 2000.

_____ *Funções e Objetivos da Aula de Música Vistos e Revistos Através da Literatura dos Anos Trinta*. In Revista da ABEM n. 8, março 2003, p.12-21.

TELLA, Marco A. P. Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

YURI, Def. *Juventude popular internacional - A trajetória de um rapeador*. In: Juventude, cultura e cidadania, Comunicações do ISER, 2001.

VICENTE, Eduardo. A Música Popular e as novas tecnologias de produção musical. Dissertação de Mestrado. IFCH (Instituto da Faculdade de Ciências Humanas), UNICAMP, 1996.

Revistas consultadas:

Revista Caros Amigos: *Hip Hop* hoje – O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana. Editora casa amarela: número 24, junho, 2005.

Revista Nova Escola. Edição Nº 125, setembro: 1999. Edição Nº 152, Maio: 2002. Edição Nº 153, Junho/Julho: 2002. Edição Nº 187, novembro: 2005

Sites consultados:

http://www.imaginario.com.br/artigo/a0061_a0090/a0085.shtml

<http://www.anped.org.br/rbe24/anped-n24-art03.pdf>

www.realhiphop.com.br

www.virgula.com.br/hiphop

<http://www.bocadaforte.com.br>

www2.uol.com.br/manuscrito/especiais/especial005.shtml

www.mundodarua.com.br/hiphopativo

<http://www.rizoma.net/desenv/interna.php?id=170&secao=afrofuturismo>

www.parasemprerap.sites.uol.com.br

!

|

.

|