

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ECOS DE ESPELHOS

Movimento Hip Hop do ABC Paulista: sociabilidade, intervenções,
identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e
políticas

PABLO NABARRETE BASTOS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-
Graduação em Ciências da Comunicação, área de
concentração Interfaces Sociais da Comunicação, linha
de pesquisa Comunicação e Cultura, como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências
da Comunicação.

Orientadora: PROFESSORA DOUTORA SOLANGE MARTINS COUCEIRO
DE LIMA

São Paulo

2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

São Paulo
2008

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação

ECOS DE ESPELHOS

Movimento Hip Hop do ABC Paulista: sociabilidade, intervenções,
identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e
políticas

PABLO NABARRETE BASTOS

Banca Examinadora:

Sumário	
Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	6
Ponto de partida	7
1. Hip Hop: uma opção teórica e política	
O norte gramsciano.....	22
Aproximação e engajamento.....	30
Hip Hop: cultura popular urbana e periférica.....	36
2. Hip Hop: movimento social negro e juvenil	
Para iniciar.....	49
A juventude do Hip Hop.....	50
Conceitos de movimento social e juvenil.....	56
Breve histórico do movimento negro brasileiro.....	65
3. O surgimento	
Hip Hop nos Estados Unidos.....	81
Universal Zulu Nation.....	91
4. A “tradução” brasileira	
Uma síntese histórica.....	99
Três trajetórias: Nelson Triunfo, King Zulu Nino Brown e MC Levy.....	107
5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista	
Breve histórico do ABC Paulista.....	131
A história: as narrativas.....	138
São Bernardo do Campo: Hip Hop e Posse Hausa.....	143
Santo André: Hip Hop e Negroatividades.....	154
São Caetano do Sul: o Hip Hop.....	165
Diadema: Hip Hop, Casa do Hip Hop e Zulu Nation Brasil.....	168
Mauá: o Hip Hop e as tentativas de organização.....	186
Ribeirão Pires: Hip Hop e Negroatividades.....	197
Rio Grande da Serra: Hip Hop e Negroatividades.....	213

6. As Posses do ABC Paulista

Posse Hausa.....	229
Da Negroatividades à Nação Hip Hop Brasil.....	252
Zulu Nation Brasil.....	293
Ponto de chegada ou uma nova partida?.....	314
Bibliografia.....	321

Agradecimentos

Chego ao final desta trajetória de quase cinco anos de trabalho. Cinco anos porque apesar de ter ingressado no Mestrado em Ciências da Comunicação no início de 2005, eu havia iniciado a pesquisa com o Movimento Hip Hop do ABC Paulista em meados de 2003. Durante dois anos, fiquei estudando e fazendo apenas alguns eventuais trabalhos como fotógrafo, e não poderia deixar de iniciar estes agradecimentos com quem possibilitou a tranquilidade para eu escolher e me dedicar a este projeto de vida.: minha mãe, Sonia Regina Nabarrete, meu pai, Luiz Carlos Baraldi Bastos, e minha irmã, Marina Nabarrete Bastos, que também acompanhou e foi importante companheira. Ao meu tio, Ricardo Nabarrete, que por vezes interrompeu suas atividades para imprimir meus trabalhos. Aos meus queridos amigos, parceiros de sempre. E para finalizar o núcleo íntimo, agradeço ao meu grande amor e grande parceira, Denise.

Quando optei pela vida acadêmica, a primeira pessoa com quem conversei e mostrei os meus primeiros rascunhos, recortes de jornal e questionamentos foi Celso Frederico, a quem agradeço pelas primeiras orientações. Foi ele quem me indicou Luiz Roberto Alves, que me convidou a trabalhar como voluntário na Cátedra Prefeito Celso Daniel de Gestão de Cidades, onde tive contato com pessoas e idéias, que possibilitaram o amadurecimento do meu então projeto de pesquisa. Foi Luiz Roberto Alves quem propôs que eu pensasse em políticas públicas para o Hip Hop. É uma referência intelectual e política nesta Dissertação de Mestrado. Foi ele também quem indicou minha orientadora, Solange Martins Couceiro de Lima, por quem tenho grande admiração, carinho e gratidão, por também ter escolhido trabalhar comigo, pelas sempre ricas contribuições e por ter se tornado grande parceira durante esta trajetória.

À Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Rosângela Malachias, pelas arguições que fizeram no Exame de Qualificação e que proporcionaram maior solidez metodológica para o encaminhamento desta pesquisa.

Às funcionárias e funcionários da Secretaria de Pós-Graduação da ECA, do Departamento de Comunicações e Artes e do Multi Ofício, que sempre foram muito atenciosos. À Daniela Jakubaszko, pela revisão dos textos. Ao Joel Ghivelder, pela parceria ao traduzir o resumo para o inglês.

Às lideranças do Movimento Hip Hop das sete cidades do ABC Paulista, que me concederam tempo, atenção, informações, contatos, e com quem muito aprendi e amadureci como intelectual e ser humano. São os sujeitos desta pesquisa e podem se sentir co-autores

deste trabalho, sobretudo os que compartilharam comigo suas histórias de vida: King Zulu Nino Brown, o primeiro entrevistado, ainda em 2004, membro fundador da Posse Hausa, primeiro integrante da Universal Zulu Nation no País e coordenador-geral da Zulu Nation Brasil; Nelson Triunfo, considerado o precursor do Hip Hop no Brasil; Honerê, coordenador-geral da Posse Hausa; Marcelo Buraco, membro fundador da Posse Negroatividades e membro fundador e coordenador nacional de organização da Nação Hip Hop Brasil; MC Levy, vice-coordenador da Zulu Nation Brasil; Beto Louco, DJ de Mauá e integrante da Nação Hip Hop Brasil; Beto Teoria, MC de Ribeirão Pires e dirigente estadual da Nação Hip Hop Brasil; e Bete, integrante da Nação Hip Hop Brasil e principal liderança de Rio Grande da Serra. Agradeço também: Fábio Féter, MC do grupo Sistema Racional, importante liderança de Santo André e membro da Nação Hip Hop Brasil; Tota, um dos maiores nomes do graffiti, membro da Zulu Nation Brasil e da Nação Hip Hop Brasil; Walter Limonada, rapper e fanzineiro de São Bernardo do Campo; Blackalquimista, um dos primeiros MCs e membro fundador da Posse Hausa; Liu MR, rapper de São Caetano do Sul; Drica, b.girl, arte-educadora de Diadema e membro da crew Back Spin; e Banks, b.boy e membro da Back Spin.

Aos gestores de Cultura das sete cidades do ABC Paulista, que dedicaram seu tempo para expor suas formas de enxergar e conceber políticas públicas para o Hip Hop. São eles: Vânia Ribeiro, Coordenadora do Centro de Referência da Juventude – CRJ – de Santo André; Neusa Borges, agente cultural do Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo; Dinameres Pinheiro, Diretora de Ações Culturais do Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo; Sonia Xavier, Diretora de Cultura de São Caetano do Sul; Sérgio Lara, Diretor de Cultura de Diadema; Valter Carriel, Coordenador de Cultura de Mauá; Egle Munhoz, Gerente de Cultura da Ribeirão Pires; e Toninho Serra Samba, Diretor de Cultura de Rio Grande da Serra.

À FAPESP, pela bolsa concedida, que me proporcionou tranquilidade para concretizar no trabalho a paixão pela pesquisa com o Movimento Hip Hop do ABC Paulista.

In memoriam, meus agradecimentos a Maria Lourdes Motter, com quem tive a primeira aula na ECA. Seus ensinamentos e sua boa alma são inesquecíveis.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo compreender os sentidos do Movimento Hip Hop do ABC Paulista, a partir da história de vida de agentes sociais das sete cidades pesquisadas - Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. O enfoque recai sobre o trabalho das posses que atuam na região: Posse Hausa, Nação Hip Hop Brasil e Associação Cultural e Educacional Zulu Nation Brasil.

As posses são entidades constituídas por intelectuais orgânicos do Hip Hop, os agentes do Movimento Hip Hop organizado, que trabalham os quatro elementos artísticos do Hip Hop – MC, DJ, dança de rua e graffiti - em torno de um posicionamento político-ideológico e de um trabalho de formação e intervenção cultural, que eles entendem e denominam como o quinto elemento do Hip Hop. É sobretudo a forma de trabalhar o quinto elemento que distingue uma posse da outra.

O enfoque desta pesquisa também recai sobre o processo de constituição histórica das posses, suas relações com os meios de comunicação de massa e com o poder público das cidades analisadas; seus processos de lutas, negociações e trocas simbólicas. A partir da observação participante foi possível perceber como através do Hip Hop são construídos referenciais de classe, raça, cultura e geração, nos quais a juventude da periferia se espelha na constituição de suas identidades e na mediação das construções e disputas simbólicas do processo histórico.

Palavras-chave: Comunicação; Cultura popular; Política, Mediações e Movimento Hip Hop.

Abstract

The objective of this research is to understand the meaning of the ABC Paulista Hip Hop Movement using as starting point the life story of social agents in the researched seven towns: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. The focus befalls upon the work of the *posses* acting in the region: *Posse Hausa* (Hausa Posse), *Nação Hip Hop Brasil* (Hip Hop Brazil Nation), and *Associação Cultural e Educacional Zulu Nation Brasil* (Zulu Nation Brazil Cultural and Educational Association).

The *posses* are entities composed by Hip Hop organic intellectuals, agents of the organized Hip Hop Movement, that strive the four Hip Hop artistic elements - MC (Master of Ceremonies), DJ (Disc-Jockey), street dance and grafitti - around a political-ideological position and a cultural intervention and formation work, which they understand and dominate as Hip Hop's fifth element. Above all, the manner of working out the fifth element is what distinguishes one *posse* from another.

The focus of this research also befalls on the process of historic constitution of the *posses*, their relation with the means of mass communication and public power of the analysed cities; their processes of struggling, negotiating and symbolic exchanging. From this participant observation on it was possible to perceive how, through Hip Hop, class, race, culture and generation references are built up, in which the young people living in the outskirts mirror themselves in constituting their identities and in mediating the historical process constructions and symbolic disputes.

Key words: Communication; Popular Culture; Politics; Mediations and Hip Hop Movement.

Ponto de Partida

- E aí mano¹, como nós vamo² colá³ na quebrada⁴?

- Então, meu caro, eu preparei um mapa sofisticado. Começamos pela via central através de Antônio Gramsci, depois pegamos as vias de acesso da hegemonia, das ideologias e das culturas populares, entramos nos estudos culturais com Stuart Hall e Jesús Martin Barbero...

- Ce tá louco Jão⁵! Os mano precisa de nós. Demorô! Se for dar esse rolê⁶ todo, desencana⁷. Eu conheço os atalho.

- Mas você nem está falando o português correto, meu caro, como quer chegar a algum lugar?

- Algum lugar eu não sei, mas na minha quebrada eu vou chegar, já você mano...

Por baixo do funcionamento da cultura massiva, atravessando-o e interferindo constantemente, a “cultura pobre” traça seu próprio caminho transformando o sentido das expressões e dos conteúdos. (...) Estas culturas falam um idioma que desconhecemos quase por completo e para cujo aprendizado nosso sofisticado instrumental é freqüentemente mais um obstáculo que uma ajuda. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 104).

Construí o diálogo, acima exposto, e inseri a citação de Jesús Martin-Barbero como ponto de partida para demonstrar a complexa tarefa, inquestionavelmente de envergadura

¹ Mano é a forma como os integrantes do Movimento Hip Hop chamam uns aos outros. As meninas são chamadas de mina.

² Além do alto uso de gírias, na linguagem de rua e no cotidiano os manos do Hip Hop dificilmente usam o plural. É um aspecto curioso, pois, de fato, alguns têm uma formação escolar bastante precária e não possuem as mínimas noções do português; mas outros parecem falar errado por um processo de identificação, para se diferenciar do discurso correto, elaborado, identificado como sendo o discurso das classes dominantes, do outro, do boy. Nesse caso, falar sem gírias e corretamente é coisa de boy. “Um estudo sobre a gíria das gangues nas cidades do Meio-Oeste inglês nos anos 90 deste século descobre que, por maior que fosse a animosidade entre gangues rivais, elas compartilhavam uma gíria comum e, fundamentalmente, seu maior rancor estava reservado para a cultura dominante. (...) Usado pelos vagabundos do século XVII, por Artful Dodger (nome de um jovem ladrão em David Copperfield, de Charles Dickens, publicado em 1849) ou adolescentes sul-africanos de classe média, parece haver um consenso de que a gíria faz parte de uma rebelião intencional...cria uma realidade alternativa, que é construída exatamente para funcionar em alternância. É a linguagem da anti-sociedade”. (BEIER apud BURKE, 1997, p.117).

³ Colar é uma gíria que significa chegar, se aproximar, comparecer. Outro exemplo: “cola aí mano”. Um mano pedindo pro outro se aproximar ou vir para onde ele está.

⁴ Quebrada é uma gíria que significa o local onde um mano mora: o bairro, a comunidade ou favela.

⁵ É a forma que um mano se refere a outro quando este está agindo de forma inadequada, quando está vacilando.

⁶ Rolê quer dizer dar uma volta, ou o percurso dessa volta. Dizer que pra chegar em determinado destino é “mó rolê”, quer dizer que é muito longe.

⁷ Um mano fala desencana pro outro quando quer que esse desista de alguma idéia ou alguma atitude que queira tomar.

antropológica, de adentrar espaços periféricos da mesma região em que moro, o ABC Paulista, e que possui sua própria lógica, gramática, formas de sociabilidade, de diálogos, demandas e mediações sociais, culturais, raciais e comunicativas. Como pesquisador, como comunicólogo, tive que mergulhar e voltar para contar ao mundo de cá as descobertas. Pode parecer ofensivo quando colocado dessa forma, mas o distanciamento construído nos processos histórico e cotidiano cria ruídos no processo comunicativo que dificultam o diálogo entre o discurso acadêmico e o popular, assim como obstrui a imersão da juventude da periferia, em sua maioria negra, nesse mundo acadêmico, engendrando esse dualismo. O esforço para produzir uma brecha e transpor os muros materiais e simbólicos, as barreiras sociais, culturais e raciais que nos separam, não foi apenas para concluir essa pesquisa e obter um título acadêmico. A brecha foi criada no diálogo, num processo de comunicação social, portanto, esse espaço de trocas simbólicas necessita de continuidade para ser mantido. Assim como outros espaços que foram abertos, seja por meios científicos ou políticos, e ficaram a espera do passo adiante. Desse modo, pretendo que as reflexões e análises aqui expostas possam ser também o ponto de partida para futuros debates acadêmicos e políticos, para projetos científicos e formulação de políticas públicas. Mergulhei e criei um vínculo, por isso voltarei a mergulhar na Cultura Hip Hop, importante instrumento de mediação e comunicação social da juventude da periferia. Não que eu tenha assumido o discurso dos manos e minas do Hip Hop, o que macularia o caráter científico desta pesquisa, mas sua sensibilidade e inteligibilidade diante da realidade e da história balizam minhas reflexões e pensamentos científicos e políticos. O diálogo do início expressa o mano e o acadêmico coexistindo na minha mente, no cotidiano, nas formas de sociabilidade, na prática científica, trocando idéias e negociando espaço na complexa relação e constituição do sujeito que pesquisa, ambos questionando meu posicionamento político, minha postura, atitudes, os processos de identificação, diferenciação e conflitos.

Há, pois, uma inerência recíproca de sujeito e objeto na própria constituição do sujeito. Nessa concepção, sujeito autônomo não é aquele (pura criação voluntarista) que seria livre de todas as determinações externas, mas aquele que é capaz de reelaborá-las em função daquilo que se define como sua vontade. Se a noção de sujeito está associada à possibilidade de autonomia, é pela dimensão do imaginário como capacidade de dar-se algo além daquilo que está dado. (SADER, 1995, p. 56).

O diálogo escrito também é uma pequena metáfora que simboliza a difícil tarefa de conciliar teoria e prática política, bem como a necessária reflexão sobre o pensamento do pesquisador e sobre o instrumental analítico que utilizo no trabalho de campo. O diálogo entre

a cultura clássica, acadêmica, e a cultura popular é um grande desafio histórico. As barreiras historicamente construídas criam desconfiança e pré-julgamentos em ambas as partes, criando, além de ruídos na comunicação, confrontos consuetudinários e políticos.

O calafrio se transformou em ruptura epistemológica: a necessidade de se mudar o lugar desde onde se formulam as perguntas. E o deslocamento epistemológico indispensável, feito ao mesmo tempo de aproximação etnográfica e distanciamento cultural, que pudesse permitir ao pesquisador “ver” junto com as pessoas, e “contar” às pessoas o já visto. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 32).

Na segunda metade do século XX, mais precisamente durante a década de 60, alguns movimentos históricos, teóricos e culturais vão abalar as formas de se pensar e enxergar política, cultura e suas relações. Há um processo de abertura nas Ciências Sociais desde o final da segunda guerra mundial, favorecendo a interdisciplinaridade. Os estudos culturais também surgem nesse período com uma proposta interdisciplinar, um posicionamento teórico e político para lidar com as transformações históricas em curso⁸. A contracultura, o movimento negro, o feminista e o da juventude recrudescem e o fator identidade passa a ser também uma grande questão, mediando simbolicamente as relações sociais, disputas de idéias e poder. Na esteira desses movimentos surge em 12/11/1973 a organização Universal Zulu Nation, cujo criador, Afrika Bambaataa, cria oficialmente, um ano depois, o Movimento Hip Hop.

O termo Hip Hop significa, numa tradução literal da língua inglesa, saltar e girar os quadris, uma referência à dança de rua, um dos elementos artísticos do Movimento Hip Hop. Era o nome de uma festa que acontecia, no início dos anos 70, na 123 four St, em Nova York, nos EUA. Quem criou a expressão foi o MC Lovebug Starski, nas festas de rua, as block parties, promovidas por Afrika Bambaataa. Mas foi Afrika Bambaataa, o grande arauto do Hip Hop, quem difundiu e popularizou o termo para o mundo.

⁸ Não há um único relato de surgimento dos estudos culturais, muito menos uma única tendência. Há influências do contexto mundial, local e um caráter político desde o início, devido à trajetória de engajamento político dos intelectuais ligados à Nova Esquerda – Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson - cujos trabalhos, do final da década de 50, originaram a primeira versão do campo de estudos, na Inglaterra. “Essa ligação colocou a “política do trabalho intelectual” bem no centro dos Estudos Culturais desde o início – uma preocupação da qual, felizmente, eles nunca foram nem jamais poderão ser liberados. (HALL, 2003, p. 125). O projeto acadêmico-intelectual é institucionalizado em 1964 com o estabelecimento do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) na Universidade de Birmingham – Inglaterra, sob a direção de Richard Hoggart, professor de Literatura Inglesa. Stuart Hall, uma das principais referências desta pesquisa, participou da fundação e dirigiu o centro entre 1968 e 1979. Segundo Escosteguy “a partir dos anos 80, essa perspectiva de análise se expande para outros territórios geográficos, adquirindo matizações teórico-metodológicas variadas. (ESCOSTEGUY, 1999, p. 8).

Afrika Bambaataa percebeu nas diferentes expressões culturais e artísticas que emergiam entre os afro-americanos, afro-caribenhos e latinos da periferia do Bronx-Nova York uma forma de conter/manifestar os conflitos entre as gangues através da formação cultural e do fortalecimento de suas identidades. Eram os seguintes elementos artísticos: o DJ (Disc Jockey) como aquele que “pilota” os toca-discos e anima a festa; o MC (Máster of Ceremoy) como o mestre de cerimônias, é quem canta e comanda a festa; e esses dois elementos constituíam o rap (sigla de rrythm and poetry, ritmo e poesia); a dança de rua, o breaking; e, por fim, o Graffiti, a arte plástica que era utilizada inicialmente para marcar o território das gangues. No início dos anos 80, devido ao crescimento do Hip Hop e as distorcidas apropriações dos elementos artísticos pela forte indústria cultural norte-americana, que transformou o Hip Hop em sinônimo de rap, Afrika Bambaataa propõe o quinto elemento, o conhecimento, com o objetivo de fortalecer a história e o sentido do Hip Hop construído pelos seus criadores. Há outras expressões culturais que fazem parte do Hip Hop, como o beat box – a arte de fazer efeitos sonoros utilizando o aparelho vocal como instrumento - , o próprio estilo de vestir, e a linguagem cotidiana utilizada na literatura marginal, modalidade que vem conquistando muitos adeptos nas periferias, muitos deles MCs. Dez anos depois da criação do Hip Hop nos EUA, também no bojo de transformações históricas globais e nacionais - como a intensificação do processo de globalização com os avanços das tecnologias da informação e dos meios de comunicação, o processo de redemocratização do Brasil, e no campo teórico, o surgimento dos estudos culturais latino-americanos - o Hip Hop chega ao Brasil, através da dança de rua, primeiramente em São Paulo e no ABC Paulista.

Iniciei a pesquisa com o Movimento Hip Hop do ABC Paulista em meados de 2003, e mesmo na região há uma grande diversidade no posicionamento político, nas formas de se trabalhar as matrizes sociais, étnico-raciais, de gênero e geração, de acordo com as referências históricas e culturais de cada cidade e dos integrantes das organizações de Hip Hop: as posses. Posse é o nome criado pelos integrantes do Hip Hop para as organizações em que trabalham os elementos artísticos – MC, DJ, Breaking (a dança de rua mais praticada) e Graffiti - em torno de uma visão de mundo e um projeto político, que eles entendem e denominam como o quinto elemento. Portanto, como o objetivo central é compreender os sentidos do Hip Hop, esta pesquisa é principalmente sobre o quinto elemento. As posses analisadas são: Posse Hausa, de São Bernardo do Campo, e as organizações nacionais Nação Hip Hop Brasil e Zulu Nation Brasil; a primeira atua em Santo André, Ribeirão Pires, Mauá e Rio Grande da Serra, e a segunda em Diadema.

Não há bússola, muito menos atalhos para o trabalho científico, por isso inicio expondo os contornos, os mapas teóricos e ideológicos que orientaram o itinerário intelectual que construí pesquisando o Movimento Hip Hop do ABC Paulista.

Os processos de urdidura e costura das diferentes subjetividades – os referenciais de classe, étnico-raciais, culturais, de gênero, de geração – de acordo com as experiências dos sujeitos pesquisados, a formação do sujeito coletivo, sua posição na estrutura social e posicionamento nas disputas simbólicas de poder e de idéias na superestrutura, tecendo uma identidade cultural, bem como sua assunção política no processo histórico e nas práticas sociais e culturais cotidianas são as questões centrais nesta análise do Movimento Hip Hop. Por isso investigo como são construídos, historicamente, os diferentes sentidos atribuídos ao Movimento Hip Hop por seus agentes sociais, a partir das histórias de vida dos intelectuais orgânicos que representam as principais tendências do Movimento na região. Os principais são: Nelson Triunfo, considerado o precursor do Hip Hop no Brasil; Honerê, coordenador-geral da Posse Hausa; Marcelo Buraco, membro fundador da Posse Negroatividades e membro fundador e dirigente nacional de organização da Nação Hip Hop Brasil; King Zulu Nino Brown, membro fundador da Posse Hausa, primeiro integrante da Universal Zulu Nation no País e coordenador-geral da Zulu Nation Brasil; e MC Levy, vice-coordenador da Zulu Nation Brasil; Beto Louco, DJ de Mauá, integrante da Nação Hip Hop Brasil; Beto Teoria, MC de Ribeirão Pires e dirigente estadual da Nação Hip Hop Brasil; e Bete, integrante da Nação Hip Hop Brasil e principal liderança de Rio Grande da Serra. Também entrevistei: Fábio Féter, MC do grupo Sistema Racional, importante liderança de Santo André e membro da Nação Hip Hop Brasil, Tota, um dos maiores nomes nacionais do graffiti, membro da Nação Hip Hop Brasil e da Zulu Nation Brasil, Walter Limonada, rapper e fanzineiro de São Bernardo do Campo; Black Alquimista, um dos primeiros MCs e membro fundador da Posse Hausa; Liu MR, rapper de São Caetano do Sul; Drica b.girl, arte-educadora de Diadema e membro da crew Back Spin; e Banks, b.boy e membro da Back Spin. Também entrevistei os gestores culturais dos municípios para compreender qual a visão e a relação do poder público com o Hip Hop. Entrevistei: Vânia, coordenadora do Centro de Referência da Juventude – CRJ – de Santo André; Neusa Borges, agente cultural do Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo; Dinamares Pinheiro, diretora de Ações Culturais do Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo; Sonia Xavier, Diretora de Cultura de São Caetano do Sul; Sérgio Lara, Diretor de Cultura de Diadema; Valter Carriel, Diretor de Cultura de Mauá; Egle Munhoz, Diretora de Cultura da Ribeirão Pires; e Toninho Serra Samba, Diretor de

Cultura de Rio Grande da Serra. Contudo, não estou isento deste processo. O meu posicionamento político como pesquisador não é neutro

Mas alguém cujo trabalho é produzir conhecimentos tanto historicamente quanto culturalmente específicos, que são resultados de um igualmente específico encontro entre o pesquisador e os informantes, encontro em que a subjetividade do pesquisador não está separada do objeto que estuda. As interpretações produzidas nesse processo nunca podem ser consideradas definitivas: pelo contrário, são sempre necessariamente incompletas (pois sempre envolvem simplificação, seleção, e exclusão) e temporárias. (ANG apud ESCOSTEGUY, 1999, p. 82-83).

Por isso é necessário um esclarecimento, uma reflexão histórica e epistemológica acerca do processo de aproximação com os agentes sociais do Movimento Hip Hop. Opto por utilizar o termo sujeito, agente, ou pesquisado, ao lidar com as pessoas do Hip Hop, devido aos problemas decorrentes de se trabalhar com um “objeto” de pesquisa. Afinal, esse “objeto” não é algo abstrato, nem subserviente ao olhar do pesquisador, ao contrário, trata-se de pessoas que pensam, sentem, que têm histórias, objetivos, referências, e que me interpelam constantemente. Revel argumenta que é sempre a violência quem funda um saber e que “não se poderia, aliás, censurar uma literatura por se articular numa violência (uma vez que é sempre esse o caso), mas por não a confessar” (REVEL, s.d., p. 72). Como jovem pesquisador, produzindo discurso dentro de uma das maiores universidades da América Latina, a USP, onde são produzidas aproximadamente 40% das pesquisas científicas do país, local de erudição e também das elites, é preciso ter muito cuidado, humildade e sensibilidade ao analisar, buscar entender e explicar as culturas populares sem cometer um ato de violência. É possível que diluir essas pessoas, suas expressões e idéias nessas linhas com tinta e papel já seja uma violência. Como a Antropologia nos ensina, é preciso criar estratégias para que fale a voz do nativo, a voz do investigado. Busco entender as produções e trocas simbólicas dos atores sociais com distanciamento crítico, mas, além dos números e estatísticas, “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002). Lançar luz, sem ofuscar. Desde os primeiros contatos com os agentes do Hip Hop ouvi críticas contundentes contra pesquisadores que os utilizam como cobaia, como “objeto”, para fazerem suas pesquisas, conseguirem seus títulos, sem dar qualquer retorno para suas comunidades.

A expressão aparentemente neutra que existe na idéia de “objeto de pesquisa”, muitas vezes subordina a idéia e a intenção de que aqueles cujas “vida e realidade” afinal se “conhece”, sejam reconhecidos para serem *objetos* também da História. (...) Conhecer a sua própria realidade. Participar da produção deste conhecimento e tomar posse dele. Aprender a escrever a sua história de classe. Aprender a reescrever a História através da *sua* história. Ter no *agente* que pesquisa uma espécie de *gente* que serve. Uma gente aliada, armada dos conhecimentos científicos que foram sempre

negados ao povo, àqueles para quem a *pesquisa participante* – onde afinal pesquisadores-e-pesquisados são sujeitos de um mesmo trabalho comum, ainda que com situações e tarefas diferentes – pretende ser um instrumento a mais de reconquista popular (BRANDÃO, 1988, p. 10-11).

Essa é uma Pesquisa Participante, busco entender os sentidos do Hip Hop para os agentes que constituem o movimento e, através de uma reflexão crítica fundamentada nos pressupostos teóricos e metodológicos estabelecidos, dar voz aos entrevistados e buscar uma ação política conjunta. Além de ser um mediador no processo científico, também é objetivo desta pesquisa ser um mediador no processo político. A partir das reflexões sobre as ações culturais do Hip Hop, a relação das posses com o poder público, as políticas públicas para o Hip Hop, proponho, como subproduto dessas reflexões, diretrizes e princípios para políticas públicas de/com/para o Hip Hop⁹.

É preciso distinguir as limitações políticas do trabalho acadêmico, do trabalho intelectual, e da utilização das reflexões científicas na ação política. São campos inter-relacionados, mas distintos na prática e ação social. Neste ínterim, torna-se necessário o conhecimento das práticas, ações e lógicas de produção das instituições – a universidade, o governo ou movimento social – bem como suas distintas linguagens e formas de sociabilidade para poder transitar, interpelar e se questionar nesses campos.

Volto à seriedade tremenda do trabalho intelectual. É um assunto tremendamente sério. Volto às distinções críticas entre o trabalho intelectual e o trabalho acadêmico: sobrepõem-se, tocam-se, nutrem-se um ao outro, fornecem os meios para se fazer um ao outro. Contudo, não são a mesma coisa. Volto à dificuldade de instituir uma prática cultural e crítica genuína, que tenha como objetivo a produção de um tipo de trabalho político-intelectual orgânico, que não tente inscrever-se numa metanarrativa englobante de conhecimentos acabados, dentro de instituições. Volto à teoria e à política, à política da teoria. Não a teoria como vontade de verdade, mas a teoria como um conjunto de conhecimentos contestados, localizados e conjunturais, que têm de ser debatidos de um modo dialógico. Mas também como prática que pensa sempre a sua intervenção num mundo em que faria alguma diferença, em que surtiria algum efeito. Enfim, a prática que entende a necessidade da modéstia intelectual. Acredito haver toda diferença no mundo entre a compreensão da política do trabalho intelectual e a substituição da política pelo trabalho intelectual. (HALL, 2003, p. 203-204).

Fiz a opção pela vida acadêmica na crença de poder intervir de alguma forma no processo histórico. Pretensioso para um jovem pesquisador no início de sua atividade intelectual e acadêmica, mas coerente com meus sonhos, princípios e objetivos de vida. Se não acreditasse que a ciência pode auxiliar na difícil tarefa de entender e transformar a

⁹ Faço uma analogia com a proposta de Mary Garcia Castro para desenvolvimento de políticas públicas de/para/com juventudes. (CASTRO, 2004).

realidade, ensejando o equilíbrio social, humano e político entre raças, culturas, a ausência de classes sociais, para que possamos olhar uns aos outros como espelhos, como parte de nós e do todo, eu teria escolhido qualquer outro caminho. E a escolha de trabalhar com o Movimento Hip Hop foi corolária desse objetivo anterior, pois enxergo no Hip Hop potencialidades para intervir no processo histórico, apesar de, na época, em meados de 2003, conhecer pouco sobre o tema. Vivenciei decepções durante minha formação na graduação e também com relação ao projeto político do qual fazia parte e que me levou a fazer o curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda. Acreditava no poder da comunicação para contribuir na articulação da massa popular em torno de princípios políticos e ideológicos que eu acreditava – a luta contra as desigualdades, as contradições sociais, raciais, culturais e políticas - sendo que esse desejo não tinha nenhuma forma, nem conteúdo, nem projeto político consistente para ser implementado. Utopias de um sonhador. Fui cofundador de uma Organização Não Governamental – ONG - na Praia Grande, litoral sul de São Paulo, o Instituto Mãe Terra, na qual buscávamos trabalhar conceitos sociais, culturais, ambientais e melhorar a qualidade de vida da população caiçara. Era o início de um projeto, ainda incipiente, mas me trazia grande satisfação pessoal em ser o sujeito responsável pela comunicação, da produção de textos, imagens, e do contato com diferentes públicos. Mas foi uma grande decepção. Não desconfio de todas as ONGs, mesmo porque, pela necessidade de patrocínios, de acordos e parcerias, o Movimento Hip Hop teve a necessidade de se institucionalizar e atuam como ONG ou Organização da Sociedade Civil de Interesse Público – OSCIP¹⁰ - mas muitos também são explorados por muitas dessas organizações¹¹. Assim, por experiência, percebi os limites de ação, atuação e de autonomia política das ONGs decorrentes de sua estrutura institucional, subserviente ao poder econômico e político vigente. Esse também é um perigo que ronda a institucionalização do Hip Hop. Mas continuo acreditando na comunicação, tanto como instrumento de organização e articulação de idéias e sujeitos, como importante mediação das práticas sociais, culturais e para a constituição das identidades individuais e coletivas. Sendo assim, a mudança do espaço de ação e reflexão para o meio científico, e a mudança de prática e debate políticos para o Movimento Social e as

¹⁰ A OSCIP é um título criado como um instrumento jurídico-político para a avaliação das organizações da sociedade civil que, de fato, possuem um trabalho reconhecido na sua área de atuação, pela sociedade e pelo poder público, e merecem investimento público. O processo para desenvolver um Estatuto e se tornar OSCIP exige diversos trâmites legais e é mais complexo do que para se tornar ONG. O que é bom para o governo e a sociedade, porque permite coibir as ONGs mal intencionadas, mas é um obstáculo maior para as organizações do Hip Hop conseguirem financiamento público, pois poucos tem conhecimento dos procedimentos necessários e as instâncias governamentais não propiciam a capacitação necessária.

¹¹ Esse é um assunto que voltarei adiante, no capítulo sobre as posses do ABC Paulista.

instituições públicas, mostrou-se muito mais coerente com meus princípios e com as possibilidades de intervenção no processo histórico.

Esse foi o caminho prático que me levou para o estudo do Hip Hop na linha de pesquisa de Comunicação e Cultura. Seguindo esse raciocínio, outro entendimento possível: o sujeito privilegiado que teve condições objetivas, financeiras, para ficar em dúvida, desencantado e buscar outro caminho. O que também é verdade, mas também é verdade que nunca gostei do papel de privilegiado, o que me leva a outra linha de reflexão: afinal, por que o Hip Hop? Ou, como muitos me interpelaram com o olhar: qual é a sua, boy¹²? Para os manos e minas do Hip Hop eu sou o outro, o boy. E acredito que a desconfiança é compreensível, pois tem procedência histórica e reflexos cotidianos, como as contradições sociais, a discriminação e o racismo presentes em instituições culturais, sociais, econômicas e políticas. Mas, qual o papel e a posição de um branco de classe média no Movimento Hip Hop?

Primeiramente porque, apesar das óbvias diferenças, eu sinto identificação com os sujeitos do Hip Hop. E Gramsci nos lembra que “só investigamos de verdade o que nos afeta”, e afetar vem de afeto (Gramsci *apud* Martín Barbero, 2004, p. 25). Mas para recordar o processo de identificação com os sujeitos do Hip Hop, a partir de aspectos importantes da minha história de vida, torna-se necessária a exposição de princípios teóricos, metodológicos e políticos que medeiam essa seleção dos fatos. Afinal,

o que é mais importante, a aceitação e o uso de certos princípios, como centros de pensamento. Quando existe esta faculdade crítica, a história não é mais um livro de novelas, nem a biografia um romance; os oradores e as publicações do dia perdem a infalibilidade; a eloquência não substitui o pensamento, nem as afirmações corajosas ou as descrições coloridas ocupam o lugar de argumentos. (GRAMSCI, 1968, p. 146).

A forma de enxergar e selecionar os fatos históricos e os fatos da minha história foi alterada depois das experiências com os sujeitos do Hip Hop, das leituras e do método teórico-metodológico elaborado, o que provocou a ruptura epistemológica. Para o desenvolvimento da metodologia desta pesquisa foram fundamentais as argüições da Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes no meu exame de Qualificação. Já trabalhava com os autores dos estudos culturais e com a história de vida dos integrantes do Hip Hop, mas foi a Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes quem indicou que minha pesquisa precisava de um foco teórico mais bem definido e propôs os estudos culturais. Também no Exame de Qualificação, a Profa. Dra. Maria Immacolata Vassallo de Lopes e a Profa. Dra.

¹² Boy é o outro, o que não é mano, o sujeito das classes dominantes, geralmente branco.

Rosângela Malachias, propuseram o foco no método de pesquisa qualitativa. Minha orientadora, Solange Martins Couceiro de Lima, e eu decidimos acatar as sugestões. Dentre os princípios adotados, as concepções de Gramsci são fundamentais para uma compreensão histórica na qual a cultura e a comunicação têm papel central como mediações na construção das identidades, na compreensão dos processos sociais, políticos e nas disputas simbólicas de poder e idéias na contemporaneidade. Foi Gramsci quem primeiro destacou, epistemologicamente e politicamente, a centralidade da cultura para a compreensão da história e para os projetos de transformação histórica.

Disto se deduz a importância que tem o “momento cultural” também na atividade prática (coletiva): todo ato histórico não pode deixar de ser realizado pelo “homem coletivo”, isto é, ele pressupõe a obtenção de uma unidade “cultural-social” pela qual uma multiplicidade de vontades desagregadas, com fins heterogêneos, se solidificam na busca de um mesmo fim... (GRAMSCI, 1966, p. 36).

Os conceitos de hegemonia, de bloco histórico, de cultura popular, de ideologia, as questões das relações entre estrutura e superestrutura, o valor atribuído à conjuntura histórica e cultural, e também a forma como essas acepções gramscianas foram trabalhadas nos estudos culturais britânicos e latino-americanos em distintos contextos históricos, constituem o eixo teórico deste trabalho. Enfatizo o papel de Gramsci, pois suas teorias forjam a base da linha teórica dos estudos culturais adotadas nessa pesquisa, e não quero, como vi em alguns trabalhos, que Gramsci esteja nas entrelinhas, como força motriz oculta, mas sim presente e encarnado no texto.

Um primeiro momento de identificação e aproximação com os sujeitos do Hip Hop é o fato de sermos contemporâneos. O que é pouco. Não concordo com o termo pós-modernismo quando entendido no sentido de que viveríamos numa nova era cultural; com os discursos ingênuos que celebram um multiculturalismo hipócrita sem questionar a materialidade, espessura política e alcance dos discursos, nem com as análises apocalípticas de que seria agora o momento do fim da cultura e da história. De que forma um jovem morador de qualquer das favelas do ABC Paulista, que nunca ou pouco saiu de sua comunidade, vivencia a chamada pós-modernidade? A identidade cultural dos agentes do Hip Hop transcende o âmbito do local, é erigida no diálogo com as mensagens e símbolos de outras culturas, sobretudo, a cultura popular negra norte-americana, mas mediada pelas memórias, experiências e práticas sociais e culturais cotidianas. O próprio fortalecimento político das identidades é fruto desse contato e negociação entre diferentes culturas e subjetividades. Certamente, os agentes do Hip Hop prefeririam que um legítimo intelectual orgânico, criado

no Movimento Hip Hop, negro e das classes populares, estivesse escrevendo essas linhas, mas são exceções os que têm essa possibilidade. Eu também anseio e sou aliado da luta para que eles estejam nas instituições culturais, educacionais, sociais e políticas, discutindo, refletindo e propondo intervenções. Luiz Roberto Alves conta que Paulo Freire costumava afirmar que o sonho dele era discutir com o povo e ser interpelado desta forma: “gostaria de refletir epistemologicamente...” (ALVES, informação verbal). Compartilho desse sonho e acredito que esse é o grande desafio histórico e contemporâneo. Agora, quantos negros das classes populares estão em universidades? Na USP não chega a 1%, assim como é ínfima a porcentagem em outras instituições de ensino superior e como nenhum dos nossos entrevistados conseguiu, ainda, entrar num curso superior. Alguns têm apenas o primeiro grau, com exceção de Wilson Roberto Levy, o MC Levy. Mas ele é um caso à parte, pois essa liderança teve longa trajetória política antes de chegar ao Hip Hop. Refuto todo e qualquer reducionismo econômico, a correspondência direta entre classes sociais e suas idéias, mas são inegáveis as contradições, o abismo estrutural existente para desenvolver e expor essas idéias.

O econômico fornece o repertório de categorias que serão utilizados no pensamento. O que o econômico não pode fazer é (a) fornecer os conteúdos particulares dos pensamentos das classes ou grupos sociais em qualquer tempo específico; ou (b) fixar ou garantir para sempre quais idéias serão utilizadas por quais classes. A determinação do econômico sobre o ideológico pode, portanto, acontecer apenas em termos do estabelecimento anterior de limites que definam o terreno das operações, estabelecendo a “matéria-prima” do pensamento. (HALL, 2003, p. 272).

Outro ponto de identificação é o fato de sermos jovens abecedeanos¹³. O Movimento Hip Hop é, eminentemente, organizado e perpetuado por jovens, apesar de suas principais lideranças, que erigiram o Hip Hop na região, já terem 30 anos ou mais. No capítulo A HISTÓRIA DO ABC PAULISTA, são mencionadas características importantes da história da região, como o fato de as sete cidades que compõem o ABC Paulista – Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra – terem sido uma única cidade até 1938, quando Santo André iniciou o processo de emancipação das cidades. Com o intenso processo de industrialização entre as décadas de 50 e 70 houve grande crescimento demográfico, sobretudo devido às migrações de famílias do Nordeste do país. E alguns desses migrantes se tornaram os precursores do Movimento Hip Hop ou os pais dos jovens do Hip Hop. Movimento que surge, então, num contexto histórico

¹³ Utilizo este termo para me referir às questões e pessoas da região. Alguns textos de publicações regionais também utilizam este termo.

de crise econômica, de má gestão das cidades e da conseqüente periferização das classes populares da região, sem esquecer do processo de redemocratização do País.

A própria origem das famílias já expressa as contradições. O meu pai é do interior de São Paulo, foi para o Rio de Janeiro no final dos anos 60 e, no final dos 70, voltou para São Paulo. Em 79 começou a trabalhar na Volkswagen, em São Bernardo do Campo. A minha mãe nasceu e cresceu em São Caetano do Sul. Sou descendente, majoritariamente, de imigrantes espanhóis e italianos. A família de todos os entrevistados, e também alguns deles, vieram do Nordeste do País em busca de melhores condições de vida. Nesse sentido, o ambiente urbano-industrial do ABC Paulista é muito rico, culturalmente, por proporcionar o contato entre diferentes classes, etnias e culturas. Os contrastes são próximos, agudos e visíveis. Um pouco parecido com o Rio de Janeiro, nesse sentido, pois ao lado de um bairro das elites há sempre uma favela ou cortiço, como é o caso da periferia descentralizada de São Caetano do Sul. Não consigo enxergar a dignidade humana nas individualidades, acredito que a verdadeira face está na coletividade, ou nos coletivos.

Também é possível dizer que a natureza do homem é a “história”(e no sentido, entendida a história como igual ao espírito, de que a natureza do homem é o espírito), contanto que se dê à história o significado de *devir*, em uma *concordia discors* que não parte da unidade, mas que tem em si as razões de uma unidade possível. Por isso, a “natureza humana” não pode ser encontrada em nenhum homem em particular, mas em toda a história do gênero humano (e o fato de que se adote a palavra “gênero”, de caráter naturalista, tem o seu significado), enquanto em cada indivíduo se encontram características postas em relevo pela contradição com as de outros homens. (GRAMSCI, 1966, p. 43).

Nasci em São Bernardo do Campo, mas passei minha infância em São Caetano do Sul, na casa de minha avó, na rua Constituição, no bairro Cerâmica. Meus amigos, da rua de cima, Tenente Antônio João, eram em sua maioria negros, nordestinos e moradores de cortiço. Naquela época, esses não eram fatores que atrapalhavam nosso diálogo e nossa amizade. Qualquer criança se entende jogando futebol, bolinha de gude e soltando pipa. Mas sentia e percebia que havia algo de diferente. Construí minhas primeiras indagações. Por que a casa da minha vó é grande, dá pra gente jogar bola, brincar de pega-pega, e eles dormem em cinco ou seis no mesmo cômodo? Por que o pai do Marcelinho cata papelão na rua? Foi nessa época, em meados dos anos 80, que o Breaking entrou na moda. Em 1984, inclusive, Nelson Triunfo, considerado o precursor do Movimento Hip Hop no país, fez com seu grupo de dança Funk & Cia., a abertura da novela Partido Alto da TV Globo. Eu me lembro das crianças e jovens querendo aprender e ensinar alguns passos de breaking, nas festas da vizinhança, em São Caetano do Sul; e também num bairro periférico de São Bernardo do Campo, o Calux, onde

um amigo da escola morava. Esse bairro, inclusive, foi o primeiro que King Zulu Nino Brown morou e onde passou a freqüentar os bailes black da comunidade, quando chegou em São Bernardo do Campo.

Na adolescência, importante período de construção e afirmação da identidade, o que discutirei no capítulo Hip Hop como Movimento Social Negro e Juvenil, ficava durante muito tempo em uma praça do Nova Petrópolis, um bairro de classe média alta e média, com distância de 1Km a 3Km de três favelas: São Pedro, Palermo e Farina, o retrato das contradições do país. São Bernardo do Campo tem a maior discrepância socioeconômica do ABC Paulista (dados da Fundação Seade). Dos quase 700 mil habitantes, 90 mil (13%) vivem em área de concentração de riqueza, enquanto 73 mil (11%) sobrevivem como podem em setores de muita pobreza, segundo o IPVS (Índice Paulista de Vulnerabilidade Social). Naquela época, conviviam na praça um contingente de jovens bastante diverso, proveniente de diferentes classes sociais, formação cultural e condição racial. Muitos jovens das citadas favelas, do próprio bairro e de bairros vizinhos, como o meu, que sou do Jardim Portugal. Mas a linguagem e cultura dominante era a de rua, com suas gírias e códigos de comportamento. Saber como agir, como falar, ter postura, firmeza e humildade eram qualidades fundamentais para se socializar e ter o respeito dos demais. Foi nessa época que tive, novamente, maior contato com os elementos do Hip Hop, seja através do contato com jovens das classes populares, com a linguagem de rua e suas gírias, ou através do rap. Sabia cantar do começo ao fim, como ainda sei, “O Homem na Estrada”, um conhecido rap do grupo Racionais MCs, grupo de maior destaque no País, que narra de forma nua e crua o cotidiano da favela a partir das agruras de um ex-detento. O curioso é que, hoje em dia, a expansão do rap como mercadoria de consumo é ainda maior, assim como é maior o número de jovens de classe média que ouvem rap, que consomem os produtos e assumem a linguagem e o estilo do Hip Hop disponíveis na indústria cultural e nos meios de comunicação, com vaga idéia do sentido atribuído ao Hip Hop pelos agentes sociais que constituem o Movimento. É uma forma de consumo bastante diferenciada, muitas vezes tentando negar o que eles são: boys. Assim como eu fiz um dia, mas minhas experiências e a história não deixaram que eu me enganasse por muito tempo. Não estou julgando, apenas analisando. Não pesquisei as formas de consumo e mediação dos “produtos” do Hip Hop pelos jovens de classe média, mas é um dado. Em comum: os elementos do Hip Hop mediando distintas formas de sociabilidade. Estou certo de que esse aprendizado me ajudou bastante, quanto às condições subjetivas, para me aproximar, entender e lidar com os “manos” e “minas” do Movimento.

O conhecimento científico e as suas produções são portanto sempre objetivo-subjetivos: objetivos em relação ao objeto a que se referem e do qual são o “reflexo” específico, bem como atendendo ao seu valor universal relativo e à eliminação relativa da sua coloração emotiva; subjetivos, no sentido mais geral, por causa do papel ativo do sujeito que conhece. (SHAFF, 1978, p. 89).

Não faço este relato para justificar subjetivamente, romanticamente, as minhas escolhas por objetos, práticas e discurso científico, mas para expor a urdidura de subjetividades a partir de referenciais sociais, culturais e raciais, processos históricos e objetivos mediados por processos comunicativos dos quais faço parte. Na análise do Movimento Hip Hop procuro demonstrar como as experiências, as memórias, as diferentes subjetividades, forjadas historicamente, são convertidas amiúde em processos objetivos, em práticas sociais e culturais, em esquemas interpretativos orientados por linguagens, conceitos, códigos de percepção, em suma, por um aparato ideológico.

O problema da ideologia é fornecer uma interpretação, dentro de uma teoria materialista, de como as idéias sociais surgem. Precisamos compreender sua função em uma formação social particular, para informar a luta pela mudança da sociedade e abrir caminho para sua transformação socialista. Por ideologia eu compreendo os referenciais mentais – linguagens, conceitos, categorias, conjuntos de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona. (HALL 2003, 250).

Busco compreender de que maneira, nessa complexa trama social, tendo a Comunicação como grande espelho que medeia e coloca em negociação e conflito diferentes culturas, classes e etnias, os distintos sujeitos coletivos do Hip Hop são engendrados e integrados através de suas organizações: as posses. Como se tornam, além de observadores, agentes do Hip Hop cômicos de serem produto e agência do processo histórico, orientados pela forma de lidar com as matrizes sociais, culturais e étnico-raciais que forjam esse prisma. *O principal fator do Hip Hop está exatamente naquele anterior, da inalação, quando o jovem passa de mero espectador pra ser um agente do Movimento, ele passa a colocar o seu raciocínio e passa a formar opinião crítica sobre determinadas coisas e fatores da sociedade; essa é a principal contribuição do Movimento Hip Hop dentro da sociedade: é formar opinião crítica na juventude. (Marcelo Buraco – coordenador nacional de formação da entidade de Hip Hop Nação Hip Hop Brasil).*

Gramsci aponta que podemos aceitar mecanicamente concepções de mundo impostas pelo ambiente exterior por diferentes grupos sociais ou elaborar a própria concepção de maneira crítica e consciente.

O início da elaboração crítica é a consciência daquilo que somos realmente, isto é, um “conhece-te a ti mesmo” como produto do processo histórico até hoje desenvolvido, que deixou em ti uma infinidade de traços recebidos sem benefício do inventário. Deve-se fazer, inicialmente, este inventário. (GRAMSCI 1966, 12).

Nos primeiros capítulos: Hip Hop: uma opção teórica e política e Hip Hop: Movimento Social Negro e Juvenil, desenvolvo o tema, a problemática e o enfoque teórico-metodológico que engendra um olhar sobre o Movimento Hip Hop do ABC Paulista. Nos terceiro e quarto capítulos, O surgimento e a A “tradução” brasileira, demonstro o processo de surgimento histórico do Hip Hop nos Estados Unidos e no Brasil para expor as referências globais e nacionais do Hip Hop do ABC Paulista. Nos últimos capítulos, O Movimento Hip Hop do ABC Paulista e As posses do ABC Paulista, apresento o Hip Hop do ABC Paulista, seus diálogos com processos globais, nacionais e locais, sua relação com o poder público, identificações e mediações sociais, raciais, culturais e políticas diante dos produtos simbólicos das indústrias culturais e dos meios de comunicação de massa.

1. Hip Hop: uma opção teórica e política

O norte gramsciano

Certamente, uma reflexão aprofundada sobre as contribuições e relevância das teorias de Antonio Gramsci para o campo das Ciências da Comunicação, sobretudo na linha de pesquisa em que atuo, Comunicação e Cultura, resultaria em complexo e extenso trabalho. Dentro dos estudos culturais, eixo teórico-metodológico desta pesquisa sobre o Movimento Hip Hop do ABC Paulista, as contribuições de Gramsci, principalmente através dos conceitos de hegemonia e cultura popular, e o reconhecimento destas por intelectuais cujas teorias são grandes referências desta pesquisa, como Stuart Hall, na linha britânica, e Jesús Martín-Barbero, na linha latino-americana, são explícitas. Com o intuito de um mergulho epistemológico e histórico que espesse este discurso científico e estructure o diálogo com o campo e a superfície das práticas e ações sociais e culturais populares, ensejo destrinchar parte das teorias e conceitos presentes em Antonio Gramsci, sobretudo pela fecundidade de suas reflexões e conceitos para as temáticas e problemáticas dos estudos culturais e, especificamente nesta pesquisa, para analisar: as disputas simbólicas de poder e idéias da contemporaneidade, o contexto histórico do espaço de análise – o ABC Paulista -, o meu papel político como pesquisador, a importância dos intelectuais orgânicos e seu papel nas lutas que ocorrem no terreno das superestruturas, para uma possível transformação histórica.

Quando Gramsci afirma que “estudamos de verdade o que nos afeta” (Gramsci apud Martín Barbero, 2004, p. 25) é inconcebível, a meu ver, não perceber uma relação entre as influências que sua história de vida, bem como do momento histórico que viveu, provocou em seu pensamento político. Gramsci nasceu em Ales, na Sardenha, em uma família de classe popular, quando “conheceu, ainda adolescente, a espantosa miséria dos pastores e camponeses da ilha, e as impressões que dela deveriam guardar influenciaram fortemente a sua formação de espírito.” (Cogniot In GRAMSCI, 1978a, p. 11). Na análise de Stuart Hall,

A Sardenha vivia uma relação “colonial” com a Itália continental. Seu primeiro contato com as idéias radicais socialistas foi no contexto do crescimento do nacionalismo sardo, brutalmente reprimido pelas tropas do continente. Embora tenha abandonado o “nacionalismo” após ir para Turim e se envolver com o movimento da classe trabalhadora naquele local, Gramsci nunca deixou de se preocupar com os problemas do campesinato e da dialética complexa dos fatores regionais e de classe, que ele vivenciou em sua primeira fase. (HALL, 2003, p. 282).

Também no discurso de Stuart Hall, por exemplo, o sentido atribuído a suas próprias experiências de vida na construção de sua identidade e da sua visão como pesquisador é

explícito. A ênfase do autor em assumir e defender sua subjetividade como negro de origem jamaicana, como intelectual diaspórico ao viver na Inglaterra mantendo o liame de suas origens, a própria escolha dos temas: a questão da identidade, da negritude, enfim, seu discurso demonstra o compromisso e interesse político que tem no processo objetivo-subjetivo de formação do seu pensamento.

Do mesmo modo, o compromisso de Jesús Martín-Barbero com as questões da América Latina, com os processos de modernização, com as culturas populares, também são indicadores da complexa relação entre estrutura e superestrutura, da cultura como estrutura simbólica de idéias e também como formas de entender, sentir e quiçá interferir no processo de formação dessas idéias.

Já demonstrei, no “Ponto de Partida”, parte do processo objetivo-subjetivo de aproximação com os sujeitos do Hip Hop. No decorrer desta dissertação demonstrarei como os distintos sentidos do Hip Hop foram construídos de acordo com a história de vida dos intelectuais orgânicos do Hip Hop e em consonância com a história de modernização dos municípios do ABC Paulista, com as estruturas sociais, políticas, culturais, e a complexa relação com os discursos oficiais e hegemônicos do bloco de poder, do Estado e dos meios de comunicação de massa.

Gramsci desenvolve suas teorias dentro do paradigma marxista, adotando e utilizando noções fundamentais como a do modo capitalista de produção, a de forças produtivas e relações de produção, entre outras, sem acatar, contudo, uma perspectiva que poderíamos chamar ortodoxa para analisar aquilo que as mudanças da história no início do século XX e, sobretudo, o contexto italiano problematizavam.

Se as verdades científicas fossem definitivas, a ciência teria deixado de existir como tal, como investigação, como novas experiências, reduzindo-se a atividade científica à repetição do que foi descoberto. O que não é verdade, para felicidade da ciência. Mas se nem mesmo as verdades científicas são definitivas e premtórias, também a ciência é uma categoria histórica, um movimento em contínua evolução. (GRAMSCI, 1966, p. 70).

Gramsci nunca foi um intelectual acadêmico, mas sim um intelectual político atuante, um jornalista político ativo: trabalhou no jornal semanal do Partido Socialista, *Il Grido Del Popolo*; depois, com as inquietações dos chamados “Anos Vermelhos”, em Turim, quando desenvolveu as idéias dos Conselhos de Fábrica, ele lança, em 1º de Maio de 1919, com Togliatti e Terracini, o seminário *Ordine Nuovo*, do qual foi editor até a fundação do Partido Comunista Italiano, do qual foi um dos fundadores, em 21 de janeiro de 1921; em 1924 é fundado o jornal do Partido Comunista Italiano, cujo nome *L’Unitá* demonstra a preocupação

que Gramsci tinha com a necessária união das classes trabalhadoras do campo e da cidade. O termo hegemonia foi criado por Lênin, e posteriormente desenvolvido por Gramsci, para “se referir à liderança que o proletariado russo deveria estabelecer sobre os camponeses nas lutas pela fundação de um estado socialista.” (HALL, 2003, p. 294). Além da base marxista-leninista de suas formulações, o conceito de hegemonia é desenvolvido por Gramsci para pensar, dentro do contexto italiano, como as culturas populares, a filosofia do povo ou do “senso comum”¹⁴ das classes populares era heterogeneamente estruturada.

(...) nela se encontram elementos dos homens das cavernas e princípios da ciência mais moderna e progressista; preconceitos de todas as fases históricas passadas, grosseiramente localistas, e intuições de uma futura filosofia que será própria do gênero humano mundialmente unificado. (GRAMSCI, 1966, p. 12).

Buscava entender de que forma essa visão de mundo estava atrelada aos blocos de poder, e como o povo poderia, culturalmente e ideologicamente, se tornar a classe dirigente. Stuart Hall afirma que “ele tinha plena consciência do quanto as linhas divisórias ditadas pelos relacionamentos de classe eram perpassadas pelas diferenças regionais, culturais e nacionais; também pelas diferenças nos compassos do desenvolvimento histórico regional ou nacional.” (HALL, 2003, p. 283).

Suas reflexões provinham de um diálogo profundo com o contexto histórico vigente, com os problemas italianos do início do século XX. Para Hall, esse era o pressuposto epistemológico gerador do caráter fragmentário dos escritos gramscianos: a sua intensa preocupação com o contexto histórico italiano, que fez com que os seus conceitos fossem projetados para operarem em níveis mais baixos de concretude histórica. “Ele constantemente utilizava a teoria para iluminar fatos históricos ou questões políticas concretas; ou pensava conceitos amplos em termos de sua aplicação a situações históricas concretas e específicas.” (HALL, 2003, p. 279). Além da óbvia razão que fez com que ele escrevesse sua obra em condições inóspitas: foi preso no dia 8 de novembro de 1926, após o Partido Comunista ser proibido. Foi condenado durante o processo de 28 de Maio a 4 de junho de 1928, quando o juiz disse que seu cérebro teria que parar de funcionar por 20 anos, 4 meses e 5 dias de prisão. Conseguiu permissão para estudar, para o bem da história, da ciência e da humanidade, e, de 1929 a

¹⁴ Gramsci considera que todos somos filósofos e que no senso comum está implícita uma visão de mundo. “Deve-se, portanto, demonstrar, preliminarmente, que todos os homens são “filósofos”, definindo os limites e características desta “filosofia espontânea”, peculiar a “todo o mundo”, isto é, da filosofia que está contida: 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e de conceitos determinados e não, simplesmente, de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom-senso; 3) na religião popular e, conseqüentemente, em todo o sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de agir que se manifestam naquilo que se conhece geralmente por “folclore”. (GRAMSCI, 1966, p. 11).

1935, escreve os Cadernos da Prisão. No entanto, ele escreveu preso, sob fiscalização, tortura e sem o acesso a livros para revisar conceitos, teorias e relativizar suas análises. O seu maior empenho era pensar e desenvolver teorias que, de fato, pudessem provocar a criação de uma unidade ideológica em torno da massa de trabalhadores, do povo, proporcionando condições para a construção de um bloco hegemônico.

Já que toda ação é o resultado de diversas vontades, com diverso grau de intensidade, de consciência, de homogeneidade, com o conjunto íntegro da vontade coletiva, é evidente que também a teoria correspondente e implícita será uma combinação de crenças e pontos de vista igualmente desordenados e heterogêneos. Todavia, existe adesão completa da teoria à prática, coloca-se neste sentido: de construir sobre uma determinada prática uma teoria, a qual, coincidindo e identificando-se com os elementos decisivos da própria prática, acelere o processo histórico em ato, tornando a prática mais homogênea, coerente, eficiente em todos os seus elementos, isto é, elevando-se à máxima potência; ou então, dada uma certa posição teórica, no sentido de organizar o elemento prático indispensável para que esta teoria seja colocada em ação. (GRAMSCI, 1966, p. 51).

Para isso, urgia a criação de uma unidade em torno da cultura nacional, o que no caso italiano era imprescindível devido às amplas diversidades regionais, e o surgimento de novos intelectuais orgânicos, ligados às práticas, linguagens e fazeres populares, para compor essa unidade cultural e ideológica.

O problema da criação de uma nova camada intelectual, portanto, consiste em elaborar criticamente a atividade intelectual que existe em cada um em determinado grau de desenvolvimento, modificando sua relação com o esforço muscular-nervoso no sentido de um novo equilíbrio e conseguindo-se que o próprio esforço muscular-nervoso, enquanto elemento de uma atividade prática geral, que inova continuamente o mundo físico e social, torne-se o fundamento de uma nova e integral concepção do mundo. (...) O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente”, já que não apenas orador puro – e superior, todavia, ao espírito matemático abstrato, eleva-se à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual se permanece “especialista” e não se chega a “dirigente” (especialista mais político). (GRAMSCI, 1968, p. 8).

O conceito de *bloco histórico* de Gramsci enseja uma reflexão sobre a complexidade das relações entre estrutura e superestrutura, das relações entre os elementos superestruturais, a cultura, ideologia, comunicação, e da artilosa constituição de um aparato hegemônico, estruturado por operações simbólicas que objetivam o consenso entre dominantes e dominados.

A análise destas afirmações, creio, conduz ao fortalecimento da concepção de “bloco histórico”, no qual, justamente, as forças materiais são o conteúdo e as ideologias são a forma – sendo que esta distinção de forma e conteúdo é

puramente didática, já que as forças materiais não seriam historicamente concebíveis sem forma e as ideologias seriam fantasias individuais sem as forças materiais. (GRAMSCI, 1966, p. 63).

Como o bloco histórico se mantém através de uma relação hegemônica, que é estruturada pela cultura, comunicação e ideologia, por sua vez mantidas e perpetuadas por instituições e práticas sociais e culturais, a relação entre classe dominante e classes populares é problematizada. Já que não há uma correspondência direta entre posição na estrutura e as idéias, a forma de lidar com os meios de comunicação, com as instituições culturais, sobretudo com o Estado, determinam a força política dos agentes sociais no processo histórico. E a forma de compreender essas relações, o sentido do posicionamento político do sujeito coletivo, é determinante na elaboração de uma identidade cultural e de um aparato ideológico, constituindo o motor de luta, pois é por esse prisma que se identificam os aliados, os inimigos e as formas de luta.

No Movimento Hip Hop do ABC Paulista, a questão étnico-racial é central, sendo que enquanto a Posse Hausa trabalha de forma central, a Nação Hip Hop Brasil privilegia o recorte social, as contradições do capital, e a Zulu Nation Brasil tem grande influência dos princípios universalizantes propostos pela Universal Zulu Nation. “Quando uso a noção de sujeito coletivo é no sentido de uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais seus membros pretendem defender seus interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas.” (SADER, 1995, p. 55).

A questão da distinção entre forma e conteúdo, entre estrutura e superestrutura, ser puramente didática, transmite bem o pensamento gramsciano da múltipla determinação entre forças sociais e estruturas de percepção e sentido, decorrentes de aparatos culturais e ideológicos. Cabe um paralelo com a noção de experiência e “estrutura de sentimento” de Raymond Williams, não obstante ao fato de que para esse autor a articulação e interação das práticas sociais são interpretadas por um viés culturalista, sem a distinção das forças determinantes provenientes da estrutura social e ausente de proposições e intervenções políticas advindas da vontade e ação coletiva, como havia em Gramsci. Stuart Hall percebe da seguinte forma a noção de experiência e cultura na vertente culturalista dos estudos culturais:

Na “experiência” todas as práticas se entrecruzam; dentro da “cultura” todas as práticas interagem – ainda que de forma desigual e mutuamente determinante. Nesse sentido a totalidade cultural – do processo histórico em seu conjunto – ultrapassa qualquer tentativa de manter a distinção entre as instâncias e os elementos. (HALL, 2003, p. 134).

Saliento que Gramsci estava longe de ser um culturalista, como às vezes aparece em alguns discursos acadêmicos. Ao pintarem Gramsci como um culturalista, cometem um erro grave ao omitir que suas preocupações com o cultural, o ideológico, com o terreno da superestrutura, eram corolárias de uma preocupação maior em criar massa crítica, pensadores e filósofos populares capazes de criar uma hegemonia cultural, um consenso entre as massas e fazer a revolução, através de “uma guerra de posições” (HALL, 2003, p. 297).

Nessas sociedades mais avançadas, “onde a sociedade civil tornou-se uma estrutura muito complexa (...) resistente às “incurções” catastróficas dos elementos econômicos imediatos (...) as superestruturas da sociedade civil são como os sistemas de trincheiras das guerras modernas”. (HALL, 2003, p. 298).

O Estado tem uma função central na construção e manutenção da hegemonia, seja no aspecto cultural, ideológico ou comunicacional, sendo que para este último é fundamental o papel da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Na análise do Movimento Hip Hop demonstro, a partir da história de constituição dos sentidos do Hip Hop, como se deu a relação com o poder público, com os produtos simbólicos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, e como se desenvolve esse diálogo na contemporaneidade. Para isso, analiso também os discursos dos agentes culturais responsáveis pelas políticas públicas para o Hip Hop.

Aos poucos Gramsci vai enfatizando não apenas a complexidade da formação da sociedade civil moderna, mas também o paralelo desenvolvimento da complexidade do estado moderno. O Estado não é mais concebido como um aparato administrativo ou coercitivo – é também “educativo e formador”. É o ponto a partir do qual a hegemonia da sociedade como um todo é exercida em última instância (embora não seja o único local onde a hegemonia é construída). (...) O Estado moderno exercita a liderança moral e educativa – ele “planeja, estimula, incita, solicita e pune”. É o local onde os blocos de forças sociais que o dominam não apenas justificam e mantêm seu domínio, mas conquistam pela liderança e autoridade o consentimento ativo daqueles sobre os quais ele governa. Assim, o Estado exerce uma função central na construção da hegemonia. (HALL, 2003, p. 299-300).

Problematizar a definição de intelectual orgânico neste trabalho é de suma importância porque mesmo que haja organicidade entre interesses políticos, afinidades culturais, busca por aproximação, identificação e integração nas grandes lutas históricas, nunca vou saber o que é ser negro e morar numa favela, ou em condições semelhantes, ou seja, há uma distância entre teoria e prática política. Jesús Martín-Barbero ressalta que “a luta contra a injustiça é, ao mesmo tempo, luta contra a discriminação social e a exclusão cultural, o que equivale à construção de um novo modo de ser cidadão que possibilite a cada homem e a cada grupo se

reconhecer nos demais, condição indispensável da comunicação.” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 155-156).

No entanto, é muito mais fácil para os socialmente privilegiados afirmar que somos todos iguais, que somos todos seres humanos. Os lugares de onde se formulam as perguntas e os processos culturais que constituem as respostas são outros. E enquanto existir iniquidade social haverá distorções na comunicação social, sobretudo pelas distintas histórias, condições sociais e culturais que engendram esse entendimento. Portanto, denomino intelectual orgânico o sujeito, de fato, criado politicamente dentro do movimento social, no caso o Movimento Hip Hop. Neste ínterim, não quero falar pelos sujeitos do Hip Hop. Quero, como pesquisador, falar com eles e elas, analisar as estruturas sociais, políticas, culturais e comunicacionais locais e globais, as condições históricas que deram origem e que caracterizam o Movimento Hip Hop do ABC Paulista. E, assim, pensar em suas contribuições para transformação histórica. Portanto, uma opção teórica e política. “É por isso, portanto, que não se pode destacar a filosofia da política; ao contrário, pode-se demonstrar que a escolha e a crítica de uma concepção de mundo são, também elas, fatos políticos”. (GRAMSCI, 1966, p. 15).

Entrevistei os intelectuais orgânicos pelo lugar político e ideológico que ocupam nas posses, pelo fato de serem os porta-vozes, os grandes responsáveis pela consistência ideológica do grupo. “Na medida em que são historicamente necessárias, as ideologias têm uma validade que é validade “psicológica”: elas “organizam” as massas humanas, formam o terreno sobre o qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc.” (GRAMSCI, 1966, p. 62). E como na guerra por posições, as superestruturas são as “trincheiras” (HALL, 2003), a função dos intelectuais e a formação de novos intelectuais orgânicos é central na luta pela hegemonia política, pela conquista do dirigismo político-ideológico, para formação de novos blocos de poder, para transformação histórica.

A relação entre os intelectuais e o mundo da produção não é imediata, como é o caso nos grupos sociais fundamentais, mas é “mediatizada”, em diversos graus, por todo o contexto social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os “funcionários”. (GRAMSCI, 1968, p. 10).

As negociações entre os conteúdos ideológicos se expressam em processos comunicativos, através dos agentes sociais e sua relação com os distintos processos culturais e sociais de mediação: o Movimento Hip Hop e os meios de comunicação de massa, o Movimento Hip Hop e o Estado, os meios de comunicação de massa e o Estado, assim se compõe a complexa trama da dialética cultural contemporânea analisada nesta pesquisa.

No campo da ciência, a própria escolha do tema, das teorias, dos métodos, do esquema interpretativo, indica um posicionamento político e ideológico. “Na ciência, o campo de operação da ideologia corresponde a todas aquelas opções na construção da linguagem científica *que não são suscetíveis de decisão em termos das regras formais de procedimento do método científico.*” (VERÓN, 1968, p. 181). Para diminuir o nível de conotação do discurso, busco seguir o caminho proposto por Verón e transparecer o processo de construção do discurso científico.

A linguagem científica se define por uma luta constante e ininterrupta contra a conotação. Nas ciências empíricas, esta luta se manifesta de várias maneiras. A mais importante é o esforço para neutralizar a conotação pela sua explicitação. O caráter científico de um processo de construção de uma linguagem que descreve a realidade se expressa na introdução de elementos que denotam as próprias operações realizadas pelo emissor. Isto não anula o caráter ideológico das decisões, mas neutraliza o seu “efeito ideológico”. (VERÓN, 1968, p. 182).

No próximo capítulo demonstro como desenvolvi inicialmente algumas noções gerais sobre o Movimento Hip Hop e as peculiaridades do Hip Hop abecedeano.

1. Hip Hop: uma opção teórica e política

Aproximação e engajamento

Estudando para entrar no Mestrado, tomando contato com teorias profícuas para o estudo da sociedade hodierna, das relações entre cultura e comunicação, através de livros como *História das Teorias da Comunicação* (MATTELART; MATTELART, 1998), *Dos meios às mediações* (Martín-Barbero, 2006), cheguei ao assunto compatível com meus interesses teóricos e políticos¹⁵. Consultando a bibliografia pertinente cheguei ao livro *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*, organizado por Michael Herchmann, publicado em 1997. É o primeiro livro sobre o Movimento Hip Hop; possui artigos de diversos autores sobre o tema. A primeira tese de Hip Hop foi *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*, defendida em 1996, por Elaine Nunes de Andrade, na Faculdade de Educação da USP. Havia encontrado o meu tema de pesquisa: o Movimento Hip Hop.

Em meados de 2.003, tive o primeiro contato empírico com os agentes sociais do Hip Hop. Participei da 3ª Semana de Cultura Hip Hop, organizada pela ONG Ação Educativa, e uma série de questões teóricas e práticas passaram a permear minhas reflexões. O primeiro problema: eu era um “estranho no ninho”. Um dos únicos brancos presentes e, entre os poucos, o único que não estava vestido “a caráter”: sem roupas largas, nem boné, nem cordões de prata, etc. Estava evidente que eu não fazia parte daquela cultura, daquele “pedaço¹⁶”. Ares e olhares que me intimidavam, consubstanciados em alguns discursos intolerantes dirigidos à “elite branca e racista” e aos pesquisadores que os utilizavam como “cobaia” e faziam pesquisas sem dar qualquer retorno para suas comunidades. Marcão, um integrante do grupo DMN¹⁷, foi enfático ao dizer que as pesquisas interessam apenas aos pesquisadores, que depois tiram seus títulos e viram as costas para a comunidade. Após esse estranhamento inicial, um pouco tenso, pois não esperava qualquer tipo de hostilidade, houve outro bastante positivo, cientificamente falando. Estava em contato com um mundo que eu não conhecia: jovens como eu, compartilhando o mesmo momento histórico, mas pertencentes a uma outra cultura, outra classe social, outra raça, outra ideologia. Eloqüentes,

¹⁵ Maiores detalhes sobre interesses teóricos e políticos nos dois primeiros capítulos.

¹⁶ Categoria de análise criada por Magnani (2002) para Antropologia Urbana que supõe uma referência espacial, a presença regular de seus membros e um código de reconhecimento e comunicação entre eles.

¹⁷ Félix afirma que no início deste grupo, um dos pioneiros do rap nacional, DMN era a sigla de Defensores do Movimento Negro, mas atualmente eles não assumem essa denominação, são apenas três letras do alfabeto. (Félix, 2005). O que corrobora também a afirmação de Honerê de que no início do Movimento, no final dos anos 80 e começo dos anos 90, havia maior ênfase na questão racial. A mudança, para ele, traz grande prejuízo para o Hip Hop e para a juventude negra da periferia. No capítulo sobre as posses discutirei essa questão.

unidos pela Cultura Hip Hop, traduzida na linguagem, nos gestos, na indumentária, unidos pela mesma causa, lutando por justiça social, racial, por participação na cultura e na política. Atitudes e discursos que partiam de olhares e histórias de vida bastante diferentes da minha. Essa experiência me deixou bastante inquieto e percebi que havia possibilidades e potencialidades no Movimento Hip Hop para que eu pudesse desenvolver uma pesquisa de valor científico e histórico.

Durante o ano de 2004, trabalhei como pesquisador sociocultural na Cátedra Prefeito Celso Daniel de Gestão de Cidades, uma organização ligada à Universidade Metodista de São Paulo, coordenada, no período, por Luiz Roberto Alves. Celso Daniel foi prefeito de Santo André durante três gestões, tendo sido um dos grandes responsáveis pelas idéias, ações e propostas de constituição de um bloco regional unindo as sete cidades do ABC Paulista em torno de projetos e políticas públicas comuns. Suas ações e pensamentos expostos em diversos textos e discursos públicos demonstram ser ele um pensador e político progressista. Uma frase de sua autoria expressa os objetivos da Cátedra, e o sentido de ser ele o patrono: “falta massa crítica para desenvolver os projetos e políticas de nossas cidades”.

O objetivo da Cátedra é desenvolver estudos e pesquisas para construir essa “massa crítica” e sustentar as políticas públicas de nossas cidades. Nesse período, alguns aspectos foram fortalecidos no projeto. Ficou claro o objetivo de construir uma Dissertação de Mestrado que propiciasse subsídios para o desenvolvimento de políticas públicas coerentes com as demandas e os olhares da juventude da periferia, representada pelo Movimento Hip Hop. Não uma pesquisa instrumental acrítica, mas uma pesquisa que encontrasse propostas e caminhos para intervenção histórica. Consciente do meu papel como pesquisador, indissociável do estranhamento, do olhar crítico e atento.

Após ingressar no Mestrado, no início de 2005, o projeto foi se enriquecendo metodologicamente através das disciplinas cursadas, com as leituras, reflexões e referências teóricas, provocando a ruptura epistemológica. E também com o trabalho de campo, participando de encontros nacionais, estaduais, municipais e realizando entrevistas com os principais intelectuais orgânicos do Movimento Hip Hop, desde sua formação, desenvolvimento e atual estágio.

O conhecer, afirma ainda Gaston Bachelard, deve evoluir com o conhecido. O mesmo é dizer que seria inútil procurar uma lógica anterior e exterior à história da ciência em vias de se fazer (BOURDIEU, Pierre 2004, p.19). (...) Os procedimentos que instauram o rigor surgem como respostas a perguntas que não sabemos formular a priori, que somente o desenvolvimento da ciência faz emergir. A ingenuidade perde-se lentamente. Isso, verdadeiro na matemática, o é a fortiori nas ciências da observação nas quais cada teoria

refutada sugere novas exigências de rigor. Portanto, é inútil pretender apresentar a priori as condições de um pensamento autenticamente científico. (RÉGNIER, A. 1966, p. 37-38 apud BOURDIEU, Pierre 2004, p.19).

Já no nosso primeiro contato, acima citado, percebi a ampla diversidade do Movimento Hip Hop, o que é motivo de muitas discussões, divergências e lutas internas, e que também multiplica e complexifica as formas de análise. As primeiras impressões empíricas colidiram também, em alguns aspectos, com o que alguns estudos sobre o Hip Hop apresentavam. Tanto as teses de Santos (2002), de Andrade (1996), como o livro de Herchmann (1997), expõem um Movimento Hip Hop atrelado ao rap e, em grande parte, uníssono. Antes de iniciar a palestra, um grupo de integrantes do Núcleo Cultural Força Ativa, uma posse da Zona Leste (até esse momento não sabia o que era posse, nem tinha conhecimento dos conflitos ideológicos que havia entre elas, mas esse será um assunto para mais adiante), adentrou o recinto e distribuiu um panfleto com os seguintes dizeres:

NÚCLEO CULTURAL FORÇA ATIVA

www.ncfativa.cjb.net

E-mail: nucleoforcactiva@ig.com.br

O 5º ELEMENTO: A CRÍTICA – 5 MOTIVOS PARA NÃO PARTICIPAR DA 3ª EDIÇÃO DA SEMANA DE HIP HOP

O Núcleo Cultural Força Ativa, vem a público e aos organizadores da Semana de Cultura Hip Hop, comunicar que não participará da 3ª edição da Semana de Cultura Hip Hop na qualidade de organizador do evento: durante a preparação da 2ª Edição da Semana de Cultura Hip Hop, o coletivo de jovens que formulou a dinâmica do evento estabeleceu diretrizes que não foram cumpridas na execução das atividades.

- 1. O NC Força Ativa defende a condição de Movimento Hip Hop e não Cultura Hip Hop;*
- 2. Pela interferência do mediador da Ação Educativa, que por ser referência acabou influenciando em certas decisões do coletivo, em vez de suscitar o debate;*
- 3. Durante a realização das atividades especificamente, envolvendo as oficinas e apresentação do NC Força Ativa, não tivemos acesso a todos recursos tecnológicos e infraestrutura que o espaço oferecia (no caso de música, retorno de palco, péssima aparelhagem, telão e tempo de palco);*
- 4. A manipulação do tempo, durante as inscrições da plenária do mediador do debate (coordenador da mesa) em defesa de determinado assunto (Cultura ou Movimento). Um dos*

episódios ocorreu quando o mediador Kall se posicionou abertamente em defesa da semântica Cultura Hip Hop, enfocando o uso de roupas. O coletivo deliberou que os coordenadores de mesa seriam neutros ali no momento.

5. Edição da Fita, além do boicote dos participantes do NC Força Ativa nas atividades do evento, a fita documental (vídeo) foi editada de maneira tendenciosa, mostrando os militantes da Força Ativa debatendo de forma pejorativa, como se estivesse fazendo ataques pessoais, omitindo e esvaziando o debate político que os membros do NC Força Ativa levou para as discussões.

Enfim, na Semana de Cultura Hip Hop tem espaço para discussão crítica, social e política, ou é uma semana de evento festivo para comemorar a cooptação e o triunfo do capitalismo perante aos atores sociais e arte-educadores do Movimento Hip Hop?

A proposta da organização em torno da semana de cultura Hip Hop é que seja um espaço para que os coletivos jovens possam debater, se organizar, se apropriar do Centro da Juventude como espaço fomentador de assuntos significativos para os jovens, fortalecendo o Movimento Hip Hop e até mesmo seus coletivos, ou é um evento pontual da Ação Educativa em que os coletivos se reúnem apenas para organizar a Semana de Hip Hop?

Sem mais...

NC Força Ativa. (Documento na íntegra, apresentado na 3ª Semana de Hip Hop).

Fiquei bastante intrigado ao me deparar com aquela situação e com o texto daqueles jovens, moças e rapazes, que haviam feito tal intervenção. Foi possível constatar organização e posicionamento político-ideológico no discurso. Eles estavam defendendo com firmeza a condição de Movimento Hip Hop e não Cultura Hip Hop, mostrando seu posicionamento marxista e o confronto direto aos defensores da Cultura Hip Hop, enfatizando o conflito com Kall, líder da posse Conceitos de Rua, da Zona Sul de São Paulo. As duas posses são pioneiras e possuem diferenças desde sua formação, quando discutiam sobre o Sindicato Negro¹⁸. As principais discussões entre as posses giram em torno das bandeiras de luta e da forma como elas são aplicadas na militância e nas criações artísticas.

Felix estava presente na citada 2ª edição da Semana de Cultura Hip Hop e acompanhou as discussões e a polarização acerca do tema Hip Hop: Cultura ou Movimento? Desenvolveu sua tese de Doutorado em Antropologia Social com base nesse debate que, conforme ele mostra, já havia sido motivo de discussões e cisões na história do Movimento Negro, que o autor considera ser precursor do Movimento Hip Hop. (FÉLIX, 2005).

¹⁸ Primeira tentativa de organização política em torno do Hip Hop. Discutirei essa questão no capítulo A “tradução” brasileira.

Quando participei do 3º Fórum Social Mundial, em janeiro de 2005, na cidade de Porto Alegre-RS, estive presente assiduamente nas atividades da Cidade do Hip Hop. A Cidade do Hip Hop era uma tenda, localizada no Acampamento da Juventude, onde acontecia o 2º Fórum Nacional de Hip Hop ¹⁹ com diversos eventos, incluindo palestras, shows, apresentações dos elementos artísticos, batalhas de MCs, b.boys, venda de comidas e bebidas africanas. Pude perceber que a diversidade e amplitude do Movimento eram ainda maiores do que eu conhecia, com integrantes espalhados e organizados, oriundos de todas as regiões do país, com variedades de Hip Hop que carregavam o sotaque e as histórias políticas, sociais, culturais e raciais de suas localidades. Na mesa de debates “Organizações Nacionais de Hip Hop” pude conhecer as propostas de organização, das bandeiras de luta, da militância e das criações artísticas das cinco organizações que buscam uma articulação em nível nacional: Zulu Nation Brasil, Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), Movimento Hip Hop Organizado Brasileiro (MOHHB), Nação Hip Hop e Central Única das Favelas – CUFA, na época organizando a Frente Brasileira de Hip Hop. A idéia da Frente era articular diálogos com o governo federal, mas teve curta existência e foi rompida por divergências políticas entre membros do da CUFA e do MOHHB. Atualmente, a CUFA atua principalmente no Rio de Janeiro, mas conta com integrantes espalhados por todo o país.

Em julho de 2005 foi realizado, na sede do projeto Meninos e Meninas de Rua, em SBC, o 1º Encontro de Hip Hop das sete cidades do ABC Paulista, organizado pela Posse Hausa de SBC, a primeira posse do ABC. O evento contou com a participação de artistas e militantes das sete cidades da região. A partir dos discursos, verifiquei alguns fatores que conferem sentido ao Movimento Hip Hop da região: a influência da cultura do trabalho e das históricas lutas políticas travadas na região. No entanto, mesmo entre as cidades da região, há características que identificam e legitimam as formas de militância e de criação artística de acordo com as diferentes histórias dos municípios, e as diferentes histórias de vida dos sujeitos.

O Hip Hop é um movimento sociocultural sustentado por um conteúdo político-ideológico, com um viés racial, expresso pela Cultura Hip Hop em sua Comunicação Social, e por diferentes formas de militância e criações artísticas. Os canais de comunicação a serem aqui analisados são os discursos das diferentes organizações e integrantes do Hip Hop, expressos nos sites das organizações, textos informativos, fanzines, participando de debates,

¹⁹ O 1º Fórum Nacional de Hip Hop foi realizado em 2003, também no Fórum Social Mundial.

encontros, diálogos, além das técnicas adotadas na pesquisa de campo, depoimentos e história de vida.

Há diferentes correntes, que divergem em alguns aspectos. As principais tendências da região são: uma ala ligada aos Movimentos Negros²⁰ de forma radical, outra orientada por teorias e formação política marxista, e outra mais espiritualizada, humanista que defende os preceitos de Afrika Bambaattaa, criador do Movimento Hip Hop. A Hausa, de São Bernardo do Campo, é fortemente ligada ao Movimento Negro Unificado – MNU -, a Nação Hip Hop Brasil tem uma postura marxista, e a Zulu Nation Brasil defende o que eles consideram ser a “essência” do Hip Hop: os ensinamentos de Afrika Bambaattaa, criador do Hip Hop e da entidade Universal Zulu Nation.

O Hip Hop nasceu nos EUA, mais precisamente no Bronx, mas se tornou um fenômeno mundial. A opressão, a marginalização, a violência, privação de cultura e lazer é uma realidade percebida e sentida de forma parecida pelos moradores de periferia de qualquer lugar do mundo. No entanto, o diálogo com a cultura local, com o popular, com o regional, faz com que o Movimento Hip Hop adquira características singulares que o diferencia e legitima dentro das peculiaridades políticas, sociais, culturais e raciais locais.

No Brasil, particularmente em São Paulo e no ABC Paulista, as portas de entrada do Movimento em meados da década de 80, o Hip Hop já está em atuação há mais de 20 anos. A primeira geração, que alguns teóricos e “manos” chamam de velha escola, se caracteriza pelo conhecimento dos elementos artísticos nos bailes black e início de ocupação do espaço público, erigindo uma cultura de rua. A segunda fase, ou nova escola, é marcada pelo surgimento das posses, localizadas em diferentes comunidades, onde trabalham a Cultura Hip Hop através de oficinas e diálogos, e onde ocorre a formação política, de acordo com seus projetos. Na terceira geração surgem as Organizações Nacionais que buscam representação e articulação do Hip Hop em nível nacional.

A seguir, desenvolvo reflexões sobre por que analisar o Hip Hop como cultura popular.

²⁰ Rosângela Malachias afirmou, no meu Exame de Qualificação, que hoje os militantes falam de Movimentos Negros e não Movimento Negro. No plural, devido à diversidade de expressões e bandeiras de luta. O que foi confirmado na entrevista que fiz com Honerê, coordenador geral da posse Hausa e coordenador de Comunicação do Movimento Negro Unificado – MNU. Solange Martins Couceiro de Lima me informou que a ênfase do Movimento Negro, no início do MNU, era justamente para enfatizar a unificação da luta contra o racismo. MC Levy, vice-coordenador geral da Zulu Nation Brasil, que participou da fundação do MNU, explica que com o surgimento dos partidos políticos os “irmãos” se dividiram.

1. Hip Hop: uma opção teórica e política

Hip Hop: cultura popular urbana e periférica

Quando comento com pessoas alheias ao meio acadêmico que pesquiso o Hip Hop como cultura popular percebo um certo estranhamento. O termo cultura popular está sujeito a diferentes interpretações, possui uma certa ambigüidade devido aos múltiplos usos culturais e políticos que distintos grupos sociais e culturais fazem ou podem fazer da cultura popular. Por isso, em alguns casos, talvez seja melhor utilizar o termo culturas populares. Neste caso, utilizo no singular, pela unificação política do popular, ou seja, o ato de conferir sentido às práticas, usos e fazeres do povo, o que coloca o popular no centro de uma dialética cultural, no espaço de disputa por atribuições de sentido conforme as forças sociais em jogo.

Os termos urbano e periférico, pelo contrário, possuem uma identificação imediata com o Movimento Hip Hop. Ninguém questiona que o Hip Hop é urbano e periférico. Apesar de haver Hip Hop em sítios inimagináveis como no Pará, no Maranhão, com lógicas e gramáticas distintas, nesses lugares “não tão urbanos” como os seus locais de nascimento e desenvolvimento, grandes centros urbano-industriais como Nova York e São Paulo. Não obstante, os elementos artísticos do Hip Hop são, atualmente, reconhecidos pelo grande público, pelas classes dominantes, seja através de infindáveis propagandas de diversos produtos que utilizam a plasticidade dos elementos artísticos para alavancar o consumo; ou do mercado do entretenimento que se apropria do rap, pasteurizando o seu conteúdo ideológico e o tornando sinônimo de música black ou Hip Hop, nas chamadas “noites black” freqüentadas por jovens brancos e abastados que pagam cerca de R\$ 50, ou mais, somente para entrar nesses espaços. Mas, para os agentes sociais do Hip Hop, ele é visto, sentido e trabalhado como cultura popular urbana e periférica.

Faz parte do senso comum, tanto das classes dominantes como das populares, associar cultura popular com folclore, com elementos tradicionais da história do povo. Sendo que esse senso comum possui suas singularidades, pois “cada camada social tem seu “senso comum” e seu “bom senso”, que são, no fundo, a concepção da vida e do homem mais difundida. Cada corrente filosófica deixa uma sedimentação de “senso comum”: é este o documento de sua efetividade histórica.” (GRAMSCI, 1968, p. 178). Este conceito expressa e opera um grande conflito político. Não devido aos grandes folcloristas brasileiros como os primeiros pesquisadores como Mário de Andrade e Arthur Ramos, até os contemporâneos intelectuais e agentes sociais que vivenciam cotidianamente expressões como o jongo, a congada, a folia de reis e muitos outros. O perigo está no uso populista que, historicamente, gestores públicos e grupos sociais

conservadores fazem dessas expressões, colocando-as como símbolo da cultura e da história do povo brasileiro. Inserem essas expressões numa redoma de vidro e as deslocam das contradições históricas, sociais e culturais, das matrizes que conferem e mantêm o sentido dessas construções simbólicas. Marilena Chauí aponta quatro principais formas de relação do Estado com a Cultura, no Brasil, entre elas está a populista, que atrela cultura do povo com folclore.

- A liberal, que identifica cultura e belas-artes, estas últimas consideradas a partir da diferença clássica entre artes liberais e servis. Na qualidade de artes liberais, as belas-artes são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais.
- A do estado autoritário, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil.
- A populista, que manipula uma abstração genericamente denominada cultura popular, entendida como produção cultural do povo e identificada com o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural.
- A neoliberal, que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela mass media, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais. (CHAUÍ, 1995, p. 81).

Uma outra forma de concepção, agora mais adequada para compreender o Movimento Hip Hop como cultura popular, é de cunho sociológico, ou seja, ela associa cultura popular com a cultura feita pelo povo, ou apropriada pelo povo e pelas classes populares. O que já implica um posicionamento político no sentido de buscar definir quem é esse povo. É a classe proletária, segundo os marxistas; ou é o povo das comunidades tradicionais, isoladas, segundo os folcloristas e puristas? Gramsci desenvolve a seguinte reflexão

Uma divisão e distinção dos cantos populares formulada por Ermolao Rubieri: 1) cantos compostos pelo povo e para o povo; 2) os compostos para o povo, mas não pelo povo; 3) os escritos nem pelo povo nem para o povo, mas por este adotados, pois adequados à sua maneira de sentir e pensar. Parece-me que todos os cantos populares podem e devem ser reduzidos a esta terceira categoria, pois o que distingue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial. Nisto - e tão somente nisto - deve ser buscada a “coletividade” do canto popular e do próprio povo. Disto decorrem outros critérios de investigação do folclore: que o próprio povo não é uma coletividade homogênea de cultura, mas apresenta numerosas estratificações culturais, variadamente combinadas, estratificações que, em sua pureza, nem sempre podem ser identificadas em determinadas coletividades históricas; é certo, porém, que o grau maior ou menor de “isolamento” histórico de tais coletividades fornece a possibilidade de uma certa identificação. (GRAMSCI, 1978b, p. 190).

O pensamento de Gramsci sugere duas linhas de análise que precisam ser problematizadas de acordo com a conjuntura histórica contemporânea. Num primeiro momento, o que distingue o canto como popular é o fato dele ser adotado pelo povo, pois é adequado a “seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial”. O primeiro ponto a ser relativizado, para pensar o Hip Hop como cultura popular, refere-se às características das grandes e modernas cidades, predominantemente urbanas e industriais, como é o caso do ABC Paulista. Há especificidades históricas e políticas em cada cidade da região, mas em todas elas há o contato entre diversos grupos sociais e culturais nas ruas, ambientes de trabalho e outros espaços de sociabilidade como parques e shopping centers. Há muitos imigrantes, principalmente italianos, e migrantes, sobretudo nordestinos, que chegaram na região em diferentes períodos históricos. Há diferentes referências históricas, sociais, culturais e políticas entre os grupos, mas o grande contato proporciona complexos processos de negociação, de identificação e diferenciação, pois o outro está sempre próximo e presente balizando sua conduta cotidiana. Outro aspecto central é o acesso aos meios de comunicação de massa, também distinto nas formas de consumo e recepção, seja nos gostos ou opções, devido às diferentes possibilidades de acesso. Mas o contato, diálogo e negociação entre diferentes culturas, propiciado pelos meios de comunicação de massa, seja o rádio, revistas, vídeos ou televisão, provoca descentralização e desterritorialização dos referenciais identitários dos sujeitos individuais e coletivos.

Pensar a comunicação na América Latina é cada vez mais uma tarefa de envergadura antropológica. Pois o que aí está em jogo não são só deslocamentos do capital e inovações tecnológicas, mas profundas transformações na cultura cotidiana das maiorias: mudanças que trazem à superfície estratos profundos da memória coletiva ao mesmo tempo em que movimentam imaginários que fragmentam e des-historizam. Mudanças que nos confrontam com uma acelerada desterritorialização das demarcações culturais e com desconcertantes hibridizações nas identidades. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 209).

Conquanto isto seja um fato, também é verificável que os processos de mediação são desenvolvidos de acordo com as matrizes históricas, sociais e culturais locais, com as experiências, as formas de sociabilidade e o cotidiano. Há também uma valorização do local, do bairro, corolário da necessária ancoragem em pontos nítidos de reconhecimento. Tanto que, mesmo no Hip Hop, feito por jovens, em sua maioria negros e das classes populares, há singularidades nas formas de atribuir sentido ao Hip Hop e de se relacionar com a cultura e a história oficial em suas trocas, negociações, entrecruzamentos e combinações. O que torna

difícil pensar uma cultura popular que seja diametralmente oposta ao quadro oficial, ou uma cultura popular, ou Hip Hop, que sejam homogêneos.

Longe de ser marginal, o popular constitui hoje um espaço pressionado, atravessado pelos processos e lógicas de um mercado econômico e simbólico no qual a estandardização dos produtos e a uniformização dos gostos exige uma constante luta contra a entropia; uma renovação periódica dos padrões de diferenciação. (...) Porém, em meio a essa integração ao mercado e a essa desagregação da vida, as culturas populares reconstituem dia a dia seus modos de afirmação. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 141-142).

Então, não é possível uma associação imediata entre as construções simbólicas desenvolvidas ou apropriadas pelas classes populares com sua relação e posicionamento diante dos discursos oficiais, das forças sociais em jogo e disputa. A consciência de fazer parte de um grupo cultural e social popular, de constituir a força simbólica e política do povo não é imediata, implica o desenvolvimento de um conjunto de mediações frente aos processos perpetuados pelas instituições culturais, políticas e aparatos comunicacionais do bloco de poder estabelecido. Esta é uma contribuição central do Hip Hop como movimento sociocultural: constituir massa crítica cultural para que os jovens possam, heurísticamente, adquirir a consciência de que fazem parte de um grupo social e racial oprimido, e que isso não é natural, mas sim resultado de um processo histórico, e ainda, que desta forma, interferindo no processo histórico, poderão operar a transformação.

As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo “popular” indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: está é a área à qual o termo “popular” nos remete. E ao lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é o “povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco de poder. O povo versus o bloco de poder: isto, em vez de classe contra classe, é a linha central da contradição que polariza o terreno da cultura. A cultura popular, especialmente, é organizada em torno da contradição: as forças populares versus o bloco de poder. Isto confere ao terreno da luta cultural sua própria especificidade. (HALL, 2003, p. 245).

Nesse sentido, o trabalho das posses é fundamental nessa “renovação periódica dos padrões de diferenciação” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 141), pois é lá que são formados os intelectuais orgânicos, os pensadores do Hip Hop que desenvolvem o posicionamento político da entidade em relação aos problemas e dilemas da contemporaneidade, questões de classe, de raça e de juventude, predominantemente. A questão de classe é central para a Nação Hip Hop Brasil, sendo que a questão de raça, a consciência da origem negra do Hip Hop é

manifesta em suas ações culturais e nos discursos. A Posse Hausa trabalha com centralidade na questão étnico-racial, mas com a consciência de que o Hip Hop é um movimento das classes populares, da periferia. A Zulu Nation Brasil trabalha a questão de classe e de raça, mas com um perfil mais universalizante, místico, com influências da Universal Zulu Nation. No capítulo sobre as posses detalharei essas questões. O que é importante frisar aqui é o trabalho desenvolvido para desabrochar a visão crítica dos jovens, a consciência de que fazem parte e são agentes do processo histórico, e de que esse posicionamento e agência estão atrelados ao posicionamento político e ideológico de acordo com a assunção de sua classe, raça e cultura.

Luiz Roberto Alves costuma dizer, didaticamente, que as culturas populares possuem “antenas” que captam os sinais da realidade (ALVES, informação verbal). Essas “antenas” são importantes tanto para os pesquisadores, pois emitem sinais que nos auxiliam a compreender as contradições do processo histórico e a forma como o povo percebe, sente e lida com essas contradições. E também para os agentes dessas expressões populares por serem um importante instrumento de mediação e captação das mensagens, imagens, dos sinais da história e da realidade. Em suma, por seu valor político como organizadoras da vida coletiva, como valor simbólico que atingem ao conferir sentidos a diferentes modos de enxergar, compreender e significar a vida, muitas vezes em conflito com interesses do “bloco de poder” estabelecido. É recorrente na história a empresa de ensejar suprimir ou transformar as culturas populares em nome da cultura oficial, hegemônica. Não obstante, os mecanismos de repressão, coerção e domínio se tornaram mais complexos, bem como os possíveis caminhos de transformação histórica que, necessariamente, têm como ponto de partida a compreensão desses complexos mecanismos, processos e discursos que estruturam o bloco de poder.

O discurso é poder, lugar de uma luta específica pelo poder. E essa luta faz parte de suas condições de produção e de circulação. De maneira que estudar as regras do engendrar do discursivo é estudar regras e relações de poder. Isto é, não se trata só de que o poder utilize o discurso como arma, como sofisma, como chantagem, mas de que o discurso faz parte constitutiva dessa trama de violência, de controle e de luta que constitui a prática de poder. (...) A regulação das linguagens e dos discursos é uma das chaves da organização e do equilíbrio das sociedades. Essa regulação está diretamente ligada à legitimação da dominação que possibilita esse “equilíbrio” e essa organização. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 70).

As culturas populares, na Idade Média e no Renascimento, sofreram intensas perseguições por parte do Estado e da Igreja por expressar, a partir de suas matrizes culturais, um confronto direto ao quadro oficial do regime vigente. Mikhail Bakhtin, ao estudar a

cultura popular na Idade Média e no Renascimento a partir da obra de Rabelais propicia importantes contornos para se trabalhar com o popular.

A única maneira de decifrar esses enigmas é empreender um estudo em profundidade das suas *fontes populares*. Se Rabelais nos aparece como um solitário, sem afinidades com outros grandes escritores dos últimos quatro séculos, podemos pelo contrário afirmar que, diante do rico acervo atualizado da literatura popular, são precisamente quatro séculos de evolução literária que se nos apresentam isolados e isentos de afinidades, enquanto que *as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular*. (BAKHTIN, 1987, p. 2).

Na análise sobre o Movimento Hip Hop do ABC Paulista, procurei compreender como são trabalhadas as matrizes populares, qual o sentido do Hip Hop a partir da história de vida dos agentes sociais que constituem o Hip Hop. “Mas o erro maior e mais comum é o de não saber sair do próprio ambiente cultural, e medir o exterior com um metro que não lhe é próprio: não ver as diferenças sob as aparências iguais, e não ver a identidade sob as diversas aparências.” (GRAMSCI, 1968, 198).

Entre os elementos da cultura popular, Bakhtin destaca o valor simbólico e regenerador do riso. Reflete também sobre a fragilidade das análises que não compreendem seu sentido para os ritos e festas populares:

Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. Isso nos permite afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada. No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. (BAKHTIN, 1987, p. 3).

Traço um paralelo com as matrizes do Movimento Hip Hop. É claro que o ambiente cultural, as relações sociais e políticas tiveram alterações marcantes com os procedentes períodos históricos, a Modernidade com o Iluminismo, o Romantismo com a exacerbação da subjetividade e o surgimento das Indústrias Culturais. O que precisa ser frisado aqui é a noção política de cultura como disputa simbólica, bem como o valor político, simbólico e cultural das expressões, linguagens e discursos populares. A forma de se vestir com suas roupas largas, boné e cordões de prata, a ginga na maneira de caminhar, que se contrapõe ao estilo alinhado e correto dos ambientes corporativos, das administrações públicas e mesmo das casas noturnas das classes dominantes, fortalecendo uma identidade visual que se contrapõe à

postura hegemônica. A linguagem utilizada pelos sujeitos do Hip Hop cheia de gírias, gestos e até um timbre característico, meio rude e anasalado, que contrasta com a linguagem empolada dos ambientes das administrações públicas e dos acadêmicos, que eles acabam enxergando como espaços do “outro”. Essas características são incompreendidas e criticadas pelos gestores públicos, e mesmo em alguns círculos acadêmicos, que enxergam essas atitudes como incompatíveis com a postura necessária para circular nos espaços públicos, nos ambientes acadêmicos, negando a subjetividade e a história de formação desses jovens, ou seja, negando a possibilidade de diálogo. Não obstante, é necessário ponderar que não são posturas ideológicas elaboradas, conscientes, mas sim uma atitude crítica, o estilo do jovem negro periférico bastante influenciado pela cultura popular negra norte-americana propagada pelas indústrias culturais e pelos meios de comunicação de massa. Alguns passam pelo Hip Hop, envelhecem mantendo o gosto pelos elementos artísticos do Hip Hop, lembram com saudosismo da juventude, mas quando pesa a necessidade do trabalho, quando passam a constituir família, ou seja, quando selam os compromissos da fase adulta, muitos deles não amadurecem o posicionamento político e ideológico crítico que conheceram enquanto jovens. Mas alguns sujeitos buscam desenvolver o seu pensamento crítico, a fortalecer o Hip Hop como cultura popular urbana e periférica, como movimento social negro e juvenil, e, sobretudo, como importante força política contemporânea: são os intelectuais orgânicos que lideram as organizações do Hip Hop.

Um outro aspecto da análise de Bakhtin que precisa ser evidenciado é o sentido que têm as festividades, desde os tempos de antanho, como momentos fundamentais para a construção de uma visão de mundo.

As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las, nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 7).

Dentro dos Movimentos Negros, em alguns setores do Hip Hop e, sobretudo, na militância política de esquerda, há um debate histórico sobre a relação entre cultura e política, apresentando ressonâncias e simbioses com os intelectuais marxistas. Apenas recentemente as questões culturais conquistaram maior espaço no debate político, ainda assim, em todas as instâncias governamentais não há um planejamento político consistente para cultura. Para o desenvolvimento do Movimento Hip Hop foi fundamental o papel dos bailes black, pois

atividades de lazer constituíam espaços estratégicos para construção de uma identidade negra em torno da música e da dança, posteriormente apropriadas pelo Hip Hop. Também era um importante momento para subversão da hierarquia racial cotidiana. “Esse tipo de entretenimento é vivenciado como um momento alternativo ao racismo cotidiano, pois nesse lugar não se recolocaria a hierarquia racial presente em outros espaços sociais.” (FÉLIX, 2005, p. 17). No capítulo seguinte aprofundarei a análise sobre o debate entre cultura e política nos Movimentos Negros e no Movimento Hip Hop.

Na Idade Média e no Renascimento, o carnaval era o momento estratégico para subversão da hierarquia vigente, por isso eram tão perseguidos pela Igreja e pelo Estado nesses períodos. No embate com a brutal hierarquia do regime feudal, nesse momento ao mesmo tempo ideal e real, os sujeitos se sentiam humanos entre semelhantes. Havia, inclusive, uma forma própria de comunicação que também subvertia a linguagem predominante.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação provisória da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (...) Em conseqüência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação. (BAKHTIN, 1987, p. 8-9).

No Movimento Hip Hop há uma forma de comunicação, códigos de conduta e linguagem específicas, e que são compartilhados na ritualidade dos festejos e nas formas de sociabilidade cotidiana. O não conhecimento dessas regras pode causar situações constrangedoras ou, na pior das hipóteses, confronto físico. Os *manos* são observadores e valorizam muito o respeito, a humildade e a atitude do sujeito. Ao entrar numa comunidade é importante falar pouco e observar muito, com humildade, mas também com firmeza, pois quem não tem atitude não tem consideração dos demais. E se não conhece as gírias e códigos de sociabilidade é melhor não tentar ludibriar, pois perceberão a falsidade, e essa é uma atitude reprovável. Na festa de aniversário da Casa do Hip Hop, em julho de 2006, estive presente e vi um grupo de jovens brancos de classe média serem repreendidos porque entraram sem camisa e com bebida alcoólica na festa. A Zulu Nation Brasil, que administra as ações culturais do espaço público, defende um Hip Hop família, cidadão e são conservadores

em alguns aspectos, por isso é regra do pedaço não entrar sem camisa e com bebida alcoólica. Outro detalhe é que os zulus possuem um cumprimento específico como sinal de reconhecimento. Um grupo de jovens brancos não teve tanta sorte em um baile black da capital. José Guilherme Cantor Magnani relata um incidente que aconteceu em um baile da Chic Show, no clube do Palmeiras, quando algumas pessoas brancas tiveram um comportamento inadequado, o que acabou gerando conflito.

Certa feita – numa apresentação de Gilberto Gil – não foi respeitado por jovens brancos que lá compareceram para o show, para ouvir o cantor. Chegaram, sentaram-se na pista de dança, e ruidosamente começaram a exigir a presença do artista que normalmente aparece quando o baile está no máximo da animação, e que ademais não se interrompe. Choque de códigos, e tão real que chegou ao conflito, não por causa da presença de brancos, mas porque estes queriam o show e não entenderam o chic. (Magnani 1998, 35 apud Félix 2005, p. 55).

Por parte da Igreja, católicos e protestantes realizaram tentativas sistemáticas para reforma da cultura popular, sendo que os católicos queriam modificações contra reminiscências pagãs, superstições e imoralidades, enquanto os protestantes estavam mais inclinados a eliminações, devido à grande presença e influência das construções simbólicas da Igreja católica nas expressões populares. Na análise de Peter Burke, no início da Europa moderna, final do século XVI e início do século XVII, com o desenvolvimento das comunicações, como estradas e livros, a reforma foi mais eficaz. (BURKE, 1989). O que implica pensar no papel estratégico da comunicação para operar a construção da hegemonia de um bloco histórico. No entanto, reflito sobre essas questões alicerçado no pensamento de Jesús Martín-Barbero, quando afirma que ao contrário da “comunicação como processo de dominação, propus o estudo da dominação como processo de comunicação.” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 21). Não podemos esquecer que o Hip Hop chega ao país por um processo de comunicação, propiciado pelos interesses econômicos, em comum, das indústrias culturais e dos meios de comunicação de massa norte-americanos e brasileiros que enxergaram no Hip Hop, sobretudo no rap, um produto cultural muito lucrativo da cultura popular negra norte-americana. Mas que foi mediado e amadurecido conceitualmente nos bolsões periféricos do País.

Um aqui no qual a cultura popular, diferentemente do que se passa na Europa e nos Estados Unidos, não aponta unicamente para o massivo ou o museu, mas sim para um espaço de conflito profundo e uma dinâmica cultural da qual não se pode fugir. E um agora atravessado e sustentado pela não-contemporaneidade entre os produtos culturais que são consumidos e o “lugar”, isto é, o espaço social e cultural a partir do qual esses produtos são consumidos pelas classes populares da América Latina. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 128).

Outro dado importante observado por Peter Burke foi a utilização, pelos reformadores, sobretudo por Lutero, de canções populares para modelar os hinos religiosos (BURKE, 1989). O que ainda é feito, em larga escala, por diferentes religiões, principalmente pela Igreja Evangélica. A cada dia crescem os adeptos do rap gospel: os jovens utilizam a música rap para pregar os preceitos da Igreja Evangélica em que atuam. Não entrevistei nenhum rapper gospel, mas é um dado para pensar os diferentes usos ideológicos dos elementos artísticos do Hip Hop.

Outra acepção intensamente repercutida pelo senso comum é a que compreende o popular como produto que possui bastante aceitação na massa, como cultura de massa que o povo consome, lê, pratica e ouve. Sendo que, não necessariamente, esses produtos e os grupos que criam esses produtos ocupam grande espaço nos meios de comunicação de massa; mas, muitas vezes, pelo sucesso com o grande público, acabam por receber maior exposição. É o caso de muitos grupos de pagode, de axé, e até mesmo do rap. Nesse caso também o senso comum das diferentes classes sociais opera de maneira distinta. Enquanto grande parte do povo, das classes populares, aprecia muitos produtos culturais de forte apelo comercial, as classes dominantes costumam classificar o popular de massa como algo depreciativo, sem qualquer valor cultural. O mais interessante desse debate é que, de acordo com as relações desses produtos com as instituições culturais e mercados do entretenimento dominantes, esses gostos e conceitos podem ser modificados. Esse fato pode ser verificado tanto nos elementos artísticos do Hip Hop, como no funk. Tanto o rap como o funk sempre foram taxados como coisa de “preto, pobre e favelado”. Atualmente, em casas noturnas freqüentadas pela mais alta classe paulistana, em bairros como Vila Olympia e Vila Madalena, jovens brancos e afortunados ouvem, dançam e se divertem ouvindo rap e funk, sendo que, nesse contexto, o rap possui uma particularidade, pois o rap brasileiro ficou fortemente atrelado como algo de “preto, pobre e favelado”, então, quando tocam o rap norte-americano chamam de black music, ou de Hip Hop, nomes com menor conotação político-ideológica para o grande público do que o rap.

Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e o do “não popular”. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os *conteúdos* de cada categoria mudam. O valor cultural das classes populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo

transformadas nesse processo. O princípio fundador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. (HALL, 2003, p. 240).

Conquanto haja sérios equívocos em relacionar o popular com o que é majoritariamente consumido, com a cultura popular comercial, de massa, há uma idéia nesse raciocínio, com fundamento histórico, que precisa ser retida. Com as transformações históricas iniciadas no pós-segunda guerra mundial, os Estados Unidos despontaram como primeira potência e iniciaram um grande processo de instrumentalização de todo o aparato comunicacional para expandir o *american way of life*: os produtos culturais e o estilo de vida calcado no consumo dos norte-americanos. Era o início do atual processo de globalização, propiciado pelo desenvolvimento das novas tecnologias da informação. Nos anos 60, mais de 65% da produção de informação provinha dos Estados Unidos (BRZEZINSKI apud MATTELART, 1998). Nesse momento há o que Stuart Hall chama de “ruptura profunda” na cultura popular, devido ao novo modo do povo se relacionar com os aparatos culturais e com as instituições da produção cultural dominante. No bojo dessa grande ruptura há um intercâmbio, cada vez maior, entre as matrizes das culturas populares e os conteúdos dos produtos, imagens e símbolos propagados pelas indústrias culturais e pelos meios de comunicação de massa, a serviço dos poucos grupos das classes dominantes, proprietários e anunciantes. A cultura popular negra sempre foi importante matriz da cultura popular de massa norte-americana, desde os tempos do jazz e do blues, até o Hip Hop.

Os Estados Unidos sempre tiveram uma série de etnicidades e, conseqüentemente, a construção de hierarquias étnicas sempre definiu suas políticas culturais. E, evidentemente, dentro desse deslocamento, silenciado e sem reconhecimento, estava a própria cultura popular americana, que desde sempre conteve, silenciadas ou não, as tradições vernáculas da cultura da cultura popular negra americana. Talvez seja difícil lembrar que, quando vista de fora dos EUA, a cultura de massa americana sempre envolveu certas tradições que só podem ser atribuídas às tradições da cultura popular negra vernácula. (HALL, 2003, p. 318).

A reflexão de Stuart Hall é bastante pertinente para pensar o surgimento e a expansão do Movimento Hip Hop para o mundo, bem como a existência de um processo de identificação cultural e racial intermediado por diferentes suportes comunicacionais, guiados por princípios estruturantes dos blocos de poder, pensados para agregação de nichos de consumo e desagregação de coletividades culturais. É claro que há o predomínio de interesses

econômicos e políticos na produção de imagens, produtos e idéias das grandes indústrias da comunicação e da cultura, que seduzem muitos e muitas, mas também é inegável que as diferentes mediações, erigidas por condições sociais, culturais, étnicas, de gênero ou geração, por experiências, memórias e formas de sociabilidade, engendram novas construções simbólicas.

O popular configura-se então como esse “lugar” desde o qual se pode historicamente abarcar e compreender o sentido adquirido pelos processos de comunicação, tanto dos que superam o nacional “por cima”, isto é, os processos –macro que o lançamento de satélites e as tecnologias da informação envolvem, como aqueles que os superam “por baixo”, desde a multiplicidade de formas de protesto “regionais”, locais, ligados à existência negada, porém viva, da heterogeneidade cultural. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.127).

Há incessante disputa para atribuir sentido ao Movimento Hip Hop. De um lado as forças desagregadoras do mercado de bens simbólicos, e dos discursos e práticas oficiais, e do outro as forças agregadoras desenvolvidas e multiplicadas pelos trabalhos das posses, das instituições regionais e nacionais de Hip Hop. O trabalho das posses é estratégico por propiciar a criação de uma estrutura de percepção, de princípios político-ideológicos ligados à questão de classe, raça e juventude, com diferentes matizes, havendo, mesmo entre elas, uma disputa de idéias. Mas, apesar dos conflitos, reconhecem que são aliados e alinhados numa luta política maior, pelo poder de criar e expandir idéias nas quais estejam e sejam reconhecidos politicamente, socialmente e culturalmente.

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. (HALL, 2006, p. 241).

Essa discussão é para demonstrar a pertinência epistemológica e política de se trabalhar o Movimento Hip Hop como cultura popular urbana e periférica, que tem como principais criadores e agentes sociais a juventude negra. Mas mesmo com todas essas semelhantes relações com a história e o poder, quando pesquisei a formação da percepção e construção de sentido do Hip Hop, através das histórias de vida e discursos dos seus principais intelectuais orgânicos do ABC Paulista, percebi que, apesar de terem nascido e crescido em semelhante posição na estrutura social, eles tiveram diferentes experiências, por isso possuem diferentes formas de costurar suas subjetividades a essa estrutura, com

semelhanças e singularidades, e desenvolvem distintos posicionamentos político-ideológicos em suas organizações. No capítulo seguinte, discuto como o Movimento Hip Hop se constitui e atua como movimento social negro e juvenil.

2. Hip Hop: movimento social negro e juvenil

Para iniciar

No primeiro estudo brasileiro sobre o Hip Hop, a Dissertação de Mestrado *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*, elaborada na Faculdade de Educação da USP, em 1996, a autora Elaine Nunes de Andrade utiliza mais de trezentas páginas para caracterizar e demonstrar o Hip Hop como movimento negro juvenil, sendo o foco empírico o surgimento e trabalho da Posse Hausa de São Bernardo do Campo, que também analiso nesta Dissertação. A autora escreveu mais de cem páginas sobre conceitos e teorias sobre movimento social, movimento negro e movimento juvenil. Em *Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano*, uma das mais recentes teses publicadas sobre o Hip Hop, em 2005, no doutorado de Antropologia Social, João Batista de Jesus Félix analisa o Hip Hop como parte e continuidade da luta do Movimento Negro Brasileiro. O autor avalia que a discussão em torno do sentido do Hip Hop como movimento social ou cultural, ambas com conotação política, analisada no trabalho das posses paulistanas Núcleo Cultural Força Ativa, Aliança Negra e Conceitos de Rua, todas pioneiras na cidade de São Paulo e no país, é uma discussão histórica no Movimento Negro Brasileiro. É inegável a matriz afro-brasileira do Movimento Hip Hop e sua relação com a diáspora africana e suas repercussões históricas, políticas, ideológicas e culturais; e também o fato de seus agentes sociais serem, eminentemente, jovens, por isso recupero parte dessas análises e insiro outros conceitos e reflexões sobre juventude, movimento social e um breve histórico do movimento negro brasileiro. Não obstante, acredito que o diferencial teórico e histórico desta dissertação, está em demonstrar as tendências culturais do Movimento Hip Hop do ABC Paulista, de suas organizações, a partir da história da região, dos intelectuais orgânicos, suas identificações locais e globais, os conflitos e negociações políticas e culturais com os discursos e práticas oficiais, buscando compreender os desvios da hegemonia cultural e dos blocos de poder que podem provocar mudanças no processo histórico.

2. Hip Hop: movimento social negro e juvenil

A juventude do Hip Hop

Apesar dos principais agentes sociais entrevistados para esta pesquisa serem adultos, o Movimento Hip Hop é constituído e dirigido para os jovens. A opção por entrevistar os pioneiros do Movimento, a primeira geração, os jovens dos anos 70 e início dos anos 80, e a segunda geração, os jovens de final dos anos 80 e início dos anos 90, deve-se ao objetivo de entender a história e evolução dos conceitos e sentidos do Hip Hop, desse modo foi necessário entrevistar os agentes sociais que viveram essas transformações, amadureceram seus conceitos e possuem uma visão mais elaborada sobre Hip Hop, suas matrizes e interfaces sociais, culturais, raciais e políticas. De qualquer modo, as ações culturais e projetos políticos das entidades, atualmente, são pensadas e elaboradas – com a juventude e para a juventude - a partir dos problemas dessa juventude da periferia, em sua maioria negra.

A inevitável arbitrariedade que arrasta consigo o momento da determinação sociológica se manifesta nas diversas tentativas de tipo literário em que uns e outros se inscrevem numa determinada geração, desde logo na convicção inabalável da sua importância, ou seja, de que se encontra carregada de destino. (ECHEVARRIA, 1968, p. 201).

À juventude são conferidos diferentes conceitos, teorias e sentidos conforme o período e forma de inserção dos indivíduos e coletividades no processo histórico. O conceito de juventude compreende diferentes matizes de cunho sociológico, cultural, racial e de gênero, e o processo pelo qual os jovens adquirem consciência e se localizam nessas variáveis possui diferentes repercussões políticas. Na concepção das sociedades clássicas greco-romanas, a juventude se referia a uma idade entre os 22 e os 40 anos.

Juvenis vem de *aeoum*, cujo significado etimológico é “aquele que está em plena força da idade”. Naquela cultura, a deusa grega *Juventa* era evocada justamente nas cerimônias do dia em que os mancebos (adolescentes) trocavam a roupa simples pela toga, tornando-se cidadãos de pleno direito. (NOVAES e VANNUCHI, 2004, p. 10).

Michel de Certeau avalia que o jovem poderia certamente ter surgido como categoria social e cultural no século XIX, pelos seguintes fatores:

a extensão do secundário, as exigências crescentes da formação técnica, a universalização do serviço militar e a constituição do tipo literário do “adolescente” poeta. “É no século XIX que, pouco a pouco, o jovem deixa de participar diretamente das estruturas profissionais. A aprendizagem separa-se das profissões. Agora lhe são dedicados um tempo e um meio à parte. Mas se trata de um espaço de privilegiados”. (Certeau, 1995, p.170).

A juventude, e até mesmo a infância e adolescência, na sua plenitude, com todos os seus direitos de usufruto que compete a cada uma dessas etapas, continua sendo um espaço de privilegiados. Cabe ao Estado, principalmente - pois os movimentos sociais e culturais, como o Hip Hop, expressam e expõem demandas, projetos e ações culturais - desenvolver políticas públicas sociais e culturais para que essas etapas possam ser vivenciadas e todos os jovens e crianças tenham o direito e não o privilégio de produzir, consumir e se expressar socialmente e culturalmente.

Na contemporaneidade, a maioria dos organismos nacionais e internacionais, como IBGE e UNESCO, considera juventude o período que vai dos 15 aos 24 anos. No Brasil, na década de 90, o ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente – considera criança, juridicamente, o menor de 12 anos; o adolescente é aquele que têm entre 12 e 18 anos, e não há referência à juventude. A Organização Panamericana de Saúde – OPS – considera que adolescência e juventude sejam dois conceitos distintos em razão de suas especificidades fisiológicas, psicológicas e sociológicas.

Adolescência: é um processo primariamente biológico que transcende a área psicossocial e constitui um período durante o qual se aceleram o desenvolvimento cognitivo e a estruturação da personalidade. Abrange o período de 10 a 19 anos e compreende a pré-adolescência (10 a 14) e a adolescência propriamente dita (15 a 19).

Juventude: é uma categoria fundamentalmente sociológica e se refere ao processo de preparação para que os indivíduos possam assumir o papel social do adulto, tanto do ponto de vista da família e da procriação, quanto profissional, com plenos direitos e responsabilidades. Estende-se dos 15 aos 24 anos de idade e compreende também duas faixas distintas: 15 a 19 e 20 a 24 anos. (CNPD – Comissão Nacional de População e Desenvolvimento).

Outro princípio de equivalência entre as juventudes, além da questão cronológica, está na juventude como período de socialização, de necessidade de formação para inserção social, de construção de uma identidade individual e coletiva, mas, na qual, as experiências, o cotidiano, a forma de construção de suas subjetividades sociais, étnicas e culturais, a estrutura social em que os jovens estão inseridos são determinantes. Muito se atribui à juventude, à nova geração, quanto ao papel histórico da construção de um mundo melhor, mais justo e equilibrado, sendo que a atribuição desse papel, na maioria das vezes, provém de adultos conformistas e atrelados politicamente a instituições e discursos que prezam pela manutenção da ordem social vigente e que desenvolvem projetos e políticas condizentes com seus princípios reacionários. Urge que sejam criadas condições para o fortalecimento das idéias juvenis progressistas, que valorizam o grupo, a solidariedade, bem como das condições e veículos de participação no desenvolvimento, monitoramento e avaliação de políticas

públicas, criando as bases para o protagonismo juvenil. “O protagonismo juvenil é parte de um método de educação para a cidadania que prima pelo desenvolvimento de atividades em que o jovem ocupa posição de centralidade, e sua opinião e participação são valorizadas em todos os momentos.” (ABRAMOVAY, 2002, p. 67).

Como demonstrarei, todos os entrevistados atribuem especial consideração aos jovens e ao período em que foram jovens, pelas experiências cotidianas e descobertas intelectuais que propiciaram o desvelamento das condições estruturais e históricas em que estavam inseridos, para conscientização de suas identidades sociais, étnicas, culturais e suas posições políticas. Ênfase o papel dos meios de comunicação e dos produtos culturais e midiáticos como importantes elementos tanto na construção de suas identidades como nas formas de sociabilidade. No entanto, as principais lideranças sabem que são minoria entre os que tiveram condições de evoluir intelectualmente seus pensamentos e convicções políticas, por isso defendem a adoção de medidas e práticas sociais e culturais que possam fortalecer o protagonismo juvenil.

No estudo seminal de Karl Mannheim sobre sociologia da juventude há conceitos importantes que merecem reflexão e problematização. Um primeiro raciocínio que o autor desenvolve refere-se à importância de analisar os antecedentes históricos, o contexto concreto, as demandas e finalidades de uma dada sociedade para que as necessidades da juventude não sejam formuladas de modo abstrato. Tal pensamento corrobora o que citei logo acima: sobre discursos fáceis de serem formulados e soltos ao vento, sem compromisso e densidade histórica, depositando o peso do futuro na juventude, sem planejamento algum, sem refletir sobre as condições concretas para realização desta tarefa. Karl Mannheim defende que nas sociedades estáticas, em que a taxa de mudança é relativamente baixa, confiarão, sobretudo, nos velhos e a especificidade da juventude como “agente revitalizante” permanece latente, enquanto nas sociedades dinâmicas confiar-se-ão mormente na cooperação da juventude. O autor pondera que nem toda juventude é progressista e que “se dissermos que a mocidade é um agente revitalizador da vida social, convirá indicar claramente os elementos da adolescência que, se mobilizados e integrados, auxiliam a sociedade a dar uma nova saída.” (MANNHEIN, 1968, p. 73)”. É claro que nem todo jovem possui o sonho e a vontade de construir um mundo melhor, mais justo socialmente; há muitos jovens conservadores, principalmente jovens das classes dominantes, que pertencem a grupos e coletivos juvenis reacionários, alguns com tendências nazistas e fascistas, como os skinheads e sua facção do ABC Paulista, que ficou conhecida pelos meios de comunicação de massa como “carecas do ABC”. Há, inclusive, jovens das classes populares que acreditam e seguem os princípios liberais e burgueses aos quais só

interessam a manutenção do status quo. Como disse, no capítulo anterior, assumir-se enquanto povo é, sobretudo, uma atitude política que demanda um conjunto de mediações simbólicas. De acordo com Octávio Ianni,

Na verdade, todos os homens possuem faculdades criadoras, pois que o trabalho humano é por natureza uma atividade que enriquece o próprio homem e a sociedade, modificando-os. O que torna esse trabalho mais ou menos original, revolucionário ou não, são as condições estruturais de sua realização e os significados que os próprios agentes discernem ao realizá-lo. (...) No instante em que a consciência das contradições inerentes à situação se estrutura, o jovem passa a canalizar politicamente a sua ação, transformando-se em agente dinâmico da história. (IANNI, 1968, p. 232-236).

O raciocínio de Octávio Ianni dialoga com as teorias de Antonio Gramsci ao enfatizar o papel das mediações simbólicas, dos sentidos captados na superestrutura e nos processos sociais em curso, da necessidade do reconhecimento, da participação e agência no processo histórico. Embora haja nuances no modo como as lideranças do Hip Hop compreendem a realidade – a forma de se assumir como negro, como um jovem, como uma jovem, como membro das classes populares -, nos trabalhos de formação desenvolvidos pelas organizações de Hip Hop são criadas condições para que o jovem crie culturalmente e intelectualmente, ainda que sem um aprofundamento teórico e histórico, uma visão crítica sobre si, sobre sua comunidade e sobre o mundo.

Ainda no texto de Karl Mannhein, o autor afirma que sentimentos, emoções e pensamentos apenas podem ter um significado social quando integrados. Ou seja, é necessário haver organização para os movimentos sociais e para a sistematização e criação de princípios orientadores que possam canalizar politicamente essas vontades e anseios coletivos, sem, é claro, esterilizar o fio condutor progressista e renovador das contribuições. Há críticos da institucionalização do Hip Hop, não sem fundamentos, pois de fato há o perigo iminente de cooptação e pasteurização dos princípios políticos fundadores pelo poder público, mas acredito que é um risco que precisa ser corrido para que um maior número de jovens possa ser contemplado pelas ações culturais e políticas do Movimento Hip Hop²¹.

Da mesma maneira, as insatisfações das classes oprimidas (como servos, escravos, operários) foram socialmente irrelevantes enquanto perduraram como experiência isolada de indivíduos. Foi só quando esses sentimentos foram integrados num movimento que não só tentou exprimir sua amargura, mas também procurou formular uma base de crítica construtiva, que os sentimentos e ações fortuitos transformaram-se em funções sociais. Esse exemplo revela à sociedade que somente através de formas específicas de integração as reservas latentes podem ser mobilizadas e integradas

²¹ Essa questão será discutida no último capítulo.

produtivamente na sociedade. Ao tratar do significado da juventude para a sociedade, é igualmente importante indagar qual é a natureza do potencial que a mocidade representa e quais as formas de integração por cujo intermédio essa reserva pode ser transformada em função. (MANNHEIN, 1968, p. 73).

Segundo dados do Censo Demográfico de 2000 do IBGE, há mais de 34 milhões de jovens no Brasil, aproximadamente 20% da população, o que faz alguns pesquisadores afirmarem que estamos vivendo uma “onda jovem”.

Mas para que a relação entre componentes populacionais e comportamento revolucionário se esclareça é preciso que se leve em conta a significação social de determinadas configurações da estrutura demográfica. (...) O que é demográfico somente conta como condição da situação no momento em que se transforma em social. (IANNI, 1968, p. 235).

Desse grande contingente de jovens, apresento parte do significado e da densidade social da juventude das classes populares, sobretudo negros e negras do ABC Paulista, aglutinados em torno do Movimento Hip Hop. Como diz Honerê, coordenador geral da Posse Hausa, “o Hip Hop é um grande instrumento de comunicação periférica”. E como grande veículo de comunicação expõe as demandas, sonhos e anseios do jovem da periferia. Por isso, ao pensar em política pública para o jovem da periferia, é fundamental dialogar com os intelectuais e artistas do Hip Hop²².

Há especificidades sobre a questão de gênero, havendo complexidade de análise ainda maior quando se combina a questão de gênero, raça, e geração. A jovem negra é a parte mais oprimida da sociedade. Não exploro com profundidade essa questão, o que certamente demandaria um estudo específico: a visão e o papel da jovem mulher negra no Hip Hop. De qualquer forma apresento alguns dados e visão de algumas mulheres com importantes aspectos de suas histórias de vida, como a de Bete de Rio Grande da Serra, forte liderança do município.

Geralmente, quando se fala em discussão sobre políticas públicas para juventude, de políticas públicas para cultura, seja nas instituições e organismos públicos ou nos meios de comunicação de massa, pensa-se em ações como um meio para uma finalidade maior: conter a violência, ou seja, diminuir os indicadores de violência. Os dados realmente impressionam e provocam comoção popular e, conseqüentemente, despertam os gestores públicos de sua comum letargia. Urge pensar cultura para juventude e ouvir suas demandas, práticas que o Movimento Hip Hop tornou-se especialista, como um fim em si mesmo, como base para

²² A forma como construíram e desenvolveram suas mediações simbólicas, vou demonstrar no capítulo sobre a história do Hip Hop no ABC Paulista e sobre o surgimento das posses.

criação e fortalecimento de uma cultura política inclusiva, participativa e democrática. A seguir exploro alguns conceitos sobre movimentos sociais, movimentos juvenis, e aspectos de sua gestação e características que auxiliam na compreensão do Movimento Hip Hop do ABC Paulista.

2. Hip Hop: movimento social negro e juvenil

Conceitos de movimento social e juvenil

No início desta pesquisa, mesmo sem ter qualquer idéia da profundidade e complexidade do Movimento Hip Hop, suas formas de organização, de lideranças, a idéia de Movimento me instigava. Sabia que o Hip Hop era a união de quatro elementos artísticos, feito por jovens, contemporâneo e que constituía um movimento. Mas qual o caráter deste movimento: artístico, cultural, racial, social, político, ou todas as opções? Todas as opções é a melhor resposta, mas nem todos os agentes e nem todas as organizações compreendem e atuam dessa forma; há especificidades na forma de lidar com esses caracteres, como bem demonstrou Félix (Félix, 2005). As organizações enfatizam alguns desses aspectos conforme seu posicionamento político em torno desses referenciais. Separadamente, cada uma das categorias citadas acima dificilmente sustentaria um movimento durante tanto tempo. Até mesmo os movimentos mais denotadamente sociais e políticos como o MST, possuem elementos simbólicos e místicos que, além dos fatores objetivos, também conferem sentido à luta dos agentes sociais. No Hip Hop, pelo contrário, não é o aspecto político que transparece ao primeiro olhar, mas é o que estrutura a força social dos seus integrantes. Se fosse apenas cultural, ou artístico, estaria fadado a compor o celeiro de movimentos juvenis que nasceram pela crítica ao sistema, com propostas e princípios de outra visão de mundo, mas que foram cooptados – ou apagados - pela indústria cultural, transformando-se em moda e perdendo muito de sua força e do seu sentido social e político. Mesmo em movimentos como o hippie e o punk, cujos estilos, linguagens, indumentária, músicas, foram apropriados pelo sistema, muitos de seus adeptos resistem e persistem, principalmente o punk, ainda representado por muitos grupos, todos unidos em torno da cultura e da organização dos seus integrantes, muitos deles também do ABC Paulista. Inclusive, algumas questões de organização e estilo, como a idéia de fazer fanzines, os integrantes do Hip Hop aprenderam com os punks, que surgiram no Brasil em 1978, seis anos antes do Hip Hop. Essa é uma questão central: a necessidade de se integrar, se organizar, fortalecer a ideologia, a identidade cultural, criar seus próprios canais de comunicação, ou seja, a base e estrutura política para suas ações culturais e sociais. Acredito que o Hip Hop não sobreviveria sem a idéia de Movimento, sem o trabalho das posses e seus intelectuais orgânicos, que promovem a formação cultural e política dos integrantes mais jovens, de novas lideranças.

Os movimentos juvenis, historicamente constituídos - além da união em torno de carências, objetivos e todo um conjunto de identificações em comum – e identificados por

linguagem, estilo, comportamento, elementos artísticos, com destaque para a música, enfim, por construções simbólicas, cuja forma e conteúdo seus integrantes atribuem um valor exacerbado, são mais vulneráveis a apropriações perversas. E os movimentos juvenis ganham força após o fim da Segunda Guerra Mundial, sobretudo na década de 60, justamente quando as indústrias culturais e os meios de comunicação estavam consolidados, com forte estrutura, alcance e poder político. Exploro agora alguns conceitos sobre movimento sociais, movimentos juvenis e os processos históricos de surgimento que são importantes para compreender o Movimento Hip Hop. Início com a definição de movimentos sociais do Dicionário de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas.

Movimentos sociais são as tentativas coletivas de provocar mudanças, no todo ou em parte, em determinadas instituições sociais, ou de criar uma nova ordem social. No séc. XIX se chamavam assim os movimentos de tendências anarquista, comunista, socialista ou sindical que visavam a organizar a classe operária, dar-lhe poder de barganha na conquista de vantagens e benefícios, ou conferir-lhe papel definido em uma nova ordem social, eliminando seu caráter dependente ou sua exploração pela classe patronal. Costuma-se distinguir esses movimentos dos que visam a fins especificamente políticos ou religiosos, ou dos acionados por grupos minoritários, como os movimentos de jovens ou mulheres, e dos que se caracterizam hoje como de protesto. (RIOS, 1986, p. 788).

Essa ampla definição de José Arthur Rios já propicia pensar o Hip Hop como movimento social. Afinal, o Hip Hop constitui “tentativas coletivas de provocar mudanças”. A seguir, como veremos no capítulo sobre as posses, sugere uma reflexão “no todo ou em parte”, permitindo revelar o caráter local e global do Hip Hop. Os sujeitos do Movimento são identificados por questões globais, o fato de serem jovens, pobres, a maioria negros, moradores de periferia, o que os faz identificarem-se com integrantes do Hip Hop de todo o mundo e a unirem-se contra as instituições sociais e culturais, o aparato hegemônico que os oprimem e mantém a ordem social vigente: o Estado, as instituições estudantis, como escolas e universidades, as indústrias culturais e os meios de comunicação de massa.

No entanto, há uma forte ligação com o local, com o bairro, a cidade e suas demandas políticas, sociais e culturais regionais. Inclusive, as posses nascem com uma atuação centralizada nos bairros e depois, amadurecendo os conceitos, percebem a possibilidade e a importância da criação de redes nacionais. Há diversos fatores que contribuem para a fragmentação e identificação do Movimento Hip Hop, entre eles estão: os aspectos sociais e raciais regionais, as culturas populares locais e as visões políticas e métodos para compreender e interferir na história.

Em seguida, o autor marca uma distinção importante entre movimentos sociais e outros mais focados, que ele denomina “de protesto”, como o de jovens e mulheres, e poderíamos incluir o de raças e etnias, como é o caso do povo negro. Acredito que seja uma definição insuficiente, pois essas diferentes subjetividades estruturam formas de pensar e sentir a realidade, mediando simbolicamente e propondo alternativas para o processo histórico. Eder Sader aponta a insuficiência das análises estruturais e das necessidades objetivas para compreensão da movimentação dos agentes sociais, destacando o valor político das mediações simbólicas (SADER, 1995). Rios cita o movimento anarquista, comunista, socialista e sindical, como exemplos de movimentos sociais do séc. XIX. No entanto, esses movimentos persistem, mas não com as mesmas características, ao mesmo tempo em que as teorias universalistas do século XIX, como o próprio marxismo, precisam ser cuidadosamente revistas para manterem a sua concretude no atual contexto histórico.

Após um longo e histórico debate, com o fortalecimento das diferentes subjetividades, identidades culturais e políticas, as questões de raça, de gênero e de geração ganharam espaço tanto em partidos políticos socialistas e comunistas, como o PC do B e o PT, no caso específico brasileiro, e também no movimento sindical, que, em parte, compreenderam que as questões de classe são perpassadas e mediadas simbolicamente por diferentes identidades culturais. Nas lutas políticas contemporâneas o todo precisa aprender a conviver com a parte, e a parte com o todo, nutrindo-se e dialogando sem anular um ao outro. As organizações de Hip Hop enfrentam e convivem com esse desafio.

Outra definição, também de José Arthur Rios, contribui com a reflexão sobre o surgimento e constituição do Hip Hop como movimento social.

Os movimentos sociais logram maior duração e integração. Geralmente são eles que originam as organizações, os clubes, os partidos e as associações. Originam-se de uma consciência de grupo e das afinidades percebidas por indivíduos submetidos às mesmas pressões sociais, ou que enfrentam idênticas dificuldades e obstáculos. Não basta, entretanto, a simples conscientização desses problemas comuns, como em caso de defesa de interesses de bairro, de conservação ecológica etc., para criar um movimento social. Este exige uma participação ativa e uma interação constante, que leva em fase posterior a certo grau de estruturação e organização, tudo isso permeado por ideologias que geram uma estratégia e um programa de ação e que se podem estender além das fronteiras nacionais e até mesmo além de uma área cultural. Os movimentos de protesto são mais limitados quanto à sua área de difusão. (RIOS, 1986, p. 788).

Novamente o autor marca a distinção entre movimentos sociais e movimentos de protesto, salientando o caráter mais amplo e duradouro do primeiro. Mas, exatamente, o que torna rica a compreensão do Hip Hop como fenômeno político contemporâneo é a

convivência, não sem problemas e conflitos, entre projetos, lideranças e ideologias mais amplas e complexas, com as demandas dos bairros periféricos.

Nesse contexto, decorre um problema central que é a dificuldade de transmitir o valor simbólico e político do aprendizado das teorias mais elaboradas e complexas, sejam elas ligadas à história dos negros e negras, trabalhadores e trabalhadoras, ou manos e minas do Hip Hop. Como disse, no ABC Paulista, a Nação Hip Hop Brasil destaca a questão de classe, a Posse Hausa enfatiza o recorte racial, e a Zulu Nation Brasil defende os preceitos de Afrika Bambaataa para uma inclusão cidadã da juventude. Entretanto, o que leva um jovem para o Hip Hop é a identificação com os elementos artísticos, e com os manos e minas de origens e histórias parecidas, o que funciona como gancho para a obtenção de noções históricas mais amplas e complexas. Mas como esse trabalho de organização é recente, as propostas, projetos e políticas estão em formulação e dependem do apoio das administrações públicas, o que se poderia chamar de uma tarefa de Sísifo.

Herbert Blumer aponta outra diferenciação: entre movimentos sociais gerais e específicos, sendo ambos frutos de uma ação coletiva, o segundo é decorrência do primeiro. Poderiam ser classificados como movimentos sociais gerais, o trabalhista, o feminista e o de juventude, pois propõem “uma alteração geral nas idéias das pessoas, sobretudo quanto às concepções que têm de si próprias e quanto aos seus direitos e privilégios.” (BLUMER apud ANDRADE, 1996, p. 15). O movimento social específico é a etapa seguinte de desenvolvimento.

É aquele que possui um objetivo ou alvo bem definido, que procura alcançar. Nesse seu esforço, desenvolve uma organização e uma estrutura, que o tomam essencialmente numa sociedade. Desenvolve uma liderança reconhecida e aceita, e uma definida ligação entre seus membros caracterizada por uma “consciência de nós”. (BLUMER apud ANDRADE, 1996, p. 15).

O Hip Hop surge como uma manifestação cultural da juventude negra da periferia, primeiramente com a dança breaking. Paulatinamente, a consciência de movimento social da juventude negra vai amadurecendo, as lideranças aparecem, os objetivos são definidos e uma organização e estrutura é elaborada. O fato de ser um movimento formado e dirigido para os problemas, carências e mediações simbólicas da juventude, faz com que o Hip Hop tenha especificidades que o diferenciam de outros movimentos sociais, apesar de atuar como movimento social. Ele também se diferencia de outros movimentos de juventude por conciliar o caráter social e político com o cultural e simbólico de forma explícita, reconhecendo no segundo o seu valor político. Segundo Andrade,

Na realidade, o movimento juvenil se insere na ordem dos movimentos sociais, por expressar um descontentamento com a ordem social vigente; por desenvolver formas de atuação nas relações sociais; por manifestar novos valores e concepções e; por articular-se em grupos específicos que definem espaços de intervenção, desenvolvendo uma subsociedade particular. (ANDRADE, 1996, p. 56).

De acordo com Abramo, a sociologia começa a se interessar pela juventude na medida “em que determinados setores juvenis parecem problematizar o processo de transmissão das normas sociais, ou seja, quando se tornam visíveis jovens com comportamentos que fogem aos padrões de socialização aos quais deveriam ser submetidos.” (ABRAMO apud ANDRADE, 1996, p. 66).

Na historiografia do Ocidente, o primeiro indício de movimento juvenil ocorreu na Alemanha, ainda no final do século XIX. Foi iniciado pelo estudante Karl Fischer que, no ano de 1896 propôs aos seus companheiros organizar viagens a pé pelos campos da Alemanha. Estas viagens permitiram a organização de “uma sociedade de jovens ao qual foi intrínseco não só o valor da autonomia, mas também o da invenção. Os jovens tiveram que inventar as formas de sua vida de viajantes.” (VALITUTTI apud ANDRADE, 1996, p. 68). O movimento dos viajantes mobilizou os jovens alemães, não sendo mais exclusivo dos jovens universitários. Andrade, citando Valitutti, aponta que os jovens foram conquistados “por este ideal que não tardou a impeli-los contra a sociedade dos adultos”. O ideal de inovação, vida relativamente autônoma, ou seja, os jovens desse movimento viram a possibilidade de cercear e definir seu espaço dentro da sociedade.” (ANDRADE, 1996, p. 68).

Outro movimento que marca o início das aglutinações juvenis foram os “apaches” citados por Michelle Perrot em sua análise na Paris da Belle-Époque, no início do século XX. Andrade aborda que “esses jovens eram provenientes das camadas subalternas da população francesa e utilizavam a imagem índia, como um símbolo para indicar seu ‘espírito desordeiro.’” (ANDRADE, 1996, p. 67). Esses jovens questionavam a ordem social vigente como todo movimento juvenil. Na descrição sobre os apaches, Costa afirma que

não se constitui novidade à existência de gangues de jovens que buscam constituir sua diferença em relação ao restante da sociedade. Estes jovens eram provenientes das camadas subalternas e questionavam os valores e normas aceitas e assustavam as autoridades e demais setores da população. (COSTA apud ANDRADE, 1996, p. 68).

Como já exposto no capítulo anterior, ao final da Segunda Guerra Mundial, com a consolidação das indústrias culturais, dos meios de comunicação de massa e do consumo dessa cultura de massa, há considerável alteração na composição política dos movimentos sociais e juvenis, na sua identificação com os produtos culturais, formas de negociação e

mediações simbólicas²³. Com relação a mudanças provocadas na juventude nesse período, Andrade destaca que “os jovens inseridos no mercado de trabalho, tiveram maior autonomia perante a sociedade e a família, e, na sua relativa independência financeira, passaram a diferenciar-se pelos bens que consumiam e pela busca de espaço de lazer.” (ANDRADE, 1996, p. 69).

Em contraposição à tecnocracia e ao *american way of life* baseado no consumismo e na padronização dos públicos em torno dos produtos culturais surge a contracultura, primeiramente com os beatnicks, ainda na década de 50, depois com o movimento hippie, na década de 60, propondo alternativas de vida e uma visão de mundo calcada no sensorialismo, na exploração de outros modos de vida como as comunidades agrícolas, no uso de psicotrópicos para “abrir” a mente e “libertar²⁴” o espírito, na liberdade sexual, na espiritualidade e misticismo de filosofias orientais, entre outras propostas. O movimento era formado predominantemente por jovens das classes dominantes, foi muito forte nos EUA e chegou ao Brasil principalmente pelas músicas dos grupos de rock que propagavam sons, idéias e imagens, como Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Beatles, The Who, Led Zeppelin, Rolling Stones e outros mais. É também no final da década de 60 que surgem o funk e o soul, sobretudo com James Brown, que é a música que embala os bailes black iniciados nas garagens dos bairros periféricos e depois transformados num empreendimento noturno. Esse discurso da contracultura não convencia os grupos sociais e culturais que tinham questões políticas mais concretas, como os negros e as feministas, cujas manifestações recrudescem nesse período.

É interessante notar o fascínio que essa época ainda exerce no imaginário de muitos jovens, principalmente das elites, que costumam afirmar que “nessa época é que era legal”, com as grandes lutas políticas, as grandes bandas de rock, era a época de libertação, seja sexual ou comportamental. De fato, o jovem passou a ter maior destaque, seja nos produtos culturais dirigidos ou criados por eles, seja nos movimentos culturais, sociais e políticos. Mas muitos que se encantam com a contracultura esquecem que, apesar das rupturas provocadas, esse movimento cultural tinha no seu cerne uma visão individualista de mundo, buscando uma fuga da realidade e do sistema, por essas razões se perderam nos excessos, tanto nas drogas como no misticismo. Vejo esse problema em toda corrente de pensamento excessivamente

²³ Para explicar o surgimento do Hip Hop entrarei novamente nessa questão.

²⁴ Entre aspas justamente para destacar que um grande fator do declínio das comunidades alternativas da contracultura: o alto consumo de drogas. Além das drogas pesadas como LSD e cocaína aprisionaram e prenderem ao invés de “libertar”, o tráfico de drogas funciona na lógica do capitalismo, é um braço forte desse sistema, que a juventude da contracultura tanto questionava.

mística: a fé em mudar o mundo através de uma mudança individual, desconsiderando determinações sociais, culturais e históricas da realidade.

Também na década de 50 surgem gangues de jovens que tinham atitudes anti-sociais e eram taxados de delinquentes, como os “teddy-boys, na Grã-Bretanha, formado por torcedores de futebol violentos e agressivos; os rockers, os mods, grupos juvenis posteriores, datados do início da década de 60, e os skinheads, grupo nascido no estádio de futebol britânico e que começa a aparecer no início da década de 70.” (ANDRADE, 1996, p. 69). A música, como apontei no início do capítulo, é um elemento fundamental de todo movimento juvenil, mormente os culturais, mas também os estritamente políticos como o movimento estudantil, que também possui seus “hinos”. Muchow, analisando os jovens do movimento dos fãs de jazz e blues, faz a seguinte observação: “O ritmo blue dá-lhe a sensação de ordem no caos – e acreditamos que isso seja igualmente válido para os jovens. Os jovens sentem através da música alguma coisa que não conseguem explicar nem exprimir: uma possibilidade de reencontrar o sentido.” (MUCHOW apud ANDRADE 1996, p. 70). A música é um elemento aglutinador e agregador dos jovens, propicia a obtenção de sentido nessa fase turbulenta de encontros e desencontros, sendo que diferentes grupos sociais e culturais costumam “dançar conforme a sua música”.

E, nessa década os diversos estilos culturais adotados pelos diferentes grupos de jovens passaram a estar, em geral, associados a algum tipo de música, de “som”. Dessa forma, os teddy-boys gostavam do rock-and-roll, e os mods, do soul. Já os skinheads, inicialmente, adotaram o reggae, vindo da Jamaica, que era também o tipo de música preferida pelos rude-boys, dos quais adotaram também outras características. (COSTA apud ANDRADE, 1996, p. 70).

Não obstante, na contemporaneidade, com a interligação em rede nacional e mundial propiciada pelos meios de comunicação e pela Internet, diferentes expressões podem ser apropriadas por diversos grupos, mas os processos, formas e sentidos dos usos e consumos são distintos. Muitos jovens de classe média consomem os produtos culturais do Hip Hop, sobretudo o rap, por entretenimento, mas não conhecem de fato o trabalho político, social, cultural e racial que é desenvolvido nas comunidades periféricas, no cotidiano, a matéria-prima desses produtos culturais. Na década de 70, com o surgimento dos grandes bailes black, havia uma cisão enfática, segundo a qual o espaço dos bailes era do movimento black, do soul e do funk, dos negros e negras. Diferentemente dos primeiros movimentos juvenis que eclodiram no final da década, como o movimento estudantil de caráter político explícito, o movimento black surgido em torno dos bailes black tinha seu sentido político na maneira de subverter a hierarquia racial cotidiana, de se encontrar entre semelhantes e valorizar o estilo, a linguagem, as vestimentas e a música que caracterizava a juventude negra da época, elevando

a auto-estima, construindo e fortalecendo a identidade negra. Era o ideário do black power, também com influência dos produtos culturais e das informações que por aqui chegavam sobre as lutas por direitos civis dos negros norte-americanos. Muitas informações e imagens sobre estilo eles coletavam em revistas e capas de discos, sendo mais uma vez James Brown a grande influência. “Os membros apresentavam o seguinte estilo: cabelo afro denominado black power, roupas coloridas, sapatos plataforma com solado alto e destinado para deslizar na dança, alguns membros usavam cartola, fumavam cachimbo e usavam roupa de gala.” (ANDRADE, 1996, p. 75). E a juventude que era tema de estudo da sociologia brasileira nas décadas de 60 e 70 era a dos os estudantes, principalmente os universitários. Como mostra Abramo,

Muita pouca importância foi dada à dimensão da vivência juvenil no campo do lazer e da cultura, a comportamento e formulação de estilos e movimentos culturais. O interesse da sociologia aqui recaiu sempre, na verdade, sobre o papel da juventude como agente político, sobre sua capacidade de desenvolver uma postura crítica e transformação da ordem vigente. (ABRAMO apud ANDRADE, 1996, p. 72).

Essa mesma concepção sociológica era hegemônica com relação ao conceito de movimento social, atrelado à práxis revolucionária, ao caráter estritamente classista. No final da década de 70 ocorreu importante desvio histórico, e também teórico-metodológico, com o surgimento dos novos movimentos sociais, de novos atores históricos, mostrando um novo modo de se entender e fazer política com maior fortalecimento das mediações simbólicas e sem a tutela dos partidos políticos, como o Novo Sindicalismo, os Clubes de Mães e as Comunidades Eclesiais de Base, que Eder Sader analisou (SADER, 1995). Esse contexto também contribuiu com a emergência da população periférica e do jovem da periferia como agentes sociais e atores políticos. O jovem da periferia era excluído tanto da condição política como da condição juvenil, não recebendo a devida atenção dos pesquisadores. “Os jovens dos setores de baixa renda (principalmente do meio rural) são vistos como “marginalizados”, fora do cenário moderno e, como consequência, excluídos da própria condição juvenil.” (ABRAMO apud ANDRADE, 1996, p. 72).

As mudanças econômicas devido à crise do final dos anos 70, as mudanças políticas com o prenúncio da redemocratização, com a anistia política de 1979 e o surgimento dos novos movimentos sociais, são subsídios para a configuração de um novo perfil dos movimentos juvenis e dos movimentos sociais. “Além disso, a crise no espaço universitário, o enfraquecimento da noção de cultura alternativa para determinada juventude e a intensa vivência dos jovens pobres no lazer ligado à indústria cultural emerge o que designa ‘nova configuração do universo juvenil.’” (ANDRADE, 1996, p. 79).

O movimento punk chega ao país por discos e revistas, expandindo-se no decorrer de 1978, e a seguir vieram os carecas, os metaleiros, os darks e os jovens do Hip Hop. Abramo descreve o fenômeno da seguinte forma:

É então que emergem como personagens expressivos desse novo universo juvenil os grupos articulados em torno do estilo. São fenômenos que se desenrolam justamente no cruzamento dos campos de lazer, do consumo, da mídia, da criação cultural e lidam com uma série de questões relativas às necessidades juvenis desse momento. Entre elas, a necessidade de construir uma identidade em meio à intensa complexidade e fragmentação do meio urbano. (ABRAMO apud ANDRADE, 1996, p. 79).

Esse é o momento histórico cultural dos movimentos juvenis brasileiros que estrutura o nascimento do Movimento Hip Hop no país, combinando o momento político de redemocratização, de crise econômica, que no ABC Paulista foi ainda mais retumbante, de acesso aos produtos culturais e ao lazer pelo jovem da periferia que constrói sua identidade, enquanto negro e jovem das classes populares, aliando referências globais, nacionais e locais. O objetivo desse capítulo foi apresentar de forma resumida questões históricas e conceitos que propiciam compreender o Hip Hop como movimento social juvenil. A seguir apresento um breve histórico das questões do movimento negro brasileiro que influenciaram diretamente o surgimento do Movimento Hip Hop no país.

2. Hip Hop: movimento social negro e juvenil

Breve histórico do movimento negro brasileiro

Acredito que, na condição de um jovem branco de classe média, o compromisso, o cuidado e o respeito com a história e subjetividade dos negros e negras tem que ser ainda maior. E, mesmo assim, acredito que serei cobrado por cada linha aqui escrita, pelos colegas e militantes negros e negras, tanto nos aspectos históricos, teóricos, quanto no posicionamento ideológico e político. A Posse Hausa, a primeira do ABC Paulista, também a primeira a ser estudada academicamente, possui o lema *Hip Hop com responsabilidade racial*, e importantes lideranças são também militantes do MNU. Tive bastante dificuldade para entrevistá-los. Inclusive, eles haviam decidido em Assembléia não mais conceder entrevistas como Posse Hausa, mas, depois de muito insistir, consegui entrevistar Honerê, o coordenador geral. Antes, havia entrevistado Blackalquimista, MC e militantes dos mais antigos do ABC Paulista, mas ele não quis gravar e salientou que dava a entrevista como Blackalquimista e não como Posse Hausa. O principal fator da permissão para Elaine Nunes Andrade e João Batista de Jesus Félix entrevistá-los foi o fato de eles serem negros, o que para Posse Hausa era sinal de compromisso e cumplicidade. Ainda assim diz-se que tiveram problemas com o material publicado em ambas as teses. Honerê não entrou em detalhes quanto aos problemas da primeira tese, mas disse que não concorda com algumas análises e afirma que atualmente não há relacionamento entre eles. Um trecho da tese de Félix gerou uma discussão pelo fato do autor afirmar que, no início do Hip Hop, a Posse Hausa era mais ligada ao Movimento Negro e atualmente são mais ligados ao Islamismo, o que Honerê contesta. Segundo ele, alguns militantes são muçulmanos como ele, mas defende que não há proselitismo religioso na organização e que cada um faz suas escolhas pessoais nesse campo. No entanto, eles conversaram e resolveram esse impasse publicamente, na defesa pública de Félix, e são aliados de militância negra. Portanto, depois do desafio de conseguir as entrevistas, tenho o desafio ainda maior de sistematizar, socializar e dialogar sobre os dados com os intelectuais orgânicos do Hip Hop; o que não haverá sem negociações e conflitos, oxalá sejam sempre construtivos para todos nós!

João Batista de Jesus Félix apresenta o Hip Hop como continuação da linha evolutiva do Movimento Negro no Brasil, o que concordo, mas acredito que há outros fatores históricos determinantes que se aliam à história do negro e do movimento negro brasileiro e que estruturam o nascimento do Hip Hop. Assim como há jovens do Hip Hop que se identificam com as idéias dos Movimentos Negros, mas não se assumem como militantes, há outros que

defendem o Hip Hop como um movimento da juventude das classes populares. Ainda em sua pesquisa de Mestrado, *CHIC SHOW E ZIMBABWE: a construção da identidade nos bailes black paulistanos*, 80% dos entrevistados dos entrevistados apontaram que conheciam o Movimento Negro e, ao serem indagados para citar nomes de entidades negras, quase todos mencionaram os grupos ligados ao Hip Hop. Desse modo Félix concluiu que

(...) as informações que [o público dos bailes pesquisados] obtém sobre as lutas contras as discriminações existentes contra o negro (...) vêm com a atuação dos rappers. Assim, ao confundir e descrever o rap como MN, estas pessoas não estão demonstrando falta de informação sobre o que seria esta forma de organização social, mas sim nos revelando uma nova expressão dela. (Félix 2000 apud Félix 2005, 20).

A pesquisa foi realizada em 1993 e, nesse período, as posses estavam surgindo e seus conceitos de organização social e política eram ainda incipientes. No entanto, Honerê da Posse Hausa, fundada em 1993, aponta que na década de 90 o Hip Hop tinha um recorte racial mais nítido e definido, havendo um branqueamento sobretudo dos temas do rap no final da década, o que ele considera extremamente prejudicial para juventude negra. Ainda assim, mesmo podendo ser compreendido como movimento social geral negro, devido a suas matrizes africanas, suas temáticas e lutas raciais, seu papel como referencial identitário e na elevação da auto-estima dos jovens negros e negras da periferia, o Hip Hop nas suas especificidades de organização política, cultural e artística, de formação de lideranças, formas de lidar com as matrizes sociais, culturais, raciais, com as histórias regionais, se diferencia das demais organizações dos Movimentos Negros. Honerê, que é coordenador nacional de comunicação do MNU e coordenador geral da Posse Hausa, avalia que ambas as frentes de luta são importantes, e que há uma simbiose entre elas, mas sempre se refere ao Movimento Negro e ao Hip Hop como distintos.

A Nação Hip Hop Brasil tem parceria com a UNEGRO – União dos Negros pela Igualdade Racial -; a Zulu Nation Brasil tem como uma de suas principais lideranças um militante histórico do Movimento Negro, que foi do MNU, o MC Levy. Há organicidade entre os movimentos, parcerias e fluxo de lideranças, convergências, mas também divergências desde o início do Hip Hop. Um dos principais conflitos dava-se em torno da seguinte questão: os militantes e artistas do Hip Hop consideravam os militantes do Movimento Negro como a elite negra, no aspecto econômico, político e intelectual, e o Hip Hop era da favela, da “quebrada”, do jovem negro da periferia, aonde, para eles, as ações e idéias do MN não chegavam.

O primeiro contato entre MN e Hip Hop ocorreu em 1989, quando Wilson Roberto Levy - o MC Levy, vice-coordenador da Zulu Nation Brasil - militava no MNU e no PT, e participou desses primeiros diálogos. Foi um incidente trágico que aproximou os jovens que estavam criando um novo movimento sociocultural - o Hip Hop - dos mais antigos militantes negros. Um jovem negro chamado Marcelo, saiu de um baile do Clube da Cidade, que ficava na Rua Mário de Andrade na Barra Funda, e pegou o metrô sentido Zona Leste. Ele vinha cantando um rap e um policial quis impedir que ele batucasse e cantasse no metrô. Quando estavam na estação Tatuapé, o policial disparou um tiro na cabeça do rapaz e ele faleceu.

Em 1989, já havia um início de organização no Movimento Hip Hop, principalmente em torno da dança de rua, com reuniões na Estação São Bento do Metrô, e do rap, cujos adeptos freqüentavam a Praça Roosevelt e criaram o Sindicato Negro, considerado o princípio do que seriam as posses. Devido ao fato citado, os jovens rappers procuraram o MNU pra fazer um protesto contra a morte de Marcelo. Levy, que era do MNU e do Sindicato dos Marceneiros, conseguiu junto ao Sindicato o patrocínio de um caminhão e panfletos para fazer uma passeata desde o largo São Francisco, com apresentação de grupos de rap, até a praça da Sé. Como Levy era locutor de eventos e agitador cultural, foi o locutor dessa manifestação, e essa é uma das atividades que ele mantém. Foram seguidos pela polícia e o teor do protesto eram duras críticas à violência policial. Em seguida, no início dos anos 90, o MNU realizou um seminário sobre juventude e questão racial, na Câmara Municipal de São Paulo, e convidou alguns rappers para fazer parte da mesa. Estavam presentes no debate: Mano Brown, no início dos Racionais MCs, e Xis, na época MC do grupo DMN, atualmente MC solo. Até então não havia no MNU uma discussão sobre políticas públicas para juventude negra, alguns de seus integrantes e dirigentes eram jovens que estavam vivenciando, porém, não discutindo politicamente as vicissitudes da questão geracional.

O Movimento Hip Hop provoca uma oxigenação nesse sentido, movimentando e colocando a juventude pobre e negra na agenda política. Mas a inserção dos jovens ligados ao Movimento Hip Hop nos debates não foi rápida em todos os Movimentos Negros, como no foi no MNU; ocorreram alguns embates. Na organização UNEGRO – União de Negros pela Igualdade -, segundo Levy, a liderança acreditava que o Hip Hop poderia atrapalhar o Movimento Negro mais organizado. Uma das grandes polêmicas era configurada quando, no Movimento Negro, defendiam que a questão racial passava pela denominação “negros” e “negras”, enquanto o Movimento Hip Hop defendia as denominações “pretos” e “pretas”, segundo Levy, devido à influência do Hip Hop norte-americano. Levy explica que o Movimento Negro opta por enfatizar o termo negro para se contrapor diametralmente às

características negativas atribuídas historicamente à palavra, inclusive em sua definição no dicionário, para colidir e afirmar a identidade étnico-racial negra. Mas Levy acredita que todos fazem parte de uma mesma luta pela negritude, não importa se como pretos e pretas, ou negros e negras. Inclusive, na contemporaneidade, quase a totalidade das organizações ligadas ao Movimento Negro tem alguma ligação com o Movimento Hip Hop; e a UNEGRO, inclusive, é parceira da organização nacional Nação Hip Hop Brasil. O Cadernos Negros, publicação da organização Quilombhoje, nascidos com o fortalecimento do Movimento Negro no final dos anos 70, atualmente tem como importantes autores de textos, e principalmente poesias, os artistas do Movimento Hip Hop.

Discutir questões de raça é sempre um tema espinhoso, sobretudo para um jovem pesquisador branco falar sobre a raça negra. No dicionário de Ciências Sociais

Raça é uma subdivisão de uma espécie, cujos membros individuais mostram, com relativa freqüência, um certo número de atributos hereditários que se associaram uns aos outros, de certa forma através de um grau considerável de procriação consanguínea entre os antepassados do grupo durante parte substancial de sua evolução recente. (EDMONSON, 1986, p. 1020).

Com a quase inexistência de povos isolados, provocada por diferentes períodos e processos históricos como as colonizações, as diásporas e as migrações, com diferentes cruzamentos documentados tanto pela genética como pela antropologia, fica praticamente impossível a existência de subespécies humanas. No entanto, como afirma o próprio autor das definições de raça nesse dicionário “provavelmente nenhum outro conceito foi cercado de conflito tão amargo ou sujeito a tamanha distorção. Esse conflito, no entanto, é basicamente um caso de relações raciais e racismo, mais do que propriamente um caso de raça como tal.” (EDMONSON, 1986, p. 1020).

Atualmente, a maior parte dos geneticistas considera que raça não existe cientificamente. Nas ciências humanas o conceito já perdia seu status científico nos “estertores” da Segunda Guerra Mundial” (FÉLIX, 2005, p. 40). Então, porque ainda o termo é cercado de tantas discussões e conflitos? Certamente por sua existência simbólica, por mediar as relações sociais, culturais e políticas históricas e cotidianas, por ser constituída como referencial identitário central para os negros e negras que se assumem politicamente como tal, por mediar a história na visão desses agentes sociais e suas organizações, e por colidir com o grande mito da democracia racial brasileira; a raça existe concreta e historicamente nesses termos. Como afirma Stuart Hall,

A diferença genética – o último refúgio das ideologias racistas – não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria

organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de categorias físicas e corporais, etc. como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro. (HALL, 1999, p. 63).

Nesta linha de raciocínio se mostra providencial e substancial analisar a constituição do sentido de raça, da negritude, a partir da história e processo de formação dos discursos dos agentes sociais do Hip Hop em consonância com suas experiências e memórias, aliadas à tessitura de outras subjetividades, de classe, de geração, de gênero, de região, forjadas em suas práticas sociais e culturais cotidianas, perpassadas e mediadas por processos comunicativos. Neste momento, vou expor alguns pontos da história do povo negro, seus movimentos e organizações sociais que são importantes para compreensão histórica do Hip Hop.

Ao pesquisar as relações de raça e classe no Brasil, Ianni apresenta uma análise aprofundada sobre os fatores históricos e estruturais responsáveis pela abolição da escravatura no Brasil, no final do século XIX, período que o autor apresenta como o de maiores mudanças na história do país (IANNI, 2004b). Seguindo a orientação marxista, o autor demonstra que as desigualdades de raça são estruturadas por desigualdades sociais e por estruturas de domínio desenvolvidas e perpetuadas pela classe branca dominante e seus aparatos ideológicos. A tese central é a seguinte:

A história do povo revela que há diversidades raciais que são criadas e recriadas no interior das desigualdades sociais. Aliás, as características raciais são produzidas socialmente nas relações entre diferentes etnias. Nesse sentido é que raça, o preconceito racial e o racismo são produtos das relações entre membros de grupos que se consideram e agem como diferentes, desiguais. (IANNI, 2004b, p. 7).

Na avaliação de Ianni, tanto a abolição como a imigração são manifestações de um processo mais amplo: a inserção do Brasil no capitalismo avançado do período, ditado pela Inglaterra, que não podia prescindir da formação do mercado de mão-de-obra baseado no trabalhador livre. A racionalidade do modo capitalista de produção era incompatível com um sistema no qual a mão-de-obra era atrelada ao meio de produção: o escravo. O café era o principal produto econômico do período e os fazendeiros, neófitos empresários, perceberam que a margem de lucro poderia ser muito maior sem os ônus da “manutenção” do escravo produtor e meio de produção. A segunda metade do século XIX, segundo Ianni, foi “o momento de maior expansão econômica na história brasileira.” (IANNI, 2004b, p. 27). E é nesse período de transformações aceleradas que se mostra o antagonismo essencial entre escravo e mercadoria. O autor expõe alguns dados:

No decênio posterior a 1850, fundam-se 62 empresas industriais, 14 bancos, 3 caixas econômicas, 20 companhias de navegação a vapor, 23 de seguros, 4 de colonização, 8 de mineração, 3 de transporte urbano, 2 de gás e finalmente 8 estradas de ferro. Começa a configurar-se uma estrutura econômica diferenciada. Em escala ainda bastante reduzida, uma parte do excedente econômico gerado na agricultura exportadora é retida e aplicada no País. Pouco a pouco multiplicam-se as unidades fabris, geralmente de pequeno porte. (...) É óbvio que esse desenvolvimento econômico ocasiona a progressiva diferenciação das ocupações e das relações sociais. À medida que se expandem os setores manufatureiro e de serviços, em concomitância com o crescimento do capital gerado na agricultura, multiplicam-se as ocupações e a sua diferenciação qualitativa. (IANNI, 2004b, p. 27).

A cultura urbana também foi importante na formação da conjuntura que expôs as contradições do sistema escravocrata com relação a uma outra lógica de produção material e simbólica que emergia. Os valores culturais do ambiente urbano, erigidos com a influência dos padrões europeus de liberdade, igualdade, com os primeiros ideais democráticos, colocaram em discussão “as bases morais e políticas do regime.” (IANNI, 2004b, p. 19). Os princípios de liberdade e igualdade perante Deus e o mercado deslocavam as bases do sistema e “por isso, o clero não pode mais sacramentar a escravidão do negro, nem o exército aceitou amparar o regime escravocrata.” (IANNI, 2004b, p. 19). É por isso que a campanha abolicionista se fez na cidade, onde apareciam esses valores. O que é uma lógica válida também para pensar o Hip Hop, que surge no ambiente urbano prenhe de contradições históricas, sociais, culturais e raciais, num momento de transição histórica – em 1974 nos EUA e em 1984 no Brasil - onde esses mesmos valores de sociedade aberta, de oportunidades iguais que constituem o cerne ideológico do sistema capitalista, agrediam os olhares e percepções dos jovens da periferia situados em zonas de conflito permanente.

Desta maneira, as idéias de igualdade, liberdade e fraternidade fermentam entre os homens, entre os homens que não se vêem nem iguais, nem irmãos de outros homens, nem livre em face deles. Ocorreu assim que, em toda sublevação radical das multidões, de um modo ou de outro, sob formas e ideologias determinadas, foram colocadas estas reivindicações. (GRAMSCI, 1966, p. 115).

Como bem assinala Ianni, a abolição e a imigração são fenômenos interligados a um processo estrutural mais amplo de formação de trabalhadores livres, cujas implicações no modo de produção e nas relações de produção têm repercussões sociais e culturais retumbantes por longo período histórico. Contudo, a entrada de trabalhadores europeus não se deveu apenas às oportunidades da economia brasileira na agricultura e do artesanato e da indústria em expansão. Havia também amplos processos de transformações econômicas,

sociais e políticas nos países europeus que favoreciam a emigração dos habitantes das zonas agrícolas.

A forma pela qual se realizava a industrialização na Itália, na Alemanha, na Rússia, bem como as mudanças sociais e políticas que ocorriam também na Polônia, na Espanha, em Portugal, etc. não permitiam a absorção de toda mão-de-obra disponível ou subempregada. Além disso, a difusão dos ideais e instituições político-democráticos facilitavam o deslocamento do cidadão para o exterior. Acresce que os governantes e os grupos dominantes nos referidos países compreenderam imediatamente que a emigração de seus concidadãos provocava o afluxo de divisas, em decorrência das remessas dos emigrados para os seus familiares, as igrejas locais e outras instituições. Por essas razões, a imigração europeia pode iniciar-se e crescer. (IANNI, 2004b, p. 27).

Além destas questões concernentes aos processos históricos dos países europeus no final do século XIX, o autor aponta duas motivações centrais do governo brasileiro para incentivar a imigração europeia. A primeira delas refere-se às preocupações com o progresso da sociedade nacional, com a economia brasileira e a necessária redefinição social do trabalho produtivo atrelado à mão-de-obra escrava e considerado indigno.

A diferenciação crescente do sistema econômico, ou seja, o progresso da divisão do trabalho, dependia da reformulação dos valores e padrões culturais relacionados às atividades produtivas e ao próprio trabalho produtivo. As atividades não agrícolas, bem como estas, precisavam adquirir atributos positivos. A abolição definitiva da escravatura impunha a elaboração de outras expectativas e avaliações sociais sobre alguns aspectos básicos do sistema econômico-social em formação. Sem que houvesse uma redefinição do significado moral do trabalho braçal, a condição do imigrante seria ainda mais penosa. Tanto na agricultura como nas outras atividades, o imigrante estava interessado na reavaliação social do trabalho produtivo. (IANNI 2004b, p. 43).

A outra motivação, esta de cunho estritamente e explicitamente racista, advinha do objetivo de branquear o país deveras negro e mulato para o ambicionado padrão europeu desejado pelas classes dominantes, branca e racista.

Mas é muito importante termos consciência de uma coisa que não é do agrado de muita gente discutir: é que os imigrantes europeus, vindos para o Brasil no século XIX, foram escolhidos a dedo para branquear o País. Os governantes e fazendeiros queriam branquear este País que estava muito mulato e muito negro. Isto era explícito nos debates dos políticos e funcionários que se preocupavam com o assunto. (IANNI, 2004b, p.139).

Mesmo com as adversidades encontradas em solo brasileiro, sobretudo referente aos choques culturais, os imigrantes europeus tiveram sempre condições privilegiadas para ingressarem no mercado de trabalho. Ao contrário dos escravos e ex-escravos que carregavam o estigma social e racial de quase 400 anos de escravidão e não tiveram qualquer aparato

governamental para, de fato, transformarem-se em trabalhadores e muito menos cidadãos, no sentido pleno da palavra. “Portanto, o dilema que cerca a existência do negro, depois de 1988, se resume nos seguintes termos: nem ele estava preparado para vender a sua força de trabalho, nem o empresário estava preparado para comprá-la.” (IANNI, 2004b, p. 306). Os reflexos sócioeconômicos dessa transição perduram, além dos aspectos culturais que abordarei no último capítulo. Conforme os Indicadores Sociais 2007- Uma Análise das Condições de Vida da População Brasileira - recém divulgados pelo IBGE, os negros e mulatos ainda ocupam as piores posições no mercado de trabalho; ganham menos do que os brancos, mesmo com anos de estudo semelhantes; estão em menor número nas escolas e universidades; e o grau de instrução, as taxas de analfabetismo, analfabetismo funcional e frequência escolar continuam apresentando diferenças significativas. E também quanto à distribuição da renda nacional que reflete a abissal desigualdade sócioeconômica entre os brancos em relação aos negros e mulatos. A distribuição entre os 10% mais pobres e o 1% mais rico mostrava que, enquanto entre os brancos eram, em 2006, 26,1% dos mais pobres, entre os que estavam na classe mais favorecida, eles representaram quase 86%. Por sua vez, os pretos e pardos eram mais de 73% entre os mais pobres e somente pouco mais de 12% entre os mais ricos. As desigualdades se verificavam em todas as grandes regiões. Um aspecto positivo desta pesquisa foi verificar um aumento da participação da população preta (6,9%) e de diminuição, também pequena, da branca (49,7%) e da parda (42,6%). Segundo as organizações dos Movimentos negros e do Movimento Hip Hop, esse aumento da participação da população preta se deve aos trabalhos desenvolvidos por essas organizações, que acarretaram na elevação da auto-estima da população negra, sobretudo dos jovens, e, em consequência, há maior número de pessoas assumindo sua negritude (IBGE, 2007).

É claro que a realidade sócioeconômica do negro brasileiro não se deve apenas aos reflexos dos tempos da escravidão e da abolição, mas ao processo histórico construído e reconstruído social e culturalmente, na disputa pelo mercado de trabalho, na obstrução da história e subjetividade negra pelas instituições civis e públicas, o que está sendo revertido pelo trabalho das organizações do Movimento Negro e do Hip Hop.

Desde a abolição da Escravatura, os negros e mulatos estão sendo proletarizados. Sempre se encontraram em condições adversas, se compararmos as oportunidades e adversidades enfrentadas por negros, mulatos e brancos. Desde o princípio, os imigrantes e os seus descendentes tiveram melhores oportunidades. A própria imigração foi minimamente protegida, ao passo que o ex-escravo foi praticamente lumpesinado. Além disso, logo se formou um sistema de apoio e proteção entre imigrantes italianos, espanhóis, alemães e outros. É claro que esse sistema de apoio e proteção não alcançou senão uma parte dos imigrantes e seus descendentes.

Mesmo assim possibilitou ou favoreceu a assimilação e a integração ocupacional dos imigrados de primeira, segunda e outras gerações; ao passo que os negros mulatos ficaram à margem, em plano inferior. Foi somente com os novos surtos de industrialização e urbanização, a partir das décadas de 1920 e 1930, que os negros e mulatos começaram a encontrar novas oportunidades no mercado de trabalho. Depois de 1940, com a expansão da indústria dos transportes, comércio e serviços, os negros e mulatos passaram a ser mais amplamente incorporados nos setores assalariados da cidade e da área metropolitana. (IANNI, 2004b, p. 124).

A animosidade gerada entre imigrantes europeus e negros e mulatos por essa situação conflituosa se prolongou por séculos. Os descendentes dos europeus ainda possuem condições privilegiadas para produção, reprodução e recepção material e simbólica, enquanto que a maior parte dos descendentes dos escravos continua lutando por justiça, por equidade entre as raças. Os ecos culturais, sociais, raciais e políticos desse processo histórico tocam a contemporaneidade, principalmente em regiões onde se instalaram grandes colônias de europeus, como o Estado de São Paulo e a área que corresponde atualmente às regiões metropolitanas, caso do ABC Paulista, que receberam muitas famílias italianas. De acordo com Félix, concordando com Antônio Sérgio Alfredo Guimarães:

(...) “não por acaso foi em São Paulo, onde a imigração estrangeira foi mais importante, que a consciência negra floresceu com maior vigor, tomando a forma xenófoba”. Ou seja, nesse Estado percebe-se nos imigrantes o principal concorrente dos negros, que deveriam ser combatidos. (FÉLIX, 2005, p. 36).

Antes da abolição os negros já buscavam formas de se organizar e resistir socialmente e culturalmente à hegemonia econômica e política do branco, bem como ao preconceito, discriminação e segregação racial presentes constantemente no cotidiano. Primeiramente com os Quilombos, depois com clubes, associações, sempre desenvolveram redes de solidariedade, sociabilidade e também de cultura ao vivenciarem os sons, ritmos e danças africanas como o batuque, dança de origem angola-conguês, matriz que mais influenciou as danças populares afro-brasileiras e deu origem ao samba de terreiro e ao samba propriamente dito. Depois da abolição essa reação é aprofundada e expandida.

As reações do negro e do mulato não são sempre politizadas. No começo, elas são individualizadas, ou adstritas a famílias e grupos de vizinhança. Desenvolvem padrões de solidariedade e cooperação entre si, para fazer face ao desemprego, ao pauperismo e à resistência do branco, inclusive do branco pobre. Formam associações e clubes, para ajuda mútua, recreação e atividades culturais. Depois, à medida que acumulam e socializam a sua experiência coletiva, e diante de situações urbanas e industriais concretas, passam a reivindicar e lutar pelo direito de serem tratados melhor, de acesso à educação, ao emprego, à carreira profissional. Em suas associações, clubes e jornais, lutam por sua real integração na comunidade nacional. Querem

completar a emancipação formal, jurídica, estabelecida pela lei da abolição, como uma emancipação mais efetiva, social, que lhes possibilite maior acesso ao trabalho, à educação e à circulação social. (IANNI, 2004b, p. 115).

Neste ínterim, torna-se necessária a exposição de um breve histórico dos Movimentos Negros no País após a Abolição, suas formas de organização social e os sentidos de luta. Tenho como referências para essa exposição, além de Ianni (IANNI, 2004b), João Batista de Jesus Félix (FÉLIX, 2005).

Ainda na década de 20 surge o jornal *O Clarim d'Alvorada*, que Félix aponta como o mais importante jornal da Imprensa Negra na década de 30 (FÉLIX, 2005). “Em março de 1929, em São Paulo, o jornal *O Clarim d'Alvorada* propõe a realização do 1º Congresso da Mocidade Negra do Brasil. Propunha uma discussão ‘em torno da nossa angustiosa situação de negros brasileiros’.” (IANNI, 2004b, p. 116). Em 16 de setembro de 1931, em São Paulo, funda-se a Frente Negra Brasileira (FNB), primeira organização social e política do negro brasileiro pós-Abolição. Segundo Félix, a FNB era movida pela ideologia nacionalista e seu principal objetivo político era a inclusão do negro na sociedade brasileira, o que equivalia a assumir os padrões de comportamento da “sociedade branca”, para que pudessem ser incorporados. (FÉLIX, 2005). Essa postura política da FNB era coerente com os princípios político-ideológicos do negro brasileiro deste período histórico, que vivenciava os percalços da integração na sociedade de classes. Ianni avalia que o aspecto preponderante da ideologia do negro e do mulato era o “branqueamento”, principalmente social, mas também biológico.

A nosso ver, o ideal de branqueamento, manifesto por todo grupo, não é apenas produto do preconceito estético, mas, principalmente, das condições efetivas de contato. Assim, o ideal de branquidade não diz respeito apenas aos caracteres somáticos do indivíduo, mas, em primeiro lugar, às condições sociais a que negros e mulatos aspiram. O que o negro deseja é o “branqueamento social”. Assim, às atitudes desfavoráveis do branco, o negro e o mulato se ajustam por meio do símbolo comum aos dois grupos: a cor. Essa é uma das conseqüências subjetivas do preconceito de cor, visto em termos da reação das personalidades afetadas, direta ou indiretamente, por suas manifestações. (IANNI, 2004b, p. 97).

Portanto, nesses primórdios do movimento negro brasileiro, elementos culturais e simbólicos que remetem à ancestralidade africana, a uma identidade afro-centrada, como o samba, a capoeira e o candomblé, não eram vistos com bons olhos pelos militantes, pois eram empecilhos para inserção na “sociedade branca brasileira”. Outro fator apontado por Félix como causador dessa postura da entidade era a influência dos paradigmas da mestiçagem, bastante em voga naquela época, que defendiam a idéia da democracia racial, de um único povo mestiço, portanto, seria uma incoerência ser brasileiro e assumir-se como negro. Também as atividades de lazer, como o baile, posteriormente consideradas como lócus

estratégico para construção e fortalecimento da identidade negra, com um viés político corolário da assunção dessa identidade étnico-racial, eram vistas com receio pelos dirigentes.

Félix descreve que

... o baile, para a FNB, era visto como um mero apêndice e não como um instrumento na construção de uma identidade negra, ou mesmo que podia ajudar na luta pela melhoria da vida da população negra. Ele, além de divertir, também, trazia o risco, na opinião dos dirigentes negros de levar o freqüentador à acomodação. Assim, para a direção da Frente Negra Brasileira o lazer não tinha importância na luta contra a discriminação, o preconceito e o racismo. Por outro lado, como a entidade pretendia a inclusão social, a questão da identidade não constituía um tema da agenda política. (FÉLIX 2005, p. 32).

Com o início da ditadura do Estado Novo, em 1937, todos os partidos políticos foram extintos e também a Frente Negra Brasileira, que havia se tornado um partido político em 1936. Contudo, esses ideais de inserção na sociedade brasileira obedecendo aos padrões brancos de comportamento mantiveram-se por décadas. O MC Levy conviveu e erigiu sua subjetividade nesse confronto entre nascer negro e ser negro, entre sua condição física e as pressões dos valores culturais que não coadunavam com a história da sua família e do seu povo. Ele nasceu em 3/11/1952. Sua avó, Sabá, foi filha de ventre livre e seu avô, Levy Constâncio, era filho de um marinheiro francês e nasceu em um navio vindo para o Brasil. Ao desembarcar no país, foram para a região de Campinas. O seu pai, que era o caçula da família, receberia o nome do pai, mas foi registrado erroneamente no cartório como Constâncio Levy; então, Levy virou sobrenome de toda a família dali em diante. A sua mãe era nascida em Varginha, sul de Minas, também descendente de africanos, por parte de mãe. Ela não chegou a conhecer o pai. Ele comenta sobre a questão da miscigenação:

Esse meu avô eu não conheci, porque na carteira de registro da minha mãe aparece “pai ignorado”. Esse processo né, essa miscigenação, não foi uma coisa bonita entre branco, negro e índio. Teve muito estupro de negras, índias, muito abuso do europeu colonizador, como tem até hoje. (Depoimento de MC Levy).

A sua mãe e sua avó vieram para São Paulo fugidas da fome. Foram vender cachos de banana no mercado municipal. Uma senhora libanesa, quando sua mãe tinha uns 12 anos, pediu para tomar conta dela, para tutelar, e ela foi criada por essa família de libaneses, na região do Parque Dom Pedro, centro de São Paulo. Já a família de seu pai, melhor estruturada, era de meeiros de uma fazenda na região de Campinas, e moravam na fazenda. O seu pai, Constâncio Levy, foi trabalhar na região do centro de São Paulo como ajudante de transporte e conheceu a Margarida Aparecida dos Santos, que depois de casada, também virou Levy.

MC Levy nasceu no Brás, depois foi para a Vila Guilherme, para a Vila Nova Cachoeirinha e, dos cinco aos sete anos, ficou na Vila Maria, zona norte de São Paulo. Foi uma infância com algumas dificuldades, moravam de aluguel nos fundos de uma casa. Levy conta que em sua casa não tinha rádio, nem televisão, e que seus pais contavam muitas histórias para ele. O pai trabalhava com coleta de lixo pela prefeitura que, naquela época, era carroça puxada a burro, e a mãe fazia serviços domésticos. A irmã mais nova virou mãe de santo de Umbanda e do Candomblé, linha de Angola. Segundo ele, para contrariar todas as vontades de sua mãe.

A minha mãe, como todo negro daquela época, sofreu toda imposição cultural judaico-cristã, eurocêntrica. No bairro que a gente morava, Vila Santa Maria, tinha um terreiro de Umbanda na frente da nossa casa, era o Terreiro Centro de Umbanda Pai Guaracy e o nome do pai de santo era Jair. E qual era a referência que eu tinha? Minha mãe morria de medo dali, falava que era coisa de macumba, pra não chegar perto, que era ruim. E volta e meia, vinha polícia para levar o seu Jair em cana. Então, a religião afro-brasileira era tratada como caso de polícia. Então, como é que vai ter identidade afro, identidade étnica. Minha mãe falava: “vai pra Igreja!”. (MC Levy).

Levy teve uma infância feliz; pobre, com privações, mas com muito futebol na rua, pipa e peão. Ele era tímido, tinha um pouco de medo, mas conta que teve que aprender a se virar na rua. A maioria dos moradores era negra e nordestina, exceto a família do seu Valdemar, o português da Vila que era dono da mercearia, mas os filhos dele conviviam junto com a molecada. Ele explica que, naquela época, não existia a expressão afro-descendente, que chamavam de mulato, moreno, “de cor”; negro era muito pejorativo, tudo de ruim. Quando tinha nove anos de idade, seus pais compraram um terreno entre Vila Maria e Vila Espanhola, num local também conhecido como Casa Verde Alta. Ele lembra como percebia a questão da identidade étnica.

Nesses bairros, nesse período, entre os moradores, a questão racial, étnica, não aparece. No Brasil, a questão racial não é explícita, é muito enrustida, debaixo do pano. Mas você percebe a diferença, você percebe quando se sente incomodado. Incomodado por ser e não querer ser negro. Você quer ser o oposto, o que é legal pra sociedade. Aos nove anos eu fazia parte da Igreja Católica, porque eu procurei a Igreja, era a Igreja São Luiz de Gonzaga, a Igreja tá lá na Vila Maria até hoje. Os padres eram descendentes de franceses e faziam parte de um Movimento chamado Pioneiros de São Luiz, era próximo ao escotismo. E aí, eu fui ser coroinha, e, o tempo todo, eu tentava falar para eles que eu também era descendente de francês, e todo mundo morria de dar risada. “Você é preto francês rapaz?” E a chefe dos Pioneiros dizia que sim: “ele é sim, é Levy”. E por que eu queria fortalecer, enaltecer esse

lado francês? Porque era algo que valorizava, o que tinha valor era ser europeu cara, era ser da França. Imagina se eu ia me identificar com o terreiro do Seu Jair, em frente de casa, que a polícia prendia o tempo todo. A minha mãe dizia, inclusive, que nós (ele e suas irmãs) deveríamos misturar a raça, casar com brancos e ter filhos mais claros, pra não sofrer o que ela sofreu. (MC Levy).

Ele cita sociólogos que defendiam a ideologia do embranquecimento, como Nina Rodriguez e Silvio Romero. “A ideologia do embranquecimento impedia a busca da identidade. Além do mito da democracia racial”, ele afirma. A mudança ocorreu através da arte e da música que era produzida nos bairros da periferia, onde ele morava.

Eu ia nos bailes da negrada, que acontecia nas casa de família. Então o que rolava, era samba, o soul, a dança. E o jeito de se vestir: o negro de periferia usava calça de boca de sino, enquanto o jovem de classe média, a playboyzada, usava calça saint tropez. Havia uma diferença comportamental que te levava até a sua identidade. Como eu estudava fora do bairro de Santa Maria, na Barra Funda, em um colégio público, porém elitizado, que é o Macedo Soares; no período diurno, havia meia dúzia de negros, a maioria eram judeus, a elite, enquanto que, aqui nas escolas da periferia, estava a negrada. Então, como eu estudava lá, eu me identificava mais com os branquinhos, queria me destacar. E quando chegava na periferia, com calça saint tropez, camisa de marca, os negão davam porrada em mim véio. “O quê? neguinho doce, metido a branquinho e pow! Cê tá louco, vai bater sua bola mano, vai jogar uma capoeira. (risos). (MC Levy).

Essas circunstâncias de história de vida narradas por MC Levy expressam bem os conflitos étnico-raciais que foram centrais na formação de sua subjetividade como negro durante sua infância e início da adolescência, e como os elementos culturais e simbólicos, o baile, a música, o estilo das roupas, tiveram importante papel como gancho entre ele e sua identidade. Assim como as relações sociais no ambiente em que cresceu, o contato com os brancos, a “playboyzada” do colégio Macedo Soares da Barra Funda balizaram a compreensão e formação de sua identidade.

A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais. (CUCHE, 2002, p. 182).

A própria forma de selecionar as experiências de suas lembranças denota o valor que tiveram para sua formação. “Também, para definir a identidade de um grupo, o importante não é inventariar seus traços culturais distintivos, mas localizar aqueles que são utilizados pelos membros do

grupo para afirmar e manter uma distinção cultural.” (CUCHE, 2002, p. 182). Nos capítulos seguintes outros aspectos importantes da história de vida de MC Levy serão levantados para uma melhor compreensão da história e dos sentidos do Hip Hop.

O movimento que inaugura o novo posicionamento político de atuação dos negros e negras brasileiros, que coloca em destaque a identidade negra, o resgate de referenciais afro-brasileiros, o que se torna motor de luta do movimento negro e grande paradigma dos movimentos negros brasileiros, foi o Teatro Experimental do Negro (TEN). O TEN foi criado na década de 40 na cidade do Rio de Janeiro e sua maior liderança foi Abdias Nascimento. Um fato marcante foi que “a companhia teatral procurou incorporar o candomblé e o samba no enredo de suas peças, porque entendia que elas seriam manifestações populares e o “povo”, para o TEN, era visto como negro.” (FÉLIX, 2005, p. 37). Apesar de haver no TEN, segundo Félix, o mesmo objetivo que tinha a FNB, de melhorar a vida do negro brasileiro, há uma guinada importante para as raízes africanas.

O TEN, diferentemente da Frente Negra Brasileira, volta-se para o continente africano, em sua segunda fase, pois é lá que ele entende estarem as raízes culturais e identitárias dos negros brasileiros. Desta maneira, a cultura, naquele momento, deixa de ser simples artefato de lazer, para ser vista como instrumento legítimo na luta anti-racista. (FÉLIX, 2005, p. 38).

O TEN promoveu outras atividades como a escolha do título “Rainha das Mulatas” e a da “Boneca de Piche” para, de acordo com Abdias, “reeducar o gosto estético (dos negros) pervertido pelas pressões e consagração dos padrões brancos.” (MENDES apud Félix, 2005, p. 39). Promoveu também, em 1935, um concurso de artes plásticas com o tema Cristo Negro; em 1945, a Convenção do Negro Brasileiro, preparatória do I Congresso do Negro Brasileiro, que ocorreu em 1950, e foi importante marco do movimento negro brasileiro; e a Semana do Negro, em 1955 (MENDES apud Félix, 2005, p. 39).

Sobre a declaração final do I Congresso do Negro Brasileiro, Ianni aponta que:

(...) criticam a situação econômica social e cultural desvantajosa em que se acham, em comparação com o branco. Protestam contra a discriminação racial, o exclusivismo racial do branco e a ideologia da superioridade física, moral ou intelectual de uns sobre outros. Para lutar por melhores condições de vida e de competição com o branco, pedem que sejam realmente garantidos a todos as liberdades públicas asseguradas pela constituição brasileira de 1946. (IANNI, 2004b, p. 117).

De acordo com a pesquisa de Félix, depois do TEN, a luta anti-racista brasileira ficou dez anos sem uma entidade negra que se destacasse. Até que, em 1961, surge o Aristocrata Clube e, no mesmo período, o Clube 220. A primeira entidade era freqüentada por uma classe média negra ascendente, e a segunda por trabalhadores negros. Félix assinala que “os

paradigmas defendidos pelo TEN – ressignificação de uma arte e cultura negro-africana, valorização social do negro e defesa da construção de uma “identidade negra” – tornaram-se hegemônicos na luta anti-racista brasileira.” (Félix, 2005, p. 42). Não obstante, ambas as entidades retomaram o posicionamento da FNB, ou seja:

(...) utilizavam a arte e o lazer como simples apêndices de suas atividades políticas. Neste sentido, os bailes voltaram a ser meros momentos de descontração dos participantes apartados de suas atividades políticas constituídas por palestras e debates sobre a história do negro no Brasil, cursos de profissionalização e de alfabetização, etc. (Félix, 2005, p. 42).

Entretanto, manteve-se, dentre as propostas do TEN, segundo o autor, “a luta pela construção e consolidação de uma identidade negra.” (Félix, 2005, p. 43).

O autor narra, ainda, que “o Clube 220 ficou famoso por realizar, a partir de 1962, o concurso ‘Bonequinha de Café’.” (Félix, 2005, p. 44), numa alusão à “Bonequinha de Piche”, do TEN. O concurso coroava a negra paulistana mais bonita e o prêmio era entregue no largo do Paiçandu, em frente à igreja da Irmandade dos Homens Pretos e um monumento à Mãe Preta. Em 1977, na entrega do prêmio, foi aberta uma faixa que protestava “Abaixo o Racismo Brasileiro”. Félix relata que a atitude constrangeu as autoridades presentes: o Presidente da República, General Ernesto Geisel, o governador do Estado, Paulo Egídio Martins, e o Prefeito da cidade de São Paulo Olavo Egídio Setúbal, pois “quebrava todo o clima de harmonia racial brasileira que estava sendo pretensamente comemorado.” (Félix, 2005, p. 44). Após insistência do público, o diretor do Clube 220, Frederico Penteado, fez a leitura de um manifesto com duras críticas às relações raciais brasileiras. Os responsáveis pelo ato eram de um grupo de militantes negros da Liga Operária, que se definiam como trotskistas e, posteriormente, fundaram o Movimento Negro Unificado Contra Discriminação Racial – MNUCDR – depois apenas Movimento Negro Unificado – MNU.

A intenção deles era demonstrar que as entidades culturais não serviam aos interesses da maioria da população negra e pobre (Félix, 1996 e Hanchard, 2001). Esse acontecimento marcou a luta anti-racista brasileira que influenciaria bastante a existência do Hip Hop (Félix, 2005). Tanto o Aristocrata Clube, como o Clube 220 atuaram politicamente seguindo os paradigmas da mestiçagem, os quais haviam influenciado as atuações da Frente Negra Brasileira e do Teatro Experimental do Negro. O rompimento com esse modelo se dará somente nos estertores da década de 1970, início da década de 80, com o lançamento do MNU. (Félix, 2005, p. 45).

Assim finalizo este capítulo. No próximo, demonstro as circunstâncias históricas do surgimento do Movimento Hip Hop nos Estados Unidos, no Brasil, e como os processos comunicativos e culturais mediaram essa “tradução”. No último capítulo trabalho com o

contexto histórico do ABC Paulista, as posses, os intelectuais orgânicos e a relação com o poder público local.

3. O surgimento

Hip Hop nos Estados Unidos

Há diversos fatores e fenômenos econômicos, sociais, culturais, raciais e políticos globais e locais que estruturam o terreno no qual floresce o Movimento Hip Hop tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Alguns fatos históricos são, de certa forma, inquestionáveis e pontuam a análise, mas o fundamental é a interpretação desses fatos que constituem dados científicos. A pesquisa é sobre o Movimento Hip Hop do ABC Paulista, portanto não é objetivo deste trabalho um aprofundamento exaustivo sobre os detalhes do surgimento do Hip Hop nos Estados Unidos, nem seu atual estágio. No entanto, é importante relatar como surgem os elementos artísticos, como se torna um movimento sócio-cultural e, principalmente, como essa cultura popular negra é apropriada pela indústria cultural norte-americana, brasileira, e como se desenvolve o processo de “tradução” para o território nacional e regional, para o Brasil e para o ABC Paulista.

Os elementos artísticos do Hip Hop foram anteriormente criados, sendo depois reunidos e constituídos como um Movimento, o que também está sujeito a interpretações. Há especificidades locais, regionais, mas diversos autores postulam o vínculo histórico do Hip Hop com o processo mais amplo da diáspora africana, idéia que corroboro. Na análise de Santos, autora que trabalha com foco no rap e suas construções simbólicas, para entender o Hip Hop é preciso entender as expressões da cultura popular negra norte-americana anteriormente criadas, como o spirituals, o blues e o jazz.

O spirituals é um tipo de canção popular religiosa afro-americana que nasceu durante a era da escravidão e cresceu nos anos de libertação. (...) Assim, quando os rappers falam sobre vencer as dificuldades e encontrar a liberdade, naturalmente estão fazendo menção à tradição que remete aos spirituals. A música blues que surgiu no século XX desenvolveu-se por diferentes tipos de sons africanos incluindo o call-and-response, holler, spirituals e baladas sobre algumas aventuras de heróis ou infames fora da lei. O ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não somente musical, mas também social, o surgimento de uma forma particular de canção individual que fala sobre a vida cotidiana. (...) O músico de jazz procura exprimir a sua personalidade, sentimentos, estilo, idéias, por meio da improvisação. (SANTOS, 2002 p. 23-24).

Não obstante, o retrato mais próximo do que são hoje os elementos artísticos MC e DJ - que constituem a parte musical do Hip Hop, o rap - surgiu na Jamaica, nos anos 60, com o toasting, também nascido com o gene da herança cultural africana, sobretudo do griot. Griot são os contadores de histórias, os ícones da memória transmitida pela oralidade.

O griot é o nome dado aos membros das comunidades localizadas ao norte do continente africano (Gana, Mali) que, por sua vez, conhecem e contam histórias via oralidade a partir de cantos ao toque do Kora (instrumento melódico). Eles transmitem as lições por meio da música, som, memória e sabedoria ancestral. Nos EUA, os artistas do hip hop mantêm muitos dessas mesmas regras. O MC fala para seus ouvintes em estilo similar àqueles da tradição ancestral da África embora contem (cantem) a história dos tempos atuais numa linguagem próxima do cotidiano. (SANTOS, 2002, p. 22).

Os toasters jamaicanos desenvolveram os sound-systems, sistema de som que era colocado nas ruas dos guetos, a base do que seriam as modernas pick'ups: os toca-discos profissionais dispostos lado a lado para que o DJ possa criar efeitos sonoros. Sobre a base sonora dos sound systems, os toasters discursavam sobre os problemas cotidianos da comunidade, os problemas políticos da Jamaica e da periferia, como a miséria, a violência e os conflitos entre os jovens das favelas de Kingston. O jamaicano Clive Campbell, conhecido como Kool Herc, foi o primeiro DJ, e é considerado por muitos o pai do Hip Hop. Inclusive por Afrika Bambaataa, conhecido mundialmente como o pai do Hip Hop, pois foi ele quem uniu os elementos. Kool Herc emigrou para os Estados Unidos no final da década de 60 e levou em sua bagagem cultural os sound systems e o modo de se expressar meio falado e meio cantado dos toasters jamaicanos.

A música e a dança estão intrinsecamente ligadas e são fortes expressões da cultura de matriz africana. Fator que é responsável por grande organicidade entre os elementos do canto, da música e da expressão corporal, em diferentes momentos históricos e construções simbólicas das culturas populares. O blues, o soul e o funk são alguns exemplos de expressões da cultura popular negra que precedem o Hip Hop nos EUA.

No Brasil: o samba, o jongo, a congada e, mais recentemente, o original funk²⁵, “importado” dos EUA, cujo maior ícone é James Brown, que foi muito importante como trilha sonora dos bailes black que proliferaram nos anos 70, importantes espaços e momentos para construção e fortalecimento da identidade negra. Stuart Hall lança a seguinte reflexão: “pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação”. (HALL, 2003, p. 324).

Quanto à dança de rua, de acordo com informações de Baqueta²⁶, pesquisador e membro da Zulu Nation Brasil: *as primeiras manifestações surgiram na época da grande crise econômica dos EUA, em 1929, quando os músicos e dançarinos que trabalhavam nos*

²⁵ Nelson Triunfo explica que denominam original funk para diferenciar do funk carioca.

²⁶ As informações de Baqueta estão no site da Zulu Nation Brasil – www.zulunationbrasil.com.br.

cabarés ficaram desempregados e foram para as ruas fazer seus shows. (Baqueta, membro da Zulu Nation Brasil).

Algumas pessoas, influenciadas pelos meios de comunicação de massa, acreditam que o Breaking é a única expressão corporal do Movimento Hip Hop e denominam esta dança de breakdance, o que são dois equívocos. Na verdade, o Breaking é uma das danças de rua mais praticadas pelos integrantes do Hip Hop devido à grande dinamicidade, impacto e plasticidade dos movimentos, mas não é a única. Há outras danças, anteriormente criadas, como o Popping e o Locking, que também são importantes, praticadas e possuem a sua história própria. Outros fatores que provavelmente contribuíram para a preferência pelo Breaking foram a forma e período em que foi criado que o aproxima mais da história e das músicas do Hip Hop; e a façanha de transformar, nos anos 70 em Nova York, parte dos conflitos físicos entre as gangues em disputas simbólicas. Era o ritual das batalhas de breaking. No entanto, as batalhas de breaking, muitas vezes, terminavam em confronto físico.

O termo breakdance foi criado pelos meios de comunicação de massa nos anos 80 quando se apropriaram indevidamente da dança, mas seus praticantes a reconhecem como breaking ou b.boying, e fazem questão de ensinar a sua história de formação, bem como a dos seus criadores.

O Breaking foi criado pelos adolescentes de Nova York em meados da década de 70, que dançavam nas festas de rua, as block parties, criadas no South Bronx, berço de nascimento do Hip Hop.

O fato curioso sobre o nascimento deste estilo é que ele fora desenvolvido pelos adolescentes da época que, por não conseguirem imitar corretamente seus irmãos mais velhos e seus pais que dançavam embalados pelo soul, acabaram criando um estilo mais radical, composto por Top Rock, Footwork e Freeze. O Breaking geralmente é dançado ao som de Funk (original dos anos 70) ou senão das mixagens conhecidas como Break Beats. (Baqueta, membro da Zulu Nation Brasil).

O dançarino de breaking é chamado de b.boy e a dançarina de b.girl. O termo foi criado por Kool Herc, que também é considerado o criador do break beat, efeito sonoro em que o DJ prolonga determinado trecho da música, então ele passou a incitar os dançarinos para dançarem nesse efeito sonoro chamando-os de b.boys, que significa brak boy. O b.boy também tem outras duas definições aceitas que são beat boy e bronx boy. Geralmente chamam-se todos os dançarinos do Hip Hop de b.boy, mas b.boy é aquele que dança o breaking. Como Baqueta assinala, a dança breaking é formada por três momentos: Top Rock, Footwork e Freeze. É muito importante que um dançarino completo desenvolva as três partes

da dança, o que é motivo de algumas contendas entre dançarinos da velha escola (old school) e da nova geração, pois alguns novos b.boys estão mais preocupados em fazer piruetas e movimentos acrobáticos, conhecidos como move, ou power move, que são ainda mais radicais, e se esquecem de que o mais importante é dançar, respeitar a música e o estilo da dança.

O Top Rock é o momento em que o dançarino entra na roda, é o movimento de apresentação, quando o b.boy mostra o seu estilo. O Footwork, como o próprio nome diz é o trabalho realizado pelos pés, quando o b.boy também realiza alguns saltos. O Freeze é a finalização do movimento, quando o dançarino “congela” em determinada posição por alguns segundos. E, como disse, há os moves (movimentos), como o moinho de vento e o giro de cabeça que tem predileção e são bastante executados, ou power moves, que são movimentos ainda mais arriscados, com influência da ginástica olímpica. Há uma infinidade de passos e movimentos de Top Rock, Footwork e Freeze, e os b.boys buscam conhecer e ensinar o nome dos seus criadores como sinal de respeito à dança e à história do Hip Hop.

Também em Nova York, no final da década de 60, foi criado o Up Rocking, dança que também recebe os nomes de Brookling Rock ou simplesmente Rockin. O dançarino é denominado Rocker. Foi criada por Rubber Band e Apache, idealizadores da crew, nome que se dá às equipes de dançarinos, Dynasty Rockers Crew.

Este estilo consistia na simulação de uma luta (ataque e defesa) enquanto se dança, e seu objetivo é marcar, pegar o adversário desprevenido (burn) marcando assim pontos como se de fato tivesse sido acertado algum golpe. Quase extinto no início dos anos 70, alguns de seus passos reaparecem junto às coreografias dos B-Boys do bairro do Bronx (NY). (Baqueta, membro da Zulu Nation Brasil).

Na Costa Oeste, principalmente na Califórnia, foram criados outros estilos, menos combativos, mas de grande força estética corporal, como o Popping e o Locking. Em Fresno, foi criado o Popping, por Boogaloo Sam, que também criou o estilo boogaloo style, em meados dos anos 70. No Popping, o Popper, denominação de quem dança este estilo, realiza movimentos espasmódicos e também robóticos. O Locking foi criado por Don Campbellock, no final dos anos 60, em Los Angeles. O dançarino de Locking é denominado Locker. *“Pode-se dizer que este estilo fora inventado acidentalmente pelo fato de Campbellock nunca ter conseguido interpretar corretamente os passos do funk chicken (estilo popularizado por James Brown em suas apresentações).” (Baqueta, membro da Zulu Nation Brasil).*

James Brown, que além de grande cantor era também um grande dançarino de soul e funk, criou muitos passos e movimentos, influenciando a dança de rua em todo o mundo. No

Brasil, pioneiros do Hip Hop como Nelson Triunfo e King Zulu Nino Brown, que freqüentavam os bailes black da década de 70, têm James Brown como grande ídolo e influência. Inclusive o Brown do Nino Brown provém do fato de Nino ser um grande fã do músico e dançarino. *“Brown criou do “Get on the Good Foot”, o “Good Foot” foi um dos primeiros “freestyle dance” espontânea e elétrica, baseada em subidas e descidas, giros e chutes. Os jovens de periferia pegaram o Good Foot e temperaram com a rua.”* (Baqueta, membro da Zulu Nation Brasil).

Com relação ao graffiti, muitos sustentam que a primeira aparição foram as pinturas rupestres, como afirma Celso Githay, artista plástico que utiliza a técnica do graffiti. A predileção de escrever no original, em italiano, graffiti, também é defendida por ele e muitos grafiteiros, como o Tota, de Santo André, um dos grandes nomes do país. Por isso também adoto esta forma de grafia.

A palavra aqui usada e a grafia adotada – graffito – vêm do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou carvão, em rochas, paredes et. Graffiti é o plural de graffito. No singular, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro em claro e escuro). No plural, refere-se aos desenhos (os graffiti do Palácio de Pisa). Apesar de outras grafias adotadas, mesmo aquela dicionarizada pelo Aurélio, escolhi a de origem italiana, porque há palavras, no meu entender, que devem permanecer em sua grafia original pela intensidade significativa com a qual se textualizam dentro de um contexto. (GITHAY, 1999, p. 13).

O exemplo mais próximo de surgimento do graffiti foram as incrições, as tags (assinaturas) grafadas em vagões de trens e metrô na cidade de Nova York, no início da década de 70. Depois começaram a utilizar essas tags para identificar as gangues de jovens e marcar território. Félix descreve um relato que ele considera um tanto mitificador. O que concordo, mas, como defende Denys Cuche, “os primeiros usos do conceito de cultura marcado por “um certo essencialismo” e pelo “mito das origens”, supostamente puras, de toda cultura, foi uma etapa necessária e permitiu um avanço epistemológico.” (CUCHE, 2002 ,p. 238). O autor se refere aos mitos de origem das nações européias, mas o raciocínio cabe para compreensão do Hip Hop como cultura popular urbana e periférica que dá sentido à vida, à história e ao cotidiano de muitos jovens, principalmente negros e negras, espalhados pelas periferias do mundo. Posteriormente são formuladas leituras melhor historicizadas, porém, essas versões míticas são importantes como uma etapa de constituição de uma identidade alternativa à história oficial e hegemônica, cujos relatos míticos interessam apenas às classes dominantes. Félix assim descreve:

O seu criador (ou inspirador) teria sido foi um jovem de origem grega, de nome Demétrius. Ele era mensageiro de profissão e tinha como costume

escrever suas tags (assinaturas) em diferentes pontos da cidade, principalmente dentro e fora dos trens e nas estações de metrô. Tal personagem permaneceu anônimo até a publicação, no jornal *The New York Times*, de uma entrevista que ele explicou que as inscrições *TAKI 83* eram o nome e o número da rua onde residia. O resultado imediato da matéria foi o surgimento de várias legiões de *takis*. (Félix 2005, 61).

O graffiti possui uma posição singular dentro do Movimento Hip Hop. Primeiramente, porque o graffiti não está organicamente entrelaçado com o Hip Hop como um dos elementos que constitui a música e dança do Movimento, o que o coloca, de certa forma, à margem. O graffiti possui sua trajetória própria e constrói seu caminho com autonomia em relação ao Hip Hop, através da história e do trabalho de diferentes artistas plásticos internacionais e nacionais, que utilizaram ou utilizam esta técnica, como o haitiano Michel Basquiat e o brasileiro Alex Vallauri.

Os elementos MC, DJ e os B.boys também possuem os seus eventos particulares, como as disputas e encontros que ocorrem nas três expressões artísticas, com seus códigos, linguagem e ciência. No entanto, é maior o número de grafiteiros que desenvolvem atividades paralelas, mesmo os que são do Hip Hop, como os rolês para grafitar, quando eles saem para dar vida a algum muro da cidade, ou vão a encontros e mostras. Outra grande razão é ordem material, pois o graffiti necessita de material diferenciado: de uma estrutura ou tela e de spray, o que implica grande investimento a cada pintura. A estrutura utilizada em muitos encontros de Hip Hop é a madeirite, mas o que ocorre é que este material é difícil de ser exposto e a sua durabilidade é relativamente curta, de modo que as obras de arte acabam ficando encostadas e sendo consumidas pelo tempo e não pelo público. O grafiteiro Tota encontrou uma boa solução ao criar uma estrutura móvel com uma tela, na qual ele faz sua arte nos eventos em que é convidado para grafitar. Mas a alma do graffiti, eu acredito, está ocupando os espaços públicos, pulsando nos muros e socializando sentimentos. A cidade de São Paulo e de Santo André são referências mundiais como centros do graffiti. O que é fundamental, como destaca Tota, é que esteticamente não é possível definir um graffiti como sendo do Hip Hop; a distinção está no grafiteiro, na ideologia, no compromisso do sujeito com as idéias e as pessoas do Hip Hop. E na periferia existem muitos garotos e garotas se espelhando nesses sujeitos.

Como foi mencionado, os elementos do Hip Hop começam a ser reunidos nas festas de rua, as block parties, no final dos anos 60, no Bronx, em Nova York, quando Afrika Bambaataa organizava festas de rua para a comunidade do Bronx e Kool Herc passou a tocar nessas festas. Outro importante DJ, pioneiro do Hip Hop, foi Grand Master Flash, considerado o criador do scratch, efeito sonoro no qual o DJ desliza o vinil para frente e para

trás, produzindo o som de um “arranhão”. Nesse primeiro momento, antes da profissionalização dos anos 80, os DJs desempenhavam também o papel de MC, sendo alguns também grafiteiros. Grafiteiros como os negros americanos Phase 2 e Fab Five Freddy, os haitianos Jean-Michel Basquiat e Futura, produziram discos de rap; já Kool Herc além de DJ e MC também foi grafiteiro e dançarino de breaking. Bambaataa fazia parte de uma gangue de rua, mas com a crescente violência, problemas e conflitos sociais do bairro ele passa a integrar os jovens em torno de ideais e ensinamentos pacifistas. Em 1972, ele cria a organização Youth Organizations (Organizações Jovens) que, em 12/11/1973, recebeu o nome de Universal Zulu Nation. Foi a primeira posse de Hip Hop do mundo, nascida com o objetivo de unir a comunidade, os afro-americanos, afrocaribenhos e latinos, e trazer a paz para o Bronx. Bambaataa passa a lecionar as *infinity lessons* – infinitas lições em português -, nas quais o hibridismo cultural que marca a organização passa a ser consumado. Os seus ensinamentos vão desde a Matemática, Astronomia, Ufologia, até questões referentes aos negros e demais líderes históricos²⁷. Bambaataa percebe que a união dos elementos artísticos – MC, DJ, dança de rua e graffiti – que aglutinavam a juventude da periferia poderia constituir um movimento social e cultural que fortalecesse a identidade e a vida dos jovens e do bairro. Então, em 12/11/1974, é oficialmente fundado o Movimento Hip Hop.

Nesta época todo mundo no Hip Hop começou a pirar: Grandmaster Flash apareceu com os cortes rápidos (quick cutting) e mixagens, assim como DXT apareceu com seus sons de scratch e Kool Herc com seu enorme sistema de som que bombava muito – a cultura começou daí. Tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas e através da Universal Zulu Nation colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os rappers, DJs e MCs e os grafiteiros. Por volta do fim dos anos 70, eu estava tentando equilibrar um pouco a coisa toda para unificar o povo e resolvi adicionar um novo elemento: a sabedoria. Mais tarde, nos anos 80, chegamos ao que seria nosso guia para os anos 90 e para o próximo milênio, que é: sabedoria, cultura e aceitação”. (Afrika Bambaataa apud FELIX, 2005, p. 65).

Há alguns fatores específicos do contexto norte-americano, de Nova York e do Bronx, que ensejam o surgimento do Hip Hop em tempo e espaço determinados. Além da questão mais ampla de mudanças econômicas globais provocadas pelas revoluções tecnológicas e pelo crescimento das redes multinacionais de comunicação que afetam todo o globo, Tricia Rose

²⁷ O capítulo seguinte é sobre a Universal Zulu Nation e seu papel na história do Hip Hop.

aponta como locais os seguintes fatores: a diminuição de verbas federais para os serviços sociais provocada pelas mudanças econômicas em curso; a destruição de antigas moradias para construção de condomínios luxuosos, com forte impacto sobre a população mais pobre, sobretudo negros e latinos, lumpesinados e sem qualquer apoio de instituições sociais e culturais. Uma medida pública que incidiu diretamente sobre o bairro do Bronx foi o projeto da via Cross-Bronx-Expressway, do planejador urbano Robert Moses, que cortou ao meio a área mais habitada pela classe operária, deslocando e isolando os pobres, negros e latinos no sudeste do Bronx em meio à carência e privações econômicas, sociais e culturais, miséria e criminalidade. De acordo com Rose,

Entre o final dos anos 60 e meados dos anos 70, as taxas de aluguel no sudeste do Bronx caíram vertiginosamente. Alguns locatários, nervosos, venderam suas propriedades o mais rápido possível, quase sempre para profissionais “donos de favelas”; outros incendiaram seus edifícios para conseguir receber o pagamento do seguro. As duas estratégias aceleraram a debandada dos locatários brancos para as áreas ao norte do Bronx e para Westchester. Igualmente ansiosos, os comerciantes venderam suas lojas e estabeleceram seus negócios em outro lugar. A administração municipal, que acreditou ser a via expressa de Moses um sinal de progresso e modernização, não se viu à vontade para admitir a devastação que ocorreu. Como muitos de seus projetos públicos, a via Cross-Bronx-Expressway sustentou os interesses da classe alta contra os interesses dos pobres e intensificou o desenvolvimento de uma vasta desigualdade econômica e social que caracteriza a Nova York contemporânea. (ROSE, 1997, p. 200).

O Movimento Hip Hop inicia sua formação quando surge, cientificamente, o pós-modernismo. Em 1969, foi lançado o livro *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, considerado o grande arauto da pós-modernidade. A principal proposta de Lyotard é que com o surgimento de uma sociedade pós-industrial, regida pela informação, havendo uma multiplicidade de jogos e conflitos, haveria a queda das meta-narrativas, não sendo mais possível o uso de grandes teorias, como o marxismo, por exemplo, o que acredito ser uma grande falácia, pois os grandes conflitos expostos por Marx, pela filosofia da práxis, pelo materialismo histórico, as contradições do capital, a luta de classes, não se extinguiram com esse período chamado por alguns teóricos de pós-modernidade, mas sim precisam ser revistas devido às mudanças estruturais provocadas pelas alterações no modo de produção e nas relações de produção. A grande mudança, a meu ver, é a maior complexidade desses conflitos com a ampliação da globalização econômica, o avanço das tecnologias e dos meios de comunicação, o maior desafio para analisar e interpretar esses processos, e as distintas formas de mediações simbólicas com que os diferentes povos e grupos sociais e culturais lidam e tornam inteligíveis suas realidades no diálogo, conflito e negociação entre culturas. A própria

reorganização da divisão internacional do trabalho, a globalização econômica, de idéias e produtos, tendo como centro os países ricos do Ocidente, sobretudo os Estados Unidos, ensejou um grande processo de migrações e imigrações, que teve como corolário um diálogo entre culturas, provavelmente, nunca visto anteriormente. Esse processo de transculturação e hibridismo cultural, mediado por redes de comunicação e sociabilidade, propicia condições para o nascimento do Movimento Hip Hop tanto nos Estados Unidos como no Brasil, em temporalidades históricas distintas.

O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro, num dos períodos mais longos e sustentados de migração “não-planejada” da história recente. (HALL, 1999, p. 81).

Nos Estados Unidos, do contato entre imigrantes afrocaribenhos e latinos com os negros norte-americanos, engendrado pelo processo de emigração dos primeiros em busca do “sonho americano” vendido pela forte indústria cultural. Mas condições de habitação e de trabalho precárias, a discriminação social, o racismo, a miséria e isolamento dos guetos, macularam a oferta e demandaram outras procuras. No Brasil, os pioneiros do Hip Hop também são migrantes, e a segunda geração é formada por migrantes e filhos de migrantes, em sua maioria nordestinos, que foram, principalmente, para São Paulo e Grande São Paulo, norteados por um sonho, a imagem de uma vida melhor, e por inserção no mundo do trabalho. O fluxo foi intenso desde o “desenvolvimentismo” dos anos 50 até o fim do “milagre econômico”, no fim dos anos 70. A região do ABC Paulista passou por agudo processo de modernização nesse período, foi um momento opulento, mas que no final dos anos 70 começa a expor suas fissuras.

O século XX tem sido um século de migrações, pelos quatro cantos do mundo, em todas as direções. São desempregados, desabrigados, refugiados, desamparados. São indivíduos e familiares, grupos e coletividades. São migrantes, emigrantes, imigrantes, retirantes, errantes. Parecem tangidos por algo imponderável e invisível, escondido nas condições de vida e de trabalho, no meio de guerra e revoluções, nos desastres ecológicos e nas epidemias, mesclando carências e esperanças. Um dos aspectos mais notáveis das migrações em curso no século XX expressa o modo pelo qual se desenvolve a *nova divisão transnacional do trabalho e da produção*. Em sua grande maioria, os migrantes são ou transformam-se em trabalhadores em busca de emprego. (IANNI, 2004c, p. 160).

E a busca e perfil desses trabalhadores negros, pobres e de qualificação precária, expressam o fenômeno social que Ianni esclarece como o processo de proletarianização vivido pelo negro após a Abolição. Tanto os pioneiros do Hip Hop norte-americano como no Brasil

são proletários ou lumpemproletários com condições precárias de mobilidade social. Nos Estados Unidos, o grafiteiro Futura fez escola de comércio especializada na indústria gráfica, mas boa parte dos seus trabalhos foi computadorizado e ele foi trabalhar num McDonald; o DJ afro-americano Red Alert revisava cópias heliográficas até que a automação e sua formação precária o fez perder o emprego; Kool Herc fez a escola de comércio em mecânica de automóveis; e Grand Master Flash consertava equipamentos eletrônicos (ROSE, 1997, 203).

No caso do ABC darei maiores detalhes, sendo que muitos nem concluíram o ensino médio, alguns nem o fundamental, mas dois grandes exemplos são os pioneiros: Nelson triunfo, que trabalhava com terraplanagem, mas não fez qualquer curso para isso; e Nino Brown que fez apenas o ensino fundamental e trabalhava como operário da fábrica Filtros Fran. A discriminação social, cultural e racial também é um ponto em comum sofrido pelos precursores do Movimento Hip Hop - porém distinto tanto no processo histórico como nas formas de sociabilidade decorrentes dos singulares ambientes culturais. Os latinos, afrocaribenhos e afro-americanos nos Estados Unidos, e os negros e nordestinos no Brasil.

Simultaneamente, nesse emaranhado de situações e acontecimentos, de par em par com as migrações e as errâncias, desenvolve-se um novo ciclo de *racialização do mundo*, envolvendo as formas de sociabilidade, as condições de vida e trabalho, os jogos das forças sociais; tudo isso concretizado na fábrica e no escritório, sindicato e partido, escola e igreja. Essa é uma implicação sempre presente e ativa nos processos migratórios: criam-se e explicitam-se tensões étnicas, lingüísticas e religiosas. A xenofobia, o etnicismo, o racismo e o fundamentalismo emergem ou ressurgem em situações sociais nas quais o migrante aparece como “diferente”, “estrangeiro”, “exótico”, “outro”. (IANNI, 2004c, p. 162).

Uma conseqüência importante desse contato entre culturas é o diálogo, mesmo que, de modo predominante, involuntário e inconsciente, entre diferentes visões de mundo e matrizes culturais, provocando trocas, entrecruzamentos e pluralização de identidades e culturas. Esse processo é acentuado com o avanço e introjeção dos elementos simbólicos produzidos pelos meios de comunicação nos lares e mentes, provocando deslocamentos, reestruturações, passando a ser mediadores centrais na formação da visão que os sujeitos coletivos e agentes sociais desenvolvem acerca de suas identidades culturais, do grupo social e cultural em que atuam. Ianni destaca o processo de transculturação originado pelas migrações dos povos

Cabe reconhecer, no entanto, que a multidão de migrantes que se espalha pelo mundo envolve um vasto processo de *transculturação*. São muitas as culturas que se encontram, acomodam, sofrem tensões, negam e recriam. Recriam-se geralmente em outros e novos termos. São intercâmbios de valores e instituições, formas de sociabilidade e ideais, línguas e religiões; além de mestiçagens ou hibridações. Assim se multiplicam as formas e as

práticas culturais, as histórias e as tradições. Assim se multiplicam as pluralidades socioculturais, compreendendo as práticas e as criações de indivíduos e coletividades. (IANNI, 2004c, p. 162).

Os fatos e dados citados indicam a complexidade dos processos históricos concernentes à chamada pós-modernidade, o que descredencia generalizações e exageros de certas análises, sejam elas demasiado otimistas ou pessimistas. Um autor que bastante contribui para o debate é David Harvey. O autor analisa a pós-modernidade como situação histórico-geográfica. Mostra-nos que na pós-modernidade são intensificadas características fundamentais da modernidade, e da própria lógica capitalista de produção, como a efemeridade de produtos, idéias e processos históricos.

A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. (...) Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de idéias secularmente veneradas; as relações que a substituem tornam-se antiquadas antes de terem um esqueleto que a sustente. Tudo o que era sólido e estável evapora-se, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são, finalmente, obrigados a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas. (MARX; ENGELS, 1987, p. 79).

Para David Harvey, em sua análise marxista, o que gera essa multiplicidade e fragmentação de imagens, conceitos e identidades, que caracteriza a pós-modernidade, é a alteração das forças produtivas e das relações de produção. O que ocorre, de acordo com as denominações do autor, com a mudança do modelo de acumulação fordista para o modelo de acumulação flexível. Com o processo de compressão do espaço-tempo, ou “destruição do espaço através do tempo” provocado pela interconexão global em redes de comunicação, são exacerbadas a fugacidade das construções materiais e simbólicas, o fetichismo da mercadoria, a necessidade do mercado de se apropriar incessantemente de símbolos, imagens e discursos construídos por diferentes grupos étnicos, sociais e culturais para criação de desejos e necessidades de consumo. (HARVEY, 1993). Multiplicam-se as linguagens e os discursos, os referenciais de identidade e de luta política, as formas de opressão e propostas alternativas de construção de uma outra realidade. O autor sugere que “a idéia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter essa voz aceita como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno.” (HARVEY, 1993, p.52).

Nesse processo histórico, subjetividades de raça, gênero, geração, que antes eram subordinadas à posição de classe, passam a centralizar a construção da identidade política dos movimentos sociais que surgem na década de 60, com destaque para os movimentos negros,

juvenis e feministas. A luta por direitos civis encampada pelo movimento negro norte-americano, na segunda metade da década de 60, com líderes como Malcolm X e Martin Luther King, e a entidade dos Black Panthers (Panteras Negras) com sua defesa do black power e do 4P – Poder Para o Povo Preto – influenciou bastante o Movimento Negro Brasileiro, bem como o surgimento e ideologia do Movimento Hip Hop, tanto nos Estados Unidos como no Brasil.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, à vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (...) Cada movimento apelava para a *identidade* social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como política de identidade – uma identidade para cada movimento. (HALL, 1999, p. 21-45).

A relevância do Movimento Hip Hop como fenômeno político contemporâneo incide nesse sentido, por marcar a evolução desse processo de constituição de um novo sujeito histórico que enfatiza as diferenças para construção da igualdade, sendo possível observar a busca de convivência, não sem conflitos, dessas diferentes subjetividades: de classe, raça, região, gênero e geração, em uma mesma organização. No entanto, há diferentes organizações com diferentes formas de abordagem e processos objetivos de lidar com essas subjetividades citadas. O maior perigo, a meu ver, é perder de vista o grande jogo de forças sociais que configura a realidade, esta percebida de diferentes formas e processos culturais.

Como sinalizei anteriormente, o desenvolvimento das indústrias culturais, dos meios de comunicação sustentados por grande evolução das tecnologias da informação, e a cada vez maior interdependência da economia global, têm papel central tanto no deslocamento e desterritorialização de identidades que configuram os novos movimentos sociais, como no fornecimento de elementos, idéias e produtos simbólicos que municiam os artistas e agentes sociais. Tricia Rose aponta que

Os grafites, os movimentos do break e as músicas do rap quase sempre se apropriam de críticas, gírias, elementos visuais e movimentos físicos da cultura comercial popular, especialmente da televisão, dos quadrinhos e dos filmes de caratê. O estilo dos negros, que perpassa o Hip Hop, contribui ao menos para exercer uma contínua influência da cultura popular negra sobre a cultura popular dominante. (ROSE, 1997, p. 209).

É também através dos processos comunicativos de programas de TV, de vídeos, que os elementos artísticos do Hip Hop se expandem para outros locais dentro dos Estados

Unidos, e, posteriormente, com o grande assédio das indústrias culturais e dos meios de comunicação nos anos 80, ganham o mundo chegando também ao Brasil. Durante a década de 70, nos Estados Unidos, surgem e crescem muitas crews como Floor Masters, Rock Steady Crew, Dynamic Rockers, Magnificent Force e The Brooklyn Dynasty, assim como cresce sua exposição, sobretudo nos anos 80, quando o Breaking se torna mundialmente conhecido. Uma “moda” para muitos e muitas até o final da década quando esse “boom” teve o seu arrefecimento, mas não para os verdadeiros b.boys e b.girls.

Baqueta, da Zulu Nation Brasil, aponta alguns vídeos e programas de TV responsáveis por essa expansão: (1) uma performance da Rock Steady Crew no Lincoln Center exibida pela ABC News em 1981; (2) uma batalha entre Rock Steady Crew e Dynamic Rockers registrada no filme/documentário “Style Wars”, em 1982; (3) o filme "Flashdance", de 1983, conquanto não fosse especificamente sobre breaking, as cenas em que a Rock Steady Crew aparecia causaram grande impacto e influenciaram muitos adeptos em todo o mundo; (4) o filme "Wild Style", 1983, fez uma excursão mundial para divulgação e “foi a primeira excursão internacional destacando a cultura Hip Hop”; e (5), em 1984, o lançamento do filme Beat Street, muito citado pelos entrevistados, que destacava cenas da batalha entre Rock Steady Crew e o New York City Breakers e também da apresentação de mais de cem b.boys e b.girls no encerramento dos Jogos de Verão das Olimpíadas de Los Angeles, sendo este o grande responsável por fornecer ao público brasileiro uma idéia maior do que era o Movimento que eles estavam conhecendo e construindo.

Além desses marcos, b.boys começaram a aparecer em comerciais e programas de TV; o astro pop Michael Jackson também é bastante citado como primeiro exemplo de dança que influenciou os artistas do Hip Hop. Foi ele quem contratou na década de 80 os Electric Boogaloes para coreografar sua turnê e vídeos, mesmo o conhecido passo moonwalk foi criado, segundo Baqueta, por dois b.boys que são irmãos, Hekyll e Jekyll (Baqueta, Zulu Nation Brasil).

Por toda essa exposição, foi através do breaking que o Hip Hop chegou ao Brasil. Também na década de 80, o rap se tornou a “menina dos olhos” da indústria fonográfica norte-americana e rappers passaram a vender milhões produzindo discos e vídeo-clipes, sendo, até a atualidade, os artistas mais bem pagos dos Estados Unidos.

Um ponto importante desta reflexão merece ser ressaltado, pois o que trafega pelas redes de comunicação são os produtos culturais e mercadorias de consumo, não a idéia de Movimento. O Hip Hop como movimento social e cultura popular negra, urbana, juvenil e periférica é constituído no processo de mediação realizado pelos agentes sociais, o que, por

sua vez, é engendrado por referenciais históricos, sociais, culturais e raciais com novos balizamentos locais e globais ensejado por processos comunicativos e culturais. Busco reconstruir esse processo, pormenorizadamente, na análise do Movimento Hip Hop do ABC Paulista.

Como sugere Stuart Hall,

Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. (...) É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações “globais” e novas identificações “locais”. (HALL, 1999, p. 77-78).

Todos esses processos históricos e estruturais são importantes para compreender o processo de “tradução” do Hip Hop para o Brasil e o ABC Paulista. Neste capítulo, tive também o intuito de demonstrar similaridades do surgimento e de algumas características do Hip Hop norte-americano e brasileiro, apesar das distintas temporalidades históricas. No entanto, antes de chegar ao território nacional, exponho algumas características e importância cultural e política da Universal Zulu Nation, primeira posse de Hip Hop do mundo, que possui cerca de 10.000 integrantes, e é o grande espelho da Zulu Nation Brasil, entidade nacional com forte atuação na cidade de Diadema.

3. O surgimento

Universal Zulu Nation

Escrevi no capítulo anterior que a Universal Zulu Nation surge exatamente um ano antes da data oficial de lançamento do Movimento Hip Hop, 12/11/1973 e 12/11/1974 respectivamente, ambos os processos tendo como principal protagonista o negro norte-americano, artista e militante Afrika Bambaataa ou King Zulu Afrika Bambaataa. Os grandes líderes dessa organização são considerados reis, como o brasileiro King Zulu Nino Brown, o rei Zulu no Brasil, numa referência à organização social de grande parte das etnias africanas, como os zulus.

Foi através das concepções e trabalho da Zulu, em torno do objetivo de fortalecer culturalmente a juventude e trazer a paz para o gueto, que os elementos artísticos do Hip Hop foram reunidos constituindo um movimento. Como acena a fala de Bambaataa: *“tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas e através da Universal Zulu Nation colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os rappers, DJs e MCs e os grafiteiros”* (Afrika Bambaataa apud FELIX, 2005, p. 65). Esse processo atesta o papel central que as posses desempenham para concretizar a ideologia e cultura do Hip Hop.

Como o próprio nome sinaliza, a Universal Zulu Nation apresenta uma concepção de mundo, de classe, de raça, calcada em preceitos universalizantes e místicos. O lema é paz, união, amor e diversão. Constrói uma estrutura conceitual para o Movimento Hip Hop que o coloca como um instrumento e principal mediação para o ensino de “infinitas lições” (esse é o termo utilizado por Bambaataa) que conduzirão à elevação espiritual e à conscientização em torno de diferentes temas, que vão da Matemática à Ufologia. Em suas mensagens, ele reiteradamente afirma que não estamos sozinhos no Universo: *“mensagem para pessoas pretas, marrons, amarelas, vermelhas, brancos, a todos seres humanos e alienígenas, e também a todas as formas de vida no Universo”* (Afrika Bambaataa, www.zulunation.com). Prega ainda que, como seres humanos deste planeta chamado Terra, é preciso que haja união para buscar da verdade.

O site da Universal Zulu Nation na Internet busca transmitir o hibridismo cultural que estrutura e envolve o seu nascimento, crescimento e desenvolvimento contemporâneo. Possui forma e conteúdo místicos: há uma imagem do sistema solar com um sol estilizado envolto pela The Universal Zulu Nation e os planetas; elementos egípcios; link para ufologia; animação de um boneco dançando funk com link para muitas fotos e informações dos pioneiros do funk, como James Brown, Maceo Parker e o próprio Afrika Bambaataa com sua

banda The Soulsonic Force. Há diversos links confirmando a pretensão de universalidade dos seus criadores como: Zulu eventos, Zulu Notícias, Zulu crenças, Zulu oração, Rock graffiti, O universo, a mensagem, o funk, Planet Rock Music, com informações dos LP's do Afrika Bambaataa, música mundial, música Hip Hop, Afrika Bambaataa, celebridades, biografias, pessoas famosas, DJ's, História do Hip Hop, História dos Estados Unidos, História do mundo, desastres do mundo, Galeria de cyber art, Livros para a mente, Você sabia, Invenção negra, Lei Internacional, Qual seu colapso - que fala sobre os perigos das comidas e bebidas -, Científico - com links para diversos sites, revistas e livros que tratam sobre os mais diversos domínios do conhecimento -, Ufologia, Metafísicas, Religiões e outros. É vasta a gama de temas e assuntos que a entidade busca abordar e levantar reflexões.

O texto central é: *Movimento Hip Hop Internacional de Consciência, conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, igualdade, paz, união, amor, respeito, trabalho e diversão. Superando a negatividade para a positividade. Economia, matemática, ciência, vida, verdade, fatos e fé.* (www.zulunation.com).

Os textos da organização exaltam os valores do conhecimento, da sabedoria e da compreensão. A idéia do quinto elemento, o conhecimento, surge nos anos 80 como antídoto contra as deturpações do sentido do Hip Hop. É neste momento que os elementos artísticos do Hip Hop são intensamente apropriados pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa. O quinto elemento também é trabalhado e defendido pelas organizações de Hip Hop do Brasil e do ABC Paulista, de diferentes modos conforme os projetos e posicionamentos políticos das entidades.

Desde o início dos anos 80, a indústria do Rap e a mídia ajudaram a fazer os termos “Hip Hop” e “Rap” sinônimos, ocultando os outros elementos incluídos na cultura. Na luz desta enorme omissão, a Zulu Nation promove o quinto elemento do Hip Hop, que é conhecimento, e ativamente procura ensinar as massas sobre a história e os elementos fundadores da Cultura Hip Hop. Bambaataa declarou: “Quando nós fizemos Hip Hop, nós fizemos com a expectativa que seria sobre paz, amor, união e diversão, então aquelas pessoas poderiam escapar da negatividade que estava infestando nossas ruas (violência de gangues, abuso de drogas, baixa auto-estima, violência entre os afrodescendentes e latinos). Mesmo com essa negatividade persistindo aqui e ali, enquanto a cultura progride, nós desempenhamos um grande papel na resolução dos conflitos e no fortalecimento da positividade. (www.zulunation.com).

O caminho escolhido para trazer o conhecimento e a paz mostra expressa influência do precursor movimento de contracultura e também das precedentes lutas políticas do

movimento negro. Nem a contracultura da juventude branca e de classe média, com seu discurso místico, muitas vezes distante da realidade dos jovens das classes populares; nem o movimento negro tradicional que estava alicerçado em formas de lutas políticas tradicionais pelos direitos civis; com um discurso híbrido a Universal Zulu Nation mediou simbolicamente essas referências para tentar mudar o cotidiano e a história das ruas do Bronx e demais periferias pelo mundo afora.

A pretensão de universalidade e seu caráter doutrinário, a proposição e exaltação de valores – a positividade, o conhecimento, a sabedoria e a compreensão - para serem aplicados como filosofia e conduta de vida conferem à entidade o sentido de uma verdadeira religião. Assim como os valores do cristianismo foram providenciais no momento de decadência do Império Romano, é inteligível e compreensível a construção e adoção dessa filosofia heteróclita, com características de religião, devido ao ambiente degradante e opressivo ao qual os jovens do subúrbio do Bronx estavam submetidos. Esse caráter híbrido da filosofia da Universal Zulu Nation atesta o que Gramsci detecta como o processo necessário para apreensão de uma nova concepção de mundo pelas massas populares. O que também é observável nos discursos e trabalhos das posses do ABC Paulista.

Mas a pesquisa interessa, especialmente, no que diz respeito às massas populares, que mais dificilmente mudam de concepção e que, em todo caso, jamais a mudam aceitando-a em sua forma pura, por assim dizer, mas, apenas e sempre, como combinação mais ou menos heteróclita e bizarra. A forma racional, logicamente coerente, a perfeição do raciocínio que não esquece nenhum argumento positivo ou negativo de certo peso, tem a sua importância, mas está bem longe de ser decisiva; ela pode ser decisiva apenas secundariamente, quando determinada pessoa já se encontra em crise intelectual, oscila entre o velho e o novo, perdeu a confiança no velho e ainda não se decidiu pelo novo, etc. (GRAMSCI, 1966, p. 25).

Como espelho, o Hip Hop possibilitou que muitos jovens encontrassem o seu papel em suas comunidades, na história, fortalecessem suas identidades e a auto-estima. Mas o Movimento Hip Hop também se tornou um poderoso negócio durante os anos 80, quando apropriado pela indústria cultural norte-americana que utilizou o rap e a junção dos elementos MC e DJ como sinônimo de Hip Hop, vendendo milhões e transformando seus artistas em estrelas milionárias. Os meios de comunicação de massa foram fundamentais e ainda são os principais responsáveis pela construção e propagação dessa visão metonímica que reduz o Hip Hop - uma cultura popular, um movimento social e uma força política - a um mero produto da indústria cultural: o rap.

Essa situação expressa um conflito na definição de sentido do que seria o Movimento Hip Hop: de um lado a concepção humanista e histórica da Universal Zulu Nation, e do outro

a indústria cultural e os meios de comunicação de massa que enxergaram no rap, produto dos negros e latinos das classes populares, um bem de consumo e uma grande possibilidade de enriquecimento. Como expus no capítulo sobre cultura popular, esse confronto de idéias demonstra o que Hall coloca como essencial para definição do popular, o seu lugar num espaço de permanente disputa entre o bloco de poder e as classes populares para conferir sentido às construções simbólicas. Ou seja, gramscianamente, indica como a construção da hegemonia cultural ocorre sempre num campo variável, sujeito às alterações históricas, ao equilíbrio de forças sociais; é uma batalha permanente. Nesse sentido, é estratégico o papel do popular em auferir a autenticidade e o valor simbólico da cultura popular para as classes populares.

O papel do “popular” na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica. (HALL, 2003, p. 323).

O primeiro contato²⁸ da Universal Zulu Nation com o Brasil ocorre através de Nino Brown, em meados dos anos 90. A complexidade dos processos de comunicação mediados pela cultura é verificada quando a indústria cultural e os meios de comunicação de massa que levaram o Hip Hop para outros locais do planeta com motivações mercadológicas, são surpreendidos com os diferentes reflexos gerados por seus produtos, conforme as particularidades históricas das regiões e países onde aportou, singularidades sociais, étnicas e culturais que mediaram diferentes leituras, visões e projetos com o Hip Hop, constituindo um movimento.

²⁸ Detalharei esse processo no último capítulo.

4. A “tradução” brasileira

Uma síntese histórica

Em síntese, estes são os três processos de envergadura histórica que explicam os contornos e os movimentos da formação histórica do Brasil: o sentido da colonização, o peso do regime de trabalho escravo e a peculiaridade do desenvolvimento desigual e combinado. (...) Um século depois da Abolição subsistem heranças das formas culturais e de sociabilidade produzidas com o escravismo. (IANNI, 2004a, p. 61).

No capítulo anterior apresentei alguns aspectos em comum entre o Hip Hop norte-americano e brasileiro, como, por exemplo: a forte interação e intercâmbio com a cultura popular de massa e seus aparatos comunicacionais, os processos culturais de mediação dos produtos simbólicos e a massa humana de imigrantes, no caso norte-americano, e de migrantes, no caso brasileiro, que protagonizaram a criação do Movimento; ambos os fluxos de trabalhadores ligados ao processo de reorganização mundial da produção material e simbólica de mercadorias. No entanto, a compreensão do processo de “tradução” do Hip Hop para o território brasileiro implica a análise de fatores estruturais nacionais e do processo de modernização da sociedade brasileira, suas causas e conseqüências sociais, culturais e políticas.

É extensa a literatura sobre as características da formação social e cultural brasileira nos diferentes períodos históricos - a Colônia, o Império e a República-; as idéias de um Brasil moderno; as tentativas de buscar no passado as razões da nossa condição contemporânea; as diferentes interpretações sobre o sentido e as buscas de sentido para nossa Nação. Até porque, como afirma Ianni, há um fascínio no pensamento brasileiro pela questão nacional, sendo que na década de 30 são formuladas as principais interpretações do Brasil Moderno, e “as ciências sociais nascem e desenvolvem-se marcadas pelo desafio: compreender as condições e as possibilidades do Brasil Moderno.” (IANNI, 2004a, p. 45). Portanto, não tive a pretensão de pesquisar com exaustão a questão nacional, não é este o objetivo desta pesquisa. Não obstante, pretendo expor, sobretudo dialogando com o pensamento de Ianni, algumas características do processo de modernização brasileiro - elitista, excludente, centralizador e racista - , os principais momentos que forjaram essas características e seus ecos recentes que ensejaram reações sociais e culturais diversas, como o Movimento Hip Hop.

Apresento de forma bastante simplificada os conceitos de modernização, modernidade e modernismo para obtermos uma breve noção histórica de como esses conceitos foram

engendrados e difundidos. Este é o caminho que opto para, a seguir, nos aprofundarmos no período da modernização brasileira, sobretudo seu momento de ápice nos anos 70 e a crise econômica e política iniciada do final da década, e evidenciada nos anos 80 com a emergência de movimentos sociais e culturais diversos que lutavam não só pela redemocratização do País como também pelo direito à sua própria representatividade política e cultural, como foi o caso do movimento operário, do punk e do hip hop, só para lembrar alguns.

Modernização é o termo ligado ao processo de estruturas materiais, progresso em técnica e infra-estrutura, vinculado historicamente à industrialização e à urbanização. Modernidade são as experiências no plano cultural, advindas das inovações da modernização que proporciona novas formas de enxergar e representar o mundo, de relações e arranjos sociais em novas configurações urbanas. Modernismo é um termo vinculado à vanguarda artística.

Jesús Martín-Barbero denomina modernização e desenvolvimento como sendo dois momentos distintos na história latino-americana do século XX, e insere a comunicação como importante elemento organizador do Estado e do mercado nesses dois processos. A modernização compreende o período dos anos 1930-50, que esteve ligado às transformações econômico-políticas, quando as tecnologias da comunicação como as estradas, ferrovias, telégrafos, telefones e o rádio desempenharam importante papel para integração nacional e do mercado.

O conceito de modernização que sustenta o projeto de construção das nações modernas nos anos 1930 articula um movimento econômico – entrada das economias nacionais no mercado internacional – a um projeto claramente político: constituí-las como nações mediante a criação de uma cultura e um sentimento nacional. O sentido cultural das tecnologias da comunicação remete, então, à aparição, na cena social, das massas urbanas, já que essas massas são o conteúdo do novo sujeito do social que é o nacional. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 195)

O processo de desenvolvimento ocorre nos anos 1960-70 e é eminentemente econômico. A ênfase na transferência tecnológica das grandes potências mundiais, sobretudo dos norte-americanos, é o caminho e o instrumento utilizado para maximização da produção material. Nesse momento não há qualquer projeto que vise o crescimento equilibrado e sustentado, com justiça social, mas sim uma prática que alimenta o desenvolvimento desigual e contraditório combinados com grande influência dos interesses e do capital internacional, acarretando em grande prejuízo das massas populares, sobretudo na década seguinte. As tecnologias da comunicação que no período anterior tiveram o objetivo político de integrar o

território nacional, no desenvolvimentismo, assumem o papel de constituir um público com hábitos de consumo unificados que atendam aos interesses do mercado transnacional.

Para poder repartir justiça é preciso, primeiro, produzir. Isso coloca a democracia política em situação subsidiária em relação ao crescimento econômico. O desenvolvimentismo acaba por nos dizer que basta de reformas sociais e de política, precisamos sim é de uma *concepção técnica* dos problemas. Daí que esse momento seja o mais ineficaz na difusão de inovações, pois é da transferência de tecnologia avançada que se espera a solução aos problemas do subdesenvolvimento. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 197).

Ambos os processos referentes à história latino-americana podem ser verificados na história do Brasil, mas há especificidades que são importantes para compreensão da nossa realidade. Os processos da Abolição e da Proclamação da República que configuram a entrada do Brasil no século XX, apesar de Ianni afirmar que isso ocorre, de fato, apenas da década de 20, foram coordenados por interesses autoritários e antidemocráticos das classes dominantes em consonância com interesses econômicos externos, o que caracteriza uma “revolução burguesa”, a despeito das manifestações populares.

Estava em marcha uma singular revolução pelo alto. Remanejaram-se pessoas, interesses, associações de grupos, diretrizes no âmbito do poder estatal. Os diferentes setores populares, as reivindicações de trabalhadores da cidade e do campo, as demandas de negros, mulatos, índios e caboclos não encontravam lugar nas esferas de poder. Modificavam-se um pouco os arranjos de poder, das relações dos setores dominantes com os populares, do poder estatal com a sociedade, para que nada se transformasse substancialmente. Estava em marcha a revolução brasileira, a revolução burguesa brasileira, que se desdobrará por décadas em manifestações sociais, econômicas, políticas e culturais diversas, díspares e frequentemente contraditórias. (IANNI, 2004a, p. 23).

No Brasil, modernização fez-se sinônimo de industrialização e crescimento econômico, desde os anos 30, mas principalmente a partir dos anos 50 quando o Estado investe pesado na expansão e diversificação da economia, enquanto as relações sociais, culturais e políticas, na estrutura da sociedade, no atendimento e espaço para as demandas populares, moderniza-se pouco. “Cresceram a urbanização, a industrialização e as exportações de manufaturados, além das exportações da matéria-prima e gêneros. As dimensões da economia brasileira cresceram catorze vezes, entre 1940 e 1980.” (IANNI, 2004a, p. 90). Crescimento esse que se fez com base na exploração de uma população reconhecida como mão de obra e não como povo. Processo que ocasionou um distanciamento ainda maior entre povo e elite, moldando um país com forte economia, que possibilita à elite e à classe média padrões de consumo de primeiro mundo, enquanto a grande massa popular sobrevive em condições

precárias de saúde, alimentação, habitação e educação, seja no campo ou na cidade. Uma elite, predominantemente preconceituosa e racista com a grande massa de trabalhadores, sobretudo negros e nordestinos, que são os grandes responsáveis pelo crescimento desse país. Como óleo e água esforça-se para não se misturar e procura a todo custo manter seu mundo ilusório à distância do mundo real, com sua ofensiva e violenta fantasia, sua redoma de primeiro-mundo. Devido também a essas razões o Hip Hop tanto incomoda, pois marca insistentemente a presença do “outro”, mostrando que são as desigualdades sociais e culturais que edificam este conto de fadas pós-moderno.

A prosperidade da economia e fortalecimento do aparelho estatal parecem em descompasso com o desenvolvimento social. Isto é, a situação social de amplos contingentes de trabalhadores fabrica-se precisamente com os negócios, a reprodução do capital. As dificuldades agudas da fome e desnutrição, a falta de habitação condigna e as precárias condições gerais de saúde são produtos e condições dos mesmos processos estruturais que criam a ilusão de que a economia brasileira é moderna, ou de que o Brasil já é a oitava economia do mundo ocidental e cristão. (IANNI, 2004a, p. 92).

É na década de 40 que se consolida no Brasil a configuração de uma sociedade urbano-industrial, o início de formação de uma “sociedade de massa” e de uma cultura popular de massa. Outra importante mudança que se inicia nos anos 40 é a mudança de influência externa, dos padrões europeus para os norte-americanos, o que implica também em maior interferência política deste país (ORTIZ 2006). Renato Ortiz afirma que essa mesma lógica de modernização, a ânsia para tornar-se um país moderno, era aplicada ao campo da cultura, ou seja, desenvolveu-se sem uma análise crítica.

Espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ela havia sido posta, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada. A ausência de uma discussão sobre a cultura de massa no Brasil reflete, a meu ver, este quadro social mais amplo. Uma vez que a mercantilização da cultura é pensada sob o signo da modernização nacional, o termo “indústria cultural” é visto de maneira restritiva. Como para esse tipo de pensamento a industrialização é necessária para a concretização da nacionalidade brasileira, não há porque não estender este raciocínio para a esfera da cultura. O silêncio a que vínhamos nos referindo cede lugar a uma fala que articula modernização e indústria cultural, encobrendo os problemas que a racionalidade capitalista (que hoje é um fato e não um projeto) passa a exprimir. (ORTIZ, 2006, p. 37).

O período dos anos 40 e 50, no entanto, é ainda incipiente quanto à formação de uma sociedade de consumo, o que ocorre nas décadas de 60 e 70 com a consolidação de um mercado de bens culturais (ORTIZ, 2006). E “é nesta fase que [se] consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. Os dados, quaisquer que sejam eles, confirmam o crescimento dessa tendência.” (ORTIZ, 2006, p. 121). No

curto período de democracia do País, de 45 a 64, entre os anos ditatoriais de 37-45 e 64-85, houve um grande surto de efervescência cultural.

Não deixa de ser significativo apontar que várias produções culturais do período se fizeram em torno de movimentos, e não exclusivamente no âmbito da esfera privada do artista. Bossanova, teatro Arena, tropicalismo, cinema novo, CPC da UNE, eram tendências que congregavam grupos de produtores culturais animados, se não por uma ideologia de transformação do mundo, pelo menos de esperança por mudança. Neste sentido podemos dizer que cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações e nos seus equívocos. (ORTIZ, 2006, p. 110).

Com o golpe militar de 1964, há profundas mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais. No plano econômico, o Estado guia o processo de desenvolvimento do capitalismo em sua fase mais avançada, inclusive foi durante o governo militar o momento de maior crescimento da economia brasileira. Os anos 70 ficaram conhecidos também como o período do “milagre econômico”.

O advento do Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. (...) Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. (ORTIZ, 2006, p. 114).

Há ressonâncias políticas também pela via do crescimento econômico, além dos decorrentes de todo o aparato repressivo, pois essa expansão do capital ocorre em consonância com os interesses do empresariado brasileiro. O Estado e os empresários tinham o objetivo em comum da “integração nacional”, integração política para os militares e integração do mercado para os empreendedores nacionais e internacionais, o que ensejou o investimento do Estado nas tecnologias da comunicação para construção de uma indústria cultural e de um sistema de redes que propiciasse tecnicamente essa integração. Na comparação entre a ditadura iniciada pelos militares em 1964 e a do “Estado Novo”, ambas com forte aparato de repressão cultural e política, Renato Ortiz destaca, exatamente, a maior organicidade entre os interesses econômicos e políticos.

Se compararmos a ditadura militar ao Estado Novo podemos apreender algumas analogias e diferenças que esclarecem o papel do Estado em relação à cultura. Nas duas ocasiões, 37 e 64, o que define sua política é uma visão autoritária que se desdobra no plano da cultura pela censura e pelo incentivo de determinadas ações culturais. (...) Porém, o que difere esses dois momentos é que em 64 o regime militar se insere dentro de um quadro econômico distinto. A relação que se estabelece, portanto, entre eles e os grupos empresariais é diferente, eu diria, mais orgânica, pois somente a partir da década de 60 esses grupos podem se assumir como portadores de

um capitalismo que aos poucos se desprende de sua incipiência. Os cientistas políticos têm insistido que o golpe não é simplesmente uma manifestação militar, ele expressa autoritariamente uma via de desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Esta afirmação, que no nível da teoria política é banal, se desdobra no plano histórico de forma concreta. (ORTIZ, 2006, p. 116-117).

Segundo Octavio Ianni, a cultura do bloco de poder pouco se desenvolve no período de ditadura militar, estando atrelada ao economicismo e tenocracia que marcam esta fase da história brasileira. Para o autor, o lema “segurança e desenvolvimento” sintetiza esse processo no qual os interesses do bloco eram apresentados como interesse da sociedade, e a política, a cultura e a história eram subordinadas ao interesse do capital. No entanto, como mostra Renato Ortiz, a postura do Estado em relação à cultura e aos meios de comunicação reflete sua preocupação nessas áreas como elementos da construção hegemônica. Então o desenvolvimento nessas áreas segue um projeto político, eliminando e reprimindo os discursos dissidentes, mas investindo nas construções simbólicas, culturais e comunicacionais, que favorecem o consentimento de grande parte da sociedade.

Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfica quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, claramente a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrar que são várias as entidades que surgem no período – Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, etc. Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir idéias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm em criar estados emocionais coletivos. (ORTIZ, 2006, p. 115-116).

Na avaliação de Eder Sader, o corolário do fechamento do Estado foi a desconfiança dos sujeitos, intelectuais acadêmicos e militantes, diante das instituições políticas e seu sistema de mediações, ao “Estado como lugar e instrumento privilegiados das mudanças sociais.” (SADER, 1995, p. 33). Com isso há uma nova valorização da sociedade civil, muitas vezes de forma exagerada, e a criação de novos sujeitos históricos e novos espaços políticos, como o cotidiano. Essa mudança de sentido ocorre amiúde durante a década de 70. “Creio que estas mudanças constituem um efeito retardado e mais profundo das derrotas dos anos 60. Elas expressam uma crise dos referenciais políticos que balizavam as representações sociais sobre o Estado e a sociedade em nosso país.” (SADER, 1995, p. 33). O autor aponta que na primeira metade da década de 70, as representações das classes populares expressavam uma situação de submissão aos interesses do capital e ao Estado autoritário. É na segunda metade da década

que surgem textos marcando um posicionamento político antagônico, no qual os movimentos operários e populares aparecem contestando e protestando contra a ordem social vigente. Eder Sader identifica três matrizes básicas ao analisar os novos movimentos sociais do período que, na visão do autor, constituam um novo sujeito histórico: as comunidades de base, uma esquerda em crise e o “novo sindicalismo”. O autor aponta o crescimento das mediações e construções simbólicas nos movimentos sociais desse período

Atores sociais e intérpretes, no próprio calor da hora, se aperceberam de que havia algo de novo emergindo na história social do país, cujo significado, no entanto, era difícil de ser imediatamente captado... Foram assim redescobertos movimentos sociais desde a sua gestação no curso da década de 70. Eles foram vistos, então, pelas suas linguagens, pelos lugares de onde manifestavam, pelos valores que professavam, como indicadores da emergência de novas identidades coletivas. Tratava-se de uma novidade no real e nas categorias de representação do real. (SADER, 1995, p.26-27).

Além desses fatores endógenos, há mudanças globais na organização das produções materiais e simbólicas, crescimento vertiginoso dos meios de comunicação de massa, das produções culturais de diferentes grupos sociais, maior contato, diálogo e negociação entre culturas e identidades. Neste ínterim, também há alhures o surgimento de novos movimentos sociais caracterizados por sua política de identidade, como o Movimento Hip Hop, em 1974, nos Estados Unidos. No Brasil, é nesse contexto de fortalecimento da sociedade civil como agente das mudanças sociais que crescem os bailes black contemporâneos. Os bailes black são fundamentais para a “tradução” do Hip Hop em território brasileiro, pois constituem o principal espaço de sociabilidade da juventude negra, no qual os elementos da música e da dança do Hip Hop passam a ser vivenciados, no início como atividades de lazer.

A Socialidade dá nome à trama de relações cotidianas que tecem os homens ao se juntar, e nas quais se ancoram os processos primários de interpelação e constituição dos sujeitos e identidades. Isso é o que constitui o sentido da comunicação como questão de *fins* e não só de *meios*, enquanto mundo da vida que se insere, e desde onde opera, a *práxis comunicativa*. No comunicar, mobilizam-se e se expressam dimensões básicas do ser social: tanto aquelas desde as quais a coletividade se constrói e permanece, tecendo as negociações cotidianas com o poder, como aquelas outras nas quais eclode a luta para minar a ordem. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 231).

Quando o Movimento Hip Hop surge nos Estados Unidos vivíamos aqui o auge da ditadura militar. Antes de 1968, quando a repressão se estendeu também violentamente às expressões culturais, através do AI 5, havia ainda uma certa mobilidade por parte dos artistas e produtores culturais. Mas, mesmo após 1968, vivemos reflexos da contracultura e dos novos

movimentos sociais que eclodiam nos Estados Unidos e na Europa e davam seus sinais em território nacional, sobretudo através do trabalho de artistas do rock e do soul.

Os bailes blacks contemporâneos, que surgem em São Paulo na segunda metade da década de sessenta, não eram vistos como atividade política subversiva, mas tiveram sentido político nevrálgico na construção e fortalecimento da identidade negra. Juntamente com os bailes black surge a figura do DJ. “Os bailes black surgiram de atividades sociais desenvolvidas no cotidiano da população negra moradora nos bairros periféricos da cidade de São Paulo.” (FÉLIX, 2005, p. 49). O perfil dos bailes black se modifica durante a década de 70 com o surgimento das equipes de baile, verdadeiras empresas como Chic Show, Black Mad e Zimbabwe em São Paulo, e Black Rio no Rio de Janeiro, fabricando um importante negócio do entretenimento negro. No ABC Paulista, no final da década de 80, também havia importantes bailes que eram freqüentados inclusive pelos paulistanos, como o Chopappo em São Bernardo do Campo e o Clube Halls, em Santo André, organizado pela equipe Kaskatas. Félix salienta que, mesmo com essa mudança, “os bailes continuaram a ser vistos pela população negra como uma atividade voltada para o lazer e um lócus identitário.” (FÉLIX, 2005, p. 49).

É nos bailes black que as manifestações de afirmação da identidade étnico-racial entre os negros e negras se fortalece, tendo como grande referência o contexto norte-americano, em dois aspectos: os avanços conquistados por suas lutas pelos direitos civis e as criações artísticas, sobretudo com o funk e o soul de James Brown, que exaltavam o orgulho negro. (Say it loud I’m black I’m proud – Diga alto eu sou preto e tenho orgulho - refrão de música do James Brown que simboliza o seu valor pra juventude negra).

Enquanto na sociedade civil havia um movimento que aumentava cada vez mais a visibilidade das aspirações dos movimentos sociais, parte da juventude negra começou a esboçar certo orgulho de ser negro, tendo como inspiração os EUA. Além da música, também vieram de lá o estilo de cabelo black power, em que os negros puderam deixar os seus cabelos crescerem e penteá-los com um garfo, a fim de deixá-los na forma de um capacete. Naquele país também surgiu o modelo de vestuário que era composto de camiseta colorida, calça boca-de-sino e sapato plataforma. (FÉLIX, 2005, p. 50).

Essa história realmente adquire sentido nas histórias de vida dos principais personagens que a construíram, o que também revela diferentes experiências e caminhos que aproximaram os sujeitos do Hip Hop e constituíram diferentes olhares e discursos sobre o Movimento. Apresento o surgimento do Hip Hop a partir das narrativas de três precursores do Hip Hop que são importantes intelectuais orgânicos do Movimento: Nelson triunfo, Nino Brown e MC Levy.

4. A “tradução” brasileira

Três trajetórias: Nelson Triunfo, King Zulu Nino Brown e MC Levy

Trabalhei de forma metonímica, pesquisando a história de vida dos principais personagens, dos líderes das posses, para compreender pontos fulcrais na memória dos agentes sociais que traduzem os principais pontos de referência da memória coletiva do Hip Hop, do Movimento Hip Hop do ABC Paulista, e dos grupos que eles representam; memória omitida ou deturpada pela história oficial e hegemônica, sobretudo pelo poder público e pelos meios de comunicação de massa.

A memória coletiva se distingue da história pelo menos sob dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. (...) Na história se tem a impressão de que, de um período a outro, tudo é renovado, interesses em jogo, orientação dos espíritos, maneiras de ver os homens e os acontecimentos, tradições e também perspectivas para o futuro, e que se, aparentemente reaparecem os mesmos grupos, é porque as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes, e também da natureza geral das sociedades, subsistem. (HALBAWACHS, 1990, p.82).

As formas de resgatar e projetar politicamente suas memórias coletivas sustentam os trabalhos e projetos sociais, raciais, culturais e políticos do Movimento Hip Hop. “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.” (LE GOFF, 1990, p.426). Por isso vou descrever o itinerário percorrido pelos pioneiros do Movimento, três personagens que atuam no ABC Paulista: Nelson Triunfo, atualmente trabalhando pelo Departamento de Educação da Cidade de Diadema, é um dos primeiros dançarinos de soul e funk, considerado um dos precursores do Hip Hop, cujo encontro com o Movimento se deu nos bailes black e na dança de rua; King Zulu Nino Brown – coordenador geral da Zulu Nation Brasil – que também chegou ao Hip Hop através dos bailes black e foi o primeiro sujeito a fazer contato com Afrika Bambaataa, tornando-se o primeiro membro da Universal Zulu Nation no Brasil; e MC Levy – vice-coordenador da Zulu Nation Brasil, analista contábil da entidade e assessor de Hip Hop no Departamento de Cultura de Diadema, juntamente com Dan Dan, MC e produtor cultural, que se aproximou do Hip Hop através do Movimento Negro.

Devido ao extenso recorte do trabalho de campo, o Movimento Hip Hop organizado das sete cidades do ABC Paulista, teve que fazer as escolhas das entrevistas com os atores sociais conforme história e representatividade dos sujeitos no Hip Hop da região, portanto, nem todos importantes artistas e militantes que atuam na localidade foram entrevistados; no entanto, jamais poderia fazer uma pesquisa sobre Hip Hop e não entrevistar Nelson Triunfo. Nelson Triunfo é considerado o precursor do Movimento Hip Hop no país, pois foi através de seu grupo de dança “Funk & Cia.”, formado no final da década de 70, ainda nos tempos de efervescência dos bailes black, movidos ao som e balanço do soul funk ou original funk, que a dança funk e depois o breaking foram para as ruas da cidade de São Paulo, ganhando adeptos e visibilidade nos meios de comunicação de massa, se espalhando por diferentes regiões do país. Eles dançavam, inicialmente, em regiões centrais da cidade como o Viaduto do Chá, pedaço dos dançarinos de funk, em frente ao prédio do antigo Mappin e do Teatro Municipal de São Paulo, e na Praça da Sé. Depois foram para a Rua 24 de maio e para a Estação São Bento do Metrô, quando o Movimento ganhou força e projeção nacional.

Nelsão, como é chamado pelos manos e minas do Hip Hop, juntamente com Marcelinho Back Spin, foram grandes responsáveis pelo surgimento, expansão e fortalecimento do Movimento Hip Hop no país, e deram importantes contribuições para Diadema ser uma referência nacional e mundial no trabalho com o Hip Hop²⁹. Nelson Triunfo também foi um dos membros fundadores da Zulu Nation Brasil, mas, por uma série de motivos, se afastou da entidade e da Diretoria de Cultura do município, realizando, atualmente, um trabalho no curso supletivo EJA – Educação de Jovens e Adultos –, programa de ensino para jovens e adultos da Secretaria de Educação e Cultura de Diadema. O EJA I é destinado a atender jovens e adultos que não tiveram a oportunidade de estudar na época apropriada ou não concluíram o ensino fundamental. O projeto foi implantado em 1987 e completa 20 anos em novembro deste ano, com uma média de 4.500 atendimentos realizados a cada ano. Em 1996, a Secretaria de Educação passou a oferecer também a suplência de 5ª a 8ª série, o EJA II. (www.cmdiadema.sp.gov.br).

King Zulu Nino Brown também é uma referência nacional do Hip Hop, sempre citado pelos agentes sociais do ABC Paulista, quando falam sobre a história do Hip Hop na região, como grande conhecedor, pesquisador e arauto do Hip Hop. Freqüentava os bailes black dos anos 70, na cidade de São Paulo e no ABC Paulista, e esteve presente nos primórdios do Movimento, quando se reuniam na Rua 24 de maio. Pesquisador autodidata, ele foi um dos

²⁹ No quinto capítulo apresentarei a história do Hip Hop em Diadema.

primeiros a investigar a história do Hip Hop e a transmitir o seu conhecimento para os mais jovens buscando o fortalecimento cultural e cidadão da juventude da periferia de São Bernardo do Campo.

MC Levy é o intelectual orgânico do Hip Hop da região que possui, provavelmente, maior experiência política, adquirida quando militava no Movimento Estudantil, no Sindicato dos Oficiais Marceneiros de São Paulo, no MNU e no PT. É o principal responsável pelo desenvolvimento de projetos para a Zulu Nation Brasil e pelo contato com o poder público, na parceria da Zulu Nation Brasil com a Prefeitura de Diadema. Representa o agente social que não se criou no Movimento, que veio de fora, apesar de haver organicidade entre o Hip Hop e as lutas em que participava, sobretudo no tocante à questão racial. Ele chegou ao Hip Hop pela via estritamente política e busca aplicar esse conhecimento político junto ao Movimento Hip Hop.

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos – que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou do seu meio. (...) Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva o é também: mas esses limites não são os mesmos. (...) carrego comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso ampliar pela conservação ou pela leitura. Mas é uma memória emprestada que não é a minha. (HALBWACHS, 1990, p. 54).

Nelson Triunfo nasceu Nelson Gonçalves Campos Filho, em 1954, e Nelson Triunfo é uma homenagem à cidade onde ele nasceu e passou sua infância: Triunfo, localizada ao norte de Pernambuco, divisa com a Paraíba. Aos 15 anos ele saiu de casa para estudar em Paulo Afonso, na Bahia, depois foi para Brasília, onde terminou o colegial. Em 1977, ele chegou em São Paulo, onde deixou de trabalhar com topografia, seu antigo ofício, para lutar pela realização de um antigo sonho: viver a vida artística com militância no Movimento Negro e nas questões políticas que envolviam o país naquela época.

Ele começou a dançar no início dos anos 70, ainda em Pernambuco, e afirma que foi o primeiro nordestino a dançar soul music. Quando foi para Paulo Afonso ele se aperfeiçoou, e dançava à moda James Brown em alguns eventos, no início dos anos 70. Em Paulo Afonso, trabalhava como auxiliar de escritório e, após um remanejamento interno, foi transferido para o setor de topografia, assumindo o cargo de auxiliar de topografia. Como era um jovem muito estudioso, aprendeu rapidamente a fazer as medidas, trabalhar com a trena e o nivelamento. Depois, ele aprendeu a manusear o teodolito, um aparelho topográfico. Quando chegou em

Brasília, em meados da década de 70, ele era um técnico do teodolito e, em pouco tempo, conseguiu trabalho. Conta que ficou famoso na engenharia, que era muito bom no que fazia: fez a topografia do Banco do Brasil e os futuros agrimensores da Universidade de Brasília iam fazer estágio com ele; como ele já usava cabelo comprido, conta que os engenheiros falavam: “manda o cabeludo no aparelho”. Em Brasília, conheceu grandes equipes de soul, que utilizavam potentes caixas e equipamentos de som. Foi em Brasília que ele conheceu ótimos dançarinos e desenvolveu a dança funk. Como havia um intercâmbio entre Rio de Janeiro e Brasília, por haver grande contingente de cariocas em Brasília que recebiam e traziam muitas informações da antiga capital do Brasil; e era lá que vicejavam as grandes equipes de baile na época, Brasília também foi uma das primeiras localidades a ter equipes de baile.

Eu cheguei em Brasília e uma das primeiras coisas que eu fiz foi entrar nas equipes de som e foi aí que eu desenvolvi, mais ainda, a dança. Eu vi dançarinos maravilhosos lá, me juntei com eles e foi um sucesso enorme. A gente ia em todos os bailes e nossa turma dava pra encher, ia o bairro inteiro. Eu morei em Ceilândia que, na época, era uma das maiores favelas em Brasília, e influenciei muito, até sem querer, o pessoal da Ceilândia: os pais de muitos jovens, que hoje fazem o Hip Hop lá, iam curtir os bailes black comigo, lá em Brasília. Eles ficavam mais no bairro, aquele negócio de conservadores, e eu arrastava os caras pro Plano Piloto, pra Sobradinho; onde tinha festa eu arrastava os caras. (Nelson Triunfo).

Em São Paulo já moravam alguns irmãos - eles são em nove -, mas o principal motivo de sua nova migração era o fato de que São Paulo e Rio de Janeiro eram as cidades mais efervescentes, culturalmente falando, e era onde estavam as grandes equipes de baile, as redes de televisão, de onde saíam as grandes gravações, ou seja, havia o cenário que ele desejava para viver artisticamente e na militância política. “Porque tudo que eu fiz, a topografia, os estudos e tudo, era pra complementar, porque a minha idéia, desde novo, era o mundo artístico”. Primeiramente Nelsão morou no bairro do Bixiga, e lá conheceu a Escola de Samba Vai Vai, onde passou a desfilar em 1977. Ele conta que foi eleito, em 1992, pela Rede Globo de Televisão, o melhor passista do Carnaval Paulista. Quando chegou em São Paulo, passou a circular pela Capital e pelo ABC Paulista, freqüentando os baile black do período. Segundo Nelson Triunfo, havia muitos bailes black em São Paulo, que variavam conforme a época. Alguns acabaram e outros continuaram por longo período. Os primeiros foram Atlético São Paulo, o Sindicato dos Aeroviários, que era na Cupecê, o Astro, o Palmeiras, e mais para o final da década de 70, mais precisamente a partir de 1977 entra em cena o Sideral, que ele diz que era muito bom, no Tucuruvi. Já na virada dos anos 70 apareceu o Asa Branca, em

Pinheiros, que também funcionou durante alguns anos e depois vieram o Clube da Cidade e o Choppappo, em São Bernardo do Campo. A primeira vez que Nelsão veio para o ABC Paulista foi em 1983, para o Oknawa, em Diadema, onde acontecia o show da Princesa Negra, com a equipe do Gildão. No final dos anos 70, ele começou a se destacar nos bailes e decidiu montar o grupo de dança Funk & Cia.

O Funk & Cia. surgiu de uma necessidade minha, assim, porque já existiam muitos grupos no Rio de Janeiro de soul funk que dançavam, muitos maravilhosos, e eu era praticamente um dançarino solo. E, em Paulo Afonso, eu já tinha tido Os Invertebrados, que era um grupo meu. Em 1977, eu me juntei com mais três caras e nós fizemos o Black Soul Brothers, que eu dançava com o Miguel de Deus. Mas nos bailes eu dançava mais solo nas rodas de soul. Aí eu falei “eu vou ter que fazer um grupo meu pra eu poder fazer show”, tinha alguns grupinhos surgindo naquela época, mas eles eram muito certinho demais, aquelas coisinha, entendeu? E eu era mais funkadelic, entendeu? Era mais assim: roupas coloridas, uma coisa mais de funk mesmo, entendeu como é que era cara? E o que acontecia, na verdade, é que nós precisávamos montar um trabalho, aí foi quando eu tive a idéia: “sabe o que eu vou fazer, montar um grupo”. E esse grupo eu vou escolher os melhores dançarinos das rodas de soul. Aí eu passei o mês todinho indo em todas as festas que eu conhecia, e como eu conhecia a maioria deles eu fui convidando, alguns não podiam porque tinham o trabalho deles, mas, pelo menos sete deles aceitaram; e eu dei sorte, porque entre esses sete, tinha quatro dos melhores dançarinos da época, em São Paulo, era: o Dom Leela, que era de São Caetano, o Serginho, que era primo do Leela, e tinha mais o Star e o Pierre, que eram bons, e a partir daí nós montamos e eu criei o Funk & Cia. Uma sorte da porra, porque como nós chamava soul, mas a gente chamava o funk também, mas o soul era muito famoso no Rio, mas era um grupo de soul e eu usei o funk, como o que é hoje o original funk, naquela época eu chamei: Funk & Cia., a Companhia do Funk, e eu fui muito feliz na escolha do nome. E, a partir dali, o Funk & Cia. foi um grupo que ganhou vários troféus, não só em São Paulo, mas no Brasil inteiro por onde nós andamos. O original funk é o soul funk, o estilo James Brown, nós falamos original funk pra não confundir com o funk carioca, é o funk mesmo, o funkadelic, o verdadeiro funk, aquele que realmente é o funk, ou seja: o funk. (Nelson triunfo).

Eles começaram a se apresentar também nas ruas da cidade, variando entre locais como a Praça da Sé e no Viaduto do Chá. Antes do Movimento Hip Hop, durante os anos 70 e início dos anos 80, o movimento black estava em evidência, e o Viaduto do Chá era importante ponto de encontro onde os participantes entregavam flyers – panfletos de

divulgação das festas -, colocavam carro com som e ficavam ouvindo e dançando original funk, depois veio a concepção do popping, locking e breaking.

A partir daí eu comecei a me entrosar aqui em São Paulo com as equipes black e participar, no Rio de Janeiro, também com as equipes do Rio. Eu era um dos poucos caras que moravam em São Paulo que era afeito no Rio de Janeiro, porque no Rio de Janeiro era o palco da black music forte nos anos 70: os grandes dançarinos de soul, a maioria, tavam lá, as grandes equipes de black vinham de lá, então, lá era uma referência pro Brasil inteiro, inclusive aqui pra São Paulo. Só que eu ia lá e fazia sucesso com o Funk & Cia. Em 1980, você imagina que o Funk & Cia fez uma excursão pelo Brasil, saiu pelo Nordeste afora e tudo, um grupo de original funk, né meu? Fazendo show na terra do forró, fazendo show no Rio Grande do Sul, na terra dos gaúchos, fazendo show em Brasília, Salvador, Goiás, Curitiba. Então, nós andamos demais. (Nelson Triunfo).

King Zulu Nino Brown, menos conhecido como Joaquim de Oliveira Ferreira, nasceu em 31/03/1962, na pequena cidade de Canhotinho/PE, Agreste, microrregião Garanhuns, distante 210 km do Recife. Da sua infância lembra o período em que morava no município de Garanhuns/PE, sua família possuía televisão e ele recorda de momentos em que assistiam às novelas Selva de Pedra e Irmãos Coragem da TV Globo; e quando assistiram à chegada do homem à lua em 1969. Esse processo de busca e afloramento das reminiscências nos permite refletir acerca do papel dos meios de comunicação como mediadores na criação de referenciais simbólicos na evolução do tempo e do espaço, pontos vivos da memória individual e coletiva, imagens que refletem pensamentos, sentimentos, vivências, conflitos e trocas.

Na década de 60, alguns familiares aderiram ao fluxo migratório para o Sudeste do país, intensificado desde os anos 50, principalmente para São Paulo, norte do imaginário, anseios e desejos de muitos nordestinos, seduzidos por sua avançada urbanização, industrialização, oferta de empregos e de uma vida melhor. Ele acompanhou o fluxo, juntamente com a mãe, o padrasto, mais dois irmãos e o sobrinho. Logo que chegou, em 1974, aos 12 anos de idade, Nino Brown foi para Pinheiros encontrar sua tia que já estava lá. Ficou por pouco tempo, logo foi para região do ABC Paulista, precisamente no bairro do Calux em São Bernardo do Campo. Já havia, em São Bernardo do Campo, parentes morando, como sua irmã mais velha. O cunhado trabalhava na Volkswagen e a família prosperava. O desenvolvimento econômico opulento do período facilitava a conquista de empregos e benefícios, como facilidades para comprar terreno e construir a casa própria. Ao chegar em

São Bernardo do Campo, Nino Brown trabalhou em uma padaria, e, em 1976, com 14 anos, foi contratado pela empresa de filtros automotivos *Filtros Fran*.

Nino Brown se tornou metalúrgico, filiou-se ao sindicato, participou de greves, comícios e de momentos históricos que marcam a história de luta da região e de sua população; como o comício que lotou o Estádio 1º de Maio de trabalhadores para ouvir o que o, então promissor presidente do sindicato dos metalúrgicos, Luís Inácio Lula da Silva, tinha para dizer. Mas relata que ele e grande parte das pessoas que participavam daqueles atos aliavam-se pela união construída e representada entre a classe trabalhadora, e pelo respeito que tinham os dirigentes, mas não tinham conhecimento aprofundado do que aquilo representava e de como poderiam construir uma realidade melhor. Em 1977, começou a freqüentar os bailes black, no Jardim Calux, que aconteciam em casas simples, onde funcionavam associações de moradores; e, segundo ele, “*se converteu ao soul funk*”. Sentia-se representado e identificado naquela música, naquela dança e naquelas pessoas da mesma classe social e da mesma raça, com histórias e cotidianos semelhantes. Esse processo de identificação gerou um grande interesse para conhecer a história e seu papel na história. Havia outros bailes que aconteciam em outros bairros, formados em sua maioria por pessoas de classes populares, negros e nordestinos, como Vila Vivaldi, Jardim do Lago, Jardim Ipê, Vila Rosa e Piraporinha.

O meu papel não só dentro do Hip Hop, mas também antes do Hip Hop, que foi o black power soul funk music, aqui no Brasil, foi sempre de estudar a história e entender do porque foi preciso se criar tal coisa de autodefesa para os jovens e adolescentes das favelas do Brasil; na época e até os dias de hoje. Essa autodefesa seria a educação, muita leitura e colocar em prática as coisas positivas. (Nino Brown).

As lutas políticas tradicionais, desempenhada pelos partidos políticos e pelos sindicatos, eram orientadas por estratégias e táticas rígidas e consolidadas com comícios e panfletagens. A visão hegemônica de lazer, cultura e política era dicotômica. O tempo e o espaço destinado para atividades culturais e de lazer era considerado como tempo livre, para o descanso, desvinculado de qualquer viés político, por isso essas atividades eram colocadas como pano de fundo, ou meros apêndices das atividades políticas tradicionais. Muitos jovens daquele período se empenharam na busca por espaços alternativos de arte, lazer e cultura, como os bailes black, o que expressa também um novo modo de se fazer política, através da assunção de suas identidades de classe, de raça e de geração. Esses espaços foram, e em alguns locais continuam sendo, o lócus estratégico para construção e fortalecimento da identidade negra em torno da música, da dança e da linguagem que alicerçam uma re-

existência. Começavam a desenvolver um conceito, que amadureceria dali em diante, e ao invés de serem antagônicas, arte, cultura, lazer e política poderiam se autonutrir.

No segundo capítulo apresentei experiências do início da história de vida de MC Levy, o Wilson Roberto Levy, que denotam a formação da subjetividade de um militante negro. Prossigo, neste momento, do período de sua adolescência.

Em 1966, entre 13 e 14 anos, Levy fazia o ginásio, após tentar, pelo segundo ano seguido, e conseguir passar na prova de admissão do Colégio Macedo Soares, na Barra Funda. A Barra Funda era um bairro com muitos negros, muitos deles participantes da escola de samba, a Camisa Verde, e dos times de futebol: o Barra Funda e o Thomas Edison. Entretanto, a maioria deles não estava estudando no Macedo Soares, que era um colégio da elite paulistana, apesar de ser público. Levy recorda que, no período noturno, havia um maior número de negros. Ele conta que ficava com os branquinhos, e que ele era um neguinho engraçado, tinha carisma, liderança, era representante de classe, organizava festas. *“Era o verdadeiro protótipo do negro de “alma branca” (risadas), todo mundo me adorava. Agora quando chegava na Vila, aí os negrão...”*

Levy começou realmente a se envolver com questões políticas no colégio, através do movimento estudantil, em 1968, em decorrência de algumas leis de reforma do ensino, que o governo militar queria implantar e os estudantes eram contrários à reforma. Havia um grêmio estudantil no colégio e os representantes de classe foram chamados para discutir, com alunos e professores, sobre uma passeata que aconteceria na rua do Arouche. E tinha toda uma organização para a passeata, um estudante apareceria com uma flor, esse era o código para todos se mobilizarem, sem um reconhecimento prévio pela polícia. Conta que havia uma grande influência do movimento estudantil francês, dos protestos e das idéias de Jean Paul Sartre. O grêmio estudantil foi fechado e os alunos envolvidos diretamente com o protesto foram expulsos do colégio.

Esses dois mundos em que Levy transitava, tinham suas distintas formas de sociabilidade e particularidades culturais, como já foi mostrado, mesmo nos gostos musicais. Sua mãe sempre o estimulou a ir para as escolas de samba, que eram na Lapa; e ele participava nos “cordões” (na época eram cordões e não desfiles) da Vai Vai, da Camisa Verde e da Fio de Ouro do Cambuci. Ele gostava muito de samba, que também era o estilo preferido nos bairros periféricos. Ouviam Cartola, Candeia e além desses sambas cariocas, recebiam influência de sambistas paulistas como Zeca da Casa Verde e Geraldo Filme. Não tinham disco gravado, mas o pessoal tocava e cantava. No colégio havia grande influência

norte-americana, sendo o rock'n roll e a música pop o estilo preferido pelos jovens brancos de classe média; ele cita Iron Buterfly, Vanilla Food, Rolling Stones e Jimi Hendrix.

Eu chegava no bairro cheio de curtir o rock, de falar de rock e o pessoal falava “sai pra lá bailarino”. Isso é bom falar, meu apelido lá no bairro, e até hoje ainda me chamam, é bailarino. Eu sou o bailarino cara (risadas). Eu jogava bola e ficava meio com uma munheca de lado e, como eu levava aquela dança de playboy pra “quebrada”, começaram a me chamar de bailarino. E pela minha liderança eu influenciava um pouco, então começou a rolar nos bailes de família Beeges, B Jay Thomas, algo entre a disco e o soul. Mas o soul começa a vir pro bairro, mesmo, quando as pessoas começam a freqüentar os bailes das equipes. Ai vem James Brown, Marvin Gay. Tinha o rádio que a gente ouvia bastante, as sete mais do Barros de Alencar, ia das 9h00 às 12h00, da sétima até a campeã. E tinha muita música brasileira, mas também algumas norte-americanas. Muita coisa da jovem guarda, Jorge Bem, que era o único negro que tocava na jovem guarda, junto com a Evinha. Tinha o Golden Boys (ele canta) “há um alguém na multidão...” Era quatro negrão cara! Outra dessa fase dos 70 era o grupo Cantores de Ébano, que cantava a música O Uirapuru. Um deles, mais tarde eu fui descobrir, era nada mais nada menos, que o maestro Estevam Maia Maia, que é vivo, e dirigiu vários corais de negros. É o líder do Cantafro. Então eu fazia essa mistura entre o Negro Doce e o playboy da Barra Funda que queria se sentir branco. (risadas)” (MV Levy).

Circulava entre esses dois mundos desde o final dos 60 e início dos 70, e, em 1975, ele entrou em uma academia de capoeira e conheceu uma ala de capoeira da Vai Vai, que ele passou a integrar e saiu em alguns outros blocos. Apesar de ser corintiano, ele saía na ala da Torcida Jovem do Santos, porque o líder da ala de capoeira da Vai Vai era santista. “*Mas eu tinha uma consciência cultural negra. Eu fui fazer capoeira porque era legal, um esporte brasileiro, porque era negro, mas não tinha essa identidade política que tem hoje o militante, dirigente do Movimento Negro*”.

Da metade para o final dos anos 70, com o surgimento dos bailes de equipe, há uma mudança na vida social e cultural dos jovens negros. Mas nessa época MC Levy se casa e não chega a freqüentar os bailes das equipes.

Como o baile pra mim, sempre foi o baile de família, de bairro e tal, então eu não cheguei a freqüentar os bailes de salão. Também porque imediatamente eu acabei casando cara, em 1977. Mas nos bairros também começou a rolar os sons que o pessoal curtia nos bailes das equipes, da Chic Show, Zimbabwe. Eu só cheguei a freqüentar o salão Chic Show, que era da

escola de samba camisa verde, na rua Brigadeiro Galvão, que não existe mais. Depois a Chic Show virou uma equipe de baile, com o Luisão, Fião. (MC Levy).

Também em 1977, Levy entra na faculdade de Administração e Ciências Contábeis Tibiriçá, no largo São Bento, para cursar Ciências Contábeis, estimulado por um chefe que havia prometido para ele a chefia da Contabilidade. E foi ali que ele realmente entrou em contato com o Movimento Estudantil. Em 1978, Levy foi contratado para a área de contabilidade da Deca, divisão da Duratex e lá, através de um colega negro, chamado Odair, ele entrou em contato com o movimento negro. Apesar de suas experiências, ele ainda não havia encontrado uma forma de organizar e canalizar politicamente a questão racial. Nesse momento, para ele e a esquerda da época, a questão política era a luta de classes e a questão racial passava por ela. Em 1979, os trabalhadores da Duratex iniciaram campanha para reajustes salariais, e após aproximações, dois anos depois, Levy e os funcionários do setor em que trabalhava filiaram-se ao Sindicato dos Oficiais Marceneiros de São Paulo. Ele virou dirigente e colaborou com a inserção das questões de raça para dentro do sindicato, ensejando fazer a ligação entre questão de raça e classe; e ajudou a formar a primeira comissão de negros no Sindicato, na Central Única dos Trabalhadores – CUT - e no PT. Mas esses ensejos de aproximação entre questões de raça, classe e sindicais nunca se deram por vias amenas, foi e ainda é um caminho turbulento. O Sindicato dos Oficiais Marceneiros de São Paulo surge do Partido Comunista Brasileiro – PCB – e surge já com a estrutura sindical oficializada com o Governo de Getúlio Vargas, em 1932; em 1981, a ala majoritária do Sindicato dos Oficiais Marceneiros de São Paulo estava ligada à história e tradição de luta do “Partidão”. Levy participou da formação de uma chapa da oposição, que venceu a disputa, e passou a ser considerado um divisionista da luta de classes ao ensejar discutir a questão racial; a luta maior era a de uma classe só: a operária.

A questão cultural foi, também lentamente, adquirindo maior espaço na agenda e no planejamento da classe trabalhadora organizada. O dia de comemoração do Sindicato dos Marceneiros era 19 de março, dia de São José, padroeiro dos marceneiros, e, nesta data, começaram a organizar atividades de lazer. Aproveitaram o ensejo para organizar festivais de música, bailes de forró, grupos de teatro, e, nesse processo, criaram a comissão de negros e negras, e de mulheres, ambas subestimadas pelos dirigentes.

A partir das festas do dia de São José passamos a fazer algumas coisas que eram de lazer, o baile, o forró. Aí começamos a colocar outras coisas: um grupo de teatro, um festival de música. Começamos a trabalhar mais a questão cultural. E aí eu formei uma comissão de negros e negras no Sindicato, foi formada uma comissão de mulheres, aí o pessoal do

“Partidão” chamava de “Departamento Feminino” (risadas)...Imagina os comunistas? Eu falei pô (sic) espera um pouco, Departamento Feminino ? E eles falavam: “você não acha isso reacionário não? Como negro?” Comissão de negros, de mulheres gente. Pega nossa assembléia pra campanha salarial e, na hora de levantar a mão, conte qual a formação étnica dos nossos filiados da categoria. A maioria é negro e nordestino; é só dar uma olhada na nossa assembléia meu. É só prestar atenção. Teve um 20 de novembro de 1982 e eu fui fazer uma intervenção na Assembléia. Nessa intervenção eu falei: “nessa assembléia eu quero fazer uma intervenção pra discutirmos uma questão que é diferente das nossas lutas aqui nas fábricas, pelas bases, pela campanha salarial, pelas questões das condições de trabalho, mas que é muito importante pra história do povo brasileiro. Hoje, dia 20 de novembro, é dia da consciência negra, não tem como lei, o governo não reconhece. E o que significa isso? Significa que estamos homenageando aqui um grande herói negro, que é visto como bandido. Zumbi dos Palmares. Já ouviram falar?” E pá pá pá, falei uns 20 minutos naquela assembléia pra todo mundo. Quando acabou, aplausos, só que o pessoal da direção do sindicato e do “Partidão” começou a falar (muda o tom da voz) “você é um divisionista, está dividindo a categoria nessa questão de brancos e negros”! (MC Levy).

Paulatinamente, essas discussões foram amadurecendo, e hoje nas centrais sindicais há comissões e discussões sobre discriminação racial, que é um problema visto como um dos principais fatores que prejudicam a inserção de muitos trabalhadores e trabalhadoras no mercado de trabalho. A questão de gênero também evoluiu e, segundo Levy, há no PT, atualmente, após muitas lutas, cotas para mulheres na direção do partido e nas eleições. MC Levy continua militante do PT na cidade de Diadema, mas não participa mais das disputas internas do Partido. Participa de encontros, congresso, discute as teses, se posiciona, mas prioriza a luta no Movimento Social, não deixando de lado a questão do partido, pois acredita que a questão do poder passa mais pelo partido, que pelo Movimento Social. E poder no sentido de facilitar a luta, não de concentrar o poder nas mãos.

Toda a cotidianidade não inserida imediata e diretamente na estrutura produtiva foi considerada irrelevante, politicamente insignificante. É por isso que boa parte das pessoas de esquerda desconfia desses movimentos que, como os dos bairros, se integram em sua luta pelos serviços de água ou energia elétrica, de moradia ou transporte, solidariedades que vêm de seu mundo – de vizinhanças, étnicas, religiosas – e que desembocam na construção de uma nova identidade cultural, de uma cultura urbana popular: modo de aglutinação de crenças e comportamentos, modo de ressentir os problemas coletivos. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.147).

No início da década de 80, os precursores do Hip Hop foram amiúde obtendo acesso aos elementos artísticos do Hip Hop pelos meios de comunicação e através dos bailes, onde passam a ser praticados, primeiramente com a dança. Quando os freqüentadores dos bailes black tiveram contato com o rap, denominaram-no tagarela ou funk falado, pois apesar das batidas, os beats, serem semelhantes ao funk, os artistas pareciam cantar falando, ou falar cantando. Afinal, nessas músicas valoriza-se mais o ritmo e a poesia do que a melodia e a harmonia, marcantes no soul e no funk, como o próprio nome diz *rhythm and poetry*. Não havia ainda a idéia de movimento, mas em meados de 1984 o Hip Hop inicia sua constituição como cultura de rua da juventude, em sua maioria negra e periférica, quando o grupo de dança Funk & Cia. passa a se apresentar na rua 24 de maio. Pouco tempo depois é formada a crew Back Spin, por Marcelinho Back Spin, da qual fizeram parte pioneiros do rap como Thaíde e DJ Hum. Também na análise de Nino Brown, o Hip Hop teve seu início com as apresentações e encontros dos dançarinos de funk e pioneiros do breaking, os membros do grupo Funk & Cia. Nesse período, Nino Brown, que já era dançarino de soul e funk e freqüentava os bailes black de São Bernardo do Campo, participou desses primeiros encontros convidado pelo amigo Thaíde, um dos primeiros MCs, que era de São Bernardo do Campo.

Segundo Félix, os dançarinos foram para as ruas devido à grande lotação dos bailes que dificultava as apresentações. (Félix 2005). Mas o fator que considero central para esta análise é que os conceitos sobre o Hip Hop e, até mesmo, o fato de irem para as ruas apresentava como referência o contexto do Hip Hop norte-americano em constante diálogo com as formas de sociabilidade e demandas sociais e culturais da juventude dos bairros periféricos de São Paulo e do ABC Paulista. Esse processo de diálogo entre culturas mediado por processos comunicativos foi acontecendo primeiramente com os dançarinos e a dança de rua. As referências artísticas pelas quais os primeiros dançarinos do original funk se baseavam para criar conceitos sobre o que estavam fazendo, para denominar os passos e, até mesmo, o nome do estilo e da linguagem corporal que expressavam, como popping e locking, vinham dos artistas norte-americanos, através de vídeos e revistas que por aqui chegavam desde o final da década de 70. Apesar de não haver a interconexão em rede que hoje permite a comunicação em escala global a qualquer momento, os vídeos e revistas cumpriam o papel de carregar e transmitir uma bagagem artística norte-americana. Essas mensagens e produtos culturais seriam posteriormente “consumidos” num processo de identificações sociais, culturais e raciais globais, amiúde moldadas e reconfiguradas por mediações sócio-culturais nacionais e regionais, com diferentes implicações conforme a urdidura histórica dos sujeitos coletivos. Devido à beleza e plasticidade da dança de rua, assim como ocorreu nos EUA, os

meios de comunicação passaram a se apropriar da dança com o objetivo de ampliar a audiência e o público consumidor, e a dança breaking passou a ser considerada uma moda também no Brasil. A dança passou a ser ensinada em academias e o auge desse assédio e cooptação ocorreu quando o grupo Funk & Cia. foi convidado para fazer a abertura da novela Partido Alto, da Rede Globo de Televisão. Com esse *boom*, alguns programas de televisão passaram a fazer concursos da dança de rua, o que motivou uma série de equipes a participar. Aconteceram concursos nos programas dos apresentadores Barros de Alencar da TV Record, Bolinha da TV Bandeirantes e Raul Gil do SBT.

Só que aí nós começamos a ver que tava tendo uma mudança lá fora, novas danças chegando, inclusive nos filmes, nas revistas, começou a pintar umas coisas assim, aí eu comecei a dançar o robô. Inclusive, o Silvio Santos, nos anos 79 pra 80, apareceu os The Lockers e os caras do Buggalo Sun, aqueles caras né, e eu vi os caras dançando “nossa que loucura! (recorda exultante)” Pô os caras: um era responsável por ter criado o Locking, o outro responsável por ter criado o Popping. E aí ali nós começamos a dançar o robô, o Funk & Cia foi o primeiro grupo a dançar o robô. Robô é o estilo mais duro, mais robótico mesmo, e a partir dele surgiu o wave, que faz parte do Popping, e o próprio egípcio, que fica dentro do Popping, e a partir daí foi mudando muitas coisas cara. E foi chegando até coisa lá de fora. A partir de 1982, começou a pintar os primeiros vídeo clipes, os caras dançando na rua e tudo, tinha uns DJs que iam pra lá e falavam que tinha uns caras dançando na rua, em Nova York. Tinha uma discoteca em Moema, chamada Fantasy, que a gente só dançava Breaking, na época, que era a dança de rua. A partir dali, eu já fiz uma turma bem legal que tava desenvolvida, e, quando em 1983, eu falei: “não dá mais pra gente ficar aqui, vamo faze como é lá fora, vamo pra rua, aí eu convidei os caras, aí nós fomos pra rua, aí começou toda a idéia. Mas já existia da gente ta na rua; inclusive, tem um clipe do Gilberto Gil, foi um dos primeiros clipes que usou dança de rua, no Brasil, que ele me convidou pra fazer com ele, e o nome da música é “funk se puder”, daquele disco Extra, foi em 1983. E a gente já dava giro de cabeça, já começava a fazer as coisas na rua. E ali já eram os sinais da gente chegando, né meu? E isso daí começou a crescer, quando foi em 1984 estourou pra todo Brasil, inclusive, a Globo veio buscar a gente, aqui em São Paulo, pra fazer a abertura da novela Partido Alto. Saíram muitas revistas com a gente de cabo a rabo, só a gente dentro da revista, saiu muitas manchetes. (Nelson Triunfo).

No final da década de 70, no ABC Paulista, eclodiu o ápice da greve em que a massa operária, o conjunto de trabalhadores conseguiu unir toda a classe por condições mais dignas de trabalho, salários melhores, paralisando a produção de todas as grandes indústrias da

região. Esse processo de luta fecundou o Novo Sindicalismo. Na esteira desse processo surgiram, no início dos anos 80, o Partido dos Trabalhadores (PT) e depois a Central Única dos Trabalhadores (CUT), instituições que tiveram importante papel no processo de redemocratização do país. Na avaliação de Eder Sader, o período de 1978 a 1985, entre as greves do ABC Paulista e a vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, provavelmente ficará marcado, na história política do país, como o momento decisivo para reforma do sistema político. Nino Brown era um desses operários e devido à greve geral foi despedido e saiu do Sindicato dos Metalúrgicos por não conseguir mais pagar sua filiação. Neste momento, passou a fazer alguns “bicos” como vigilante.

Em 1984, MC Levy também participou ativamente das lutas pela campanha das diretas. Participou de um ato na Praça de Sé, no qual fizeram uma vigília para a votação pelas campanhas diretas no Congresso Nacional, mas o Congresso não aprovou e mais uma vez as eleições foram decididas no Colégio Eleitoral. MC Levy acredita que todos esses fatores, primeiramente a anistia em 1979, depois as lutas pela redemocratização do país, abriram espaço para que as mobilizações, antes ocultas, ganhassem um espaço maior para que suas lutas fluíssem. Não que esses processos de abertura política resolvessem as reivindicações e os problemas, mas houve aumento das possibilidades de organização da luta. O Movimento Hip Hop eclode no país no momento em que estavam explícitas as incoerências do processo de modernização brasileiro: elitista, excludente, centralizador e racista. Contribuiu para a grande mobilização nacional de 1984 na campanha pelas “Diretas Já”, a crise econômica iniciada no final da década de 70, o que fez com que a década de 80 ficasse conhecida como a “década perdida”, em contraposição ao “milagre econômico” dos anos 70. Também foram fundamentais as freqüentes mobilizações da sociedade civil reivindicando sua cidadania com protestos de diferentes formas e conteúdos, como abordei anteriormente. Celso Furtado analisa assim o período:

Hoje vivemos uma fase que não é apenas de contestação, mas também de desilusão e ansiedade. A nova mansão construída na euforia da industrialização e da urbanização exhibe gretas em todas as suas paredes. Já a ninguém escapa que nossa industrialização tardia foi conduzida no quadro de um desenvolvimento imitativo, que reforçou tendências atávicas de nossa sociedade ao elitismo e à opressão social. Formas mais sutis e mais insidiosas de dependência, infiltradas nos circuitos financeiros e tecnológicos, vieram substituir a tutela antes exercida pelos mercados externos na regulação de nossas atividades produtivas. O processo de acumulação foi posto a serviço da modernização desbrida do estilo de vida dos assentamentos sociais de rendas médias e altas, desatendendo-se a satisfação das necessidades mais elementares da massa da população (FURTADO, 1984, p. 12).

Insiro essa análise histórica para demonstrar como havia diferentes sentidos sobre o que era esse processo de redemocratização, as lutas e construções simbólicas em gestação. Devido ao caráter do Hip Hop, que, ênfase, na época não era considerado um movimento e sim um lazer, uma cultura de rua e o início da construção de uma identidade de classe, raça e geração, poderiam achar que eram alienados ao “grande” processo de luta política que o Brasil passava. Ainda era cedo para pensar o Hip Hop como uma nova forma de se fazer política, mesmo porque os seus conceitos de luta iniciam amadurecimento no final da década de 80.

Pode-se afirmar que no mesmo contexto em que parte da sociedade brasileira rebelasse contra a ditadura militar, os bailes black importam dos EUA um tipo de música que servia de inspiração para a luta pela emancipação sociorracial e econômica. À primeira vista, tem a impressão que o público dos bailes black estava totalmente alienado no que se referia às lutas pela democratização da sociedade brasileira. No entanto, em uma análise mais minuciosa, podemos notar que aquelas pessoas procuravam, de outra forma, encontrar condições para aumentar a inclusão dos negros na sociedade brasileira. (FÉLIX, 2005, p. 68).

O atual processo de globalização, propiciado pelos avanços das tecnologias da comunicação e mediado por diferentes meios, permitiu o acesso da juventude às diferentes expressões culturais, artísticas e políticas que estavam em evidência nos outros países, provocando novas configurações de identidades étnicas, culturais e sociais, novas combinações e sentidos para idéias e símbolos, “novas identificações locais e novas identificações globais”. (HALL, 1999, 78). Na década de 80 também há mudanças significativas no campo das ciências sociais e das ciências da comunicação para interpretação desses novos fenômenos sociais, da emergência da sociedade civil e suas formas de lidar com as construções simbólicas das indústrias culturais e dos meios de comunicação de massa. Octavio Ianni observa que

O processo de globalização envolve uma ruptura de amplas proporções, abalando mais ou menos profundamente os quadros sociais e mentais de referência de uns e outros em todo o mundo. Trata-se de uma ruptura simultaneamente histórica e epistemológica, provocando obsolescências e ressurgências de realidades e formas de pensamento, bem como o desafio de se taquígrafarem as novas realidades, formas de sociabilidade, jogos de forças sociais, formas de vida e trabalho, modos de ser, compreendendo evidentemente novos conceitos e novas categorias com os quais se buscam a “compreensão” e a “explicação” da realidade (IANNI, 2003, p.331).

Nesse novo contexto histórico, as teorias da dependência e do imperialismo, hegemônicas nas pesquisas em Ciências da Comunicação na década de 70, são insuficientes

para explicar as transformações históricas e epistemológicas em curso. Jesús Martín-Barbero compreende que

É a partir das novas maneiras de juntar-se e excluir-se, de desconhecer-se e se reconhecer que adquire consistência social e relevância cognitiva aquilo que passa em e pelas mídias e pelas novas tecnologias de comunicação.(...) Como as pesquisas de ponta na Europa e nos Estados Unidos, também as latino-americanas apresentam uma convergência a cada dia maior com os estudos culturais em sua capacidade de analisar as indústrias comunicacionais e culturais como matriz de desorganização e reorganização da experiência social no cruzamento das desterritorializações que acarretam a globalização e as migrações com a fragmentação e as realocações da vida urbana. (MARTÍN-BARBERO 2004, 220).

O sentido dessas mensagens, imagens, idéias e símbolos que chegavam por vídeos e revistas, é também concretizado no relato de Nino Brown, que afirma ter construído uma idéia maior do que era o Movimento Hip Hop quando viu o filme *Beat Street*. Esse filme foi citado por muitos entrevistados como um marco para compreensão do Hip Hop pelos brasileiros. O *Beat Street* trouxe uma série de referências, nas quais muitos jovens que estavam iniciando os seus primeiros contatos com essa nova “Cultura”, como Nino Brown e Thaíde, se espelharam e gostaram do que viram. O depoimento de Thaíde demonstra o valor desse filme para o Hip Hop

Em abril e maio de 1984, o filme Beat Street estreou em São Paulo. Era fim de outono e o visual que a gente usava naquela época era bombeta, jaco, colete e tal. Até então, todo mundo já tinha visto alguma coisa em videoclipe, mas não daquela forma. Era algo específico sobre o movimento ao qual estávamos ligados. Era como se aquilo estivesse falando diretamente pra mim, pra todos nós que estávamos começando o movimento. Todos já estavam contaminados pela música e pela dança e o filme foi importante: foi o que nos deu a concepção de que o que estávamos fazendo era parte de algo maior. (...) O Beat Street abriu a cabeça de muita gente para o Hip Hop. Foi quando todo mundo se tocou que aquilo era um movimento. Hoje se fala em cultura Hip Hop, mas naquela época era um movimento, porque ainda eram poucas as pessoas envolvidas. Mas para a grande maioria das pessoas, o break era apenas a grande moda do ano.” (Depoimento de Thaíde in Alves, César, 2004, p. 29-30).

A mudança na forma de apropriação do espaço urbano que acarreta em grande expansão do Hip Hop na cidade de São Paulo, região metropolitana e depois para o país, é a ocupação, pelos dançarinos e primeiros MCs, da Estação São Bento de Metrô, o que ocorre por volta de 1985. O primeiro grande point foi a rua 24 de maio, em frente à Mesbla, pois, além de ser uma região central, apresentava o tipo de chão adequado para a prática da dança

de rua. Muitos afirmam que a São Bento foi o primeiro ponto de encontro, mas foi na 24 de maio que tudo começou. Nelsão afirma que

Mas foi na 24 de maio que começou tudo, lá era o grande point. São Bento foi em 85. Na verdade, nós dançávamos em vários lugares centrais, só que na 24 de maio, na frente da Mesbla, existia umas pedras grandes de mármore, enorme, e nós, como dependíamos muito de um solo liso, de um chão liso pra dançar, nós achamo ali a faca e o queijo, cara, porque era o melhor chão de todo São Paulo pra dançar, assim de rua; porque no calçadão ele não tinha umas pedras grandes, tinha umas pedras lisas e aquelas pedras tipo concretão né; aí em alguns lugares a gente colocava papelão: pegava aquelas geladeiras no Mappin abria, emendava a caixa de papelão e fazia um palco, quando chegava nesses lugar que era crespo, não dava pra dançar, cada um pisava na ponta do papelão e dava pra dançar no papelão, era nossa pista. E lá na 24 de maio existia uma pedra que ela tinha, mais ou menos, quatro metros de comprimento por dois de largura, era uma pedra que dava pra dar giro de cabeça, giro de costas, dava pra deslizar, pra fazer vários movimentos como back slide e outros movimentos, então virou nosso point. Era tudo de bom pra gente, a 24 de maio foi uma descoberta e tal, então nós ficamos durante dois anos ali no centro da cidade, foi entre 1983 e 1984. (Nelson Triunfo).

Nelson Triunfo relata que a mudança para a Estação São Bento de Metrô aconteceu pelo aumento do número de praticantes, todos jovens e adolescentes, e por um incidente que o deixou convalescente por quatro meses. Quando se apresentavam na 24 de maio e em outros espaços, ele se dedicou e se preocupou tanto com as ações culturais de rua que acabou se descuidando de sua saúde. Ele se alimentava mal, dormia pouco e se exercitava muito, por isso começou a sentir fraqueza, tontura e quase desmaiou algumas vezes, então resolveu procurar um médico. O médico disse que ele estava com um stress físico e precisava passar por um estágio de recuperação, com repouso e alimentação adequada. Quando Nelsão migrou para as ruas não foi acompanhado por grande parte dos integrantes do Funk & Cia., que ficaram no soul e no funk, então ele era o mais velho do grupo, o MC, o sujeito experiente que abordava o público e passava o chapéu pra arrecadar dinheiro, principalmente para compra de pilhas para o “Box” – grande aparelho de som utilizado nas apresentações. Nesse processo, os mais jovens passaram a treinar na São Bento, que tinha também um chão liso, ideal para a dança de rua, e ficava numa área coberta, dentro da Estação. Quando se encontravam nas ruas da cidade, os jovens que se apresentavam na 24 de maio eram constantemente interpelados por outros jovens, que os acompanhavam e queriam saber se eles haviam parado ou optado por outro espaço. Assim, uma grande rede foi criada e a Estação

São Bento passou a reunir jovens de São Paulo e da Grande São Paulo interessados naquele pedaço. O espaço se tornou o principal símbolo, o marco de início do Hip Hop no país sem qualquer pretensão por parte do maior contingente daqueles atores sociais: a partir dos diálogos cotidianos em torno do interesse daqueles jovens pela cultura de rua e periférica que emergia, a vontade de dançar, de se expressar e se comunicar entre pares, aqueles jovens estruturaram o crescimento de uma cultura popular urbana, de um movimento social juvenil e de um novo sujeito histórico e coletivo. A experiência na Estação São Bento do Metrô inspirou a construção de espaços semelhantes no ABC Paulista, pois os jovens da região, além de ter dificuldades financeiras para frequentar a capital, tinham o desejo de construir algo semelhante em suas cidades, nos seus bairros, em espaços de sociabilidade cotidiana³⁰.

Dois importantes acontecimentos estruturam o desenvolvimento de uma concepção mais politizada sobre o Hip Hop que culmina no surgimento das posses. Com o aumento de praticantes do rap, os *manos* passam a se encontrar na Praça Roosevelt, região central de São Paulo, e nesse espaço, em 1988, surge a primeira forma de organização do Hip Hop, o Sindicato Negro. Pouco tempo depois, em 1992, é lançado o Movimento Hip Hop Organizado – MH2O – idealizado por Milton Salles com o objetivo de organizar politicamente o Movimento. Ele era empresário dos Racionais MCs, maior nome do rap nacional. No entanto, segundo os depoimentos, o MH2O não foi concretizado, ou segundo Félix, “nunca passou de uma “palavra de ordem”: todos a utilizam, mas ninguém a pratica, isto é, cada posse é independente em suas ações e os grupos de rap jamais abrirão mão de sua autonomia”. (Félix, 2005, p. 86). No entanto, foi a primeira idéia do que seriam as organizações nacionais de Hip Hop. O Sindicato Negro não foi uma posse, mas potencializou as ações e idéias para que elas surgissem. Antes do Sindicato Negro havia alguns grupos organizados em torno de “gangues” e “famílias”, que era a reunião de praticantes dos elementos artísticos em torno das atividades artísticas e do lazer. Para Marcelo Buraco, o Sindicato Negro teve início na Estação de Trem do Brás. Ele considera também importante para o surgimento das posses alguns projetos públicos como o “Projeto Rappers” do Instituto de Mulheres Negras Geledés, que lançou a revista “Pode Crê”, no início dos anos 90, a primeira publicação dirigida para o Movimento Hip Hop; e o Projeto Rapensando a Educação da Prefeitura de São Paulo, entre 1989 e 1992. *O Sindicato Negro não era uma posse, porque se você for pegar, as posses estão localizadas em determinada região. Então o que acontece, você tem uma posse lá em São Bernardo, que concentra a galera de dois, três bairros, é um ou outro que atravessa o município pra ir pra*

³⁰ No quinto capítulo demonstro o processo de constituição desses espaços.

lá; por exemplo: a Hausa, é em torno do trabalho da galera ali do DER, o Nino Brown tinha um trabalho lá e foi se desenvolvendo; a Negroatividades era da galera de Santo André, mas Santo André da onde: do Centreville, Guarani, Maracanã, Vila Suíça, esses bairros aí. Essa galera aí é localizada em cima de determinada região, no Sindicato Negro foi diferente, porque era gente de tudo quanto é região, a maioria era Zona Leste, mas Zona Leste assim: uma galera de Cidade Tiradentes, outra de Ermelino Matarazzo, Artur Alvim, era muito grande. O Sindicato Negro só se encontrava em lugar que fosse mais central pra todo mundo e só pra dançar, trocar idéia. Começou o encontro da galera na Estação de Trem do Brás, aonde chegava os trens da Zona Leste; aí tinha aquele saguão na frente da Estação de Trem, foi ali que começou o Sindicato Negro. E era muita gente de tudo quanto é lugar. Aí tinha um ou outro que tinha mais ou menos a idéia: “isso aqui é um grupo organizado, o que vocês tão fazendo em tal lugar, distribui esse material assim lá”, que geralmente era material de festa, evento. Os eventos mais conscientes que tinham na época era uma campanha do agasalho aqui ou ali. Aí, com o passar do tempo, que essa coisa de posse mesmo, com determinados grupos, em lugares específicos, com um trabalho mais concentrado: fazer uma atividade na escola da comunidade, no centro comunitário, atividade esportiva, cultural, educacional, social; isso é uma coisa que é bem mais recente. A gente pode dizer assim, de 1995 pra cá, o Sindicato Negro começou a se reunir em meados dos anos 90. Aí tiveram várias outras experiências que foram amadurecendo pra essa idéia de posse, vários outros projetos, com ONGs, Prefeituras. O Projeto Rapper Geledés, a Prefeitura da Capital financiando projeto de Hip Hop nas escolas. As posses foram concentrando mais: a Aliança Negra na Cidade Tiradentes, a Força Ativa também na Cidade Tiradentes. Aí a galera começa a discutir um pouco mais idéias que passam por campo de livros. Essa parada de escrever fanzines, isso a galera pegou com os punks; e no meio dos punks tinha muito aquela idéia de pensar globalmente e agir localmente, eu lembro que é uma coisa que eu via a galera falar pra caramba nessa época, entendeu? Pensar globalmente e agir localmente, então você consegue fazer um impacto maior na sua “quebrada”, na sua comunidade, no seu distrito, no município. Aí a galera já começava a se identificar de que forma, por exemplo: eu sou Marcelo Buraco, do Centreville, Santo André, eu sou o Zezinho, de Cidade Dutra, Jabaquara. O cara já tinha no codinome dele a quebrada de onde ele era. Aí as posses já foram ganhando também esse caráter local. (Marcelo Buraco, coordenador nacional de organização da Nação Hip Hop Brasil).

Este aspecto da identidade cultural do trabalho das posses, de buscar pensar globalmente e agir localmente, adquirido no contato com os punks, marca o retorno ao local, a

necessidade dos grupos estarem ancorados em uma realidade da qual eles têm um certo conhecimento e, por que não dizer, um certo domínio. O Marcelo Buraco do Centreville e o Zezinho de Cidade Dutra certamente encontraram uma série de identificações: o cotidiano violento, as opressões sociais e raciais, a falta de estrutura das comunidades; mas ambos possuem um ponto de partida que lhes é íntimo, próximo e seguro pra estruturar suas trocas simbólicas: o grupo de amigos, os inimigos, vizinhos, a história do bairro, as demandas sociais, culturais e políticas, em suma, um repertório de idéias que centraliza e solidifica o debate de construção de um sujeito coletivo descentralizado.

Daí que seja desde a diversidade cultural das histórias e dos territórios, das experiências e das memórias, que se resiste, e se negocia e interatua com a globalização, e desde onde se acabará por transformá-la. O que galvaniza hoje as identidades como motor de luta é inseparável da demanda de reconhecimento e de sentido. E nenhum nem outro são formuláveis em meros termos econômicos ou políticos, pois ambos se encontram referidos ao próprio núcleo da cultura, enquanto mundo do pertencer a e do compartilhar. (MARTÍN-BARBERO, 2004 p.366)

As primeiras posses foram Aliança Negra e Núcleo Cultural Força Ativa, ambas na Cidade Tiradentes, Zona Leste de São Paulo, sendo que o Núcleo Cultural Força Ativa foi fundado na zona norte, depois mudou sua sede para a Cidade Tiradentes. Os integrantes das posses divergiam desde o Sindicato Negro sobre o sentido do Hip Hop, a primeira centralizando racialmente o debate e a segunda nas questões de classe social (Félix, 2005). As posses do ABC Paulista iniciam sua formação em 1993, com a Posse Hausa de São Bernardo do Campo, seguida pela Negroatividades, de Santo André, em 1997, posse que integrou a formação da Nação Hip Hop Brasil, em 2005.

O surgimento das posses marca a transição para o que alguns teóricos e militantes chamam de “nova escola do Hip Hop”, caracterizada por um debate político mais explícito e intenso, sobretudo no que se refere às questões raciais. Para a educadora Elaine Nunes Andrade, pioneira no estudo do Hip Hop

A nova escola é formada por garotos, em sua grande maioria negra, que ingressaram na comunidade hip hop no final dos anos 80, mais precisamente a partir de 1988. São garotos, em sua maioria negros (o que difere da velha-escola que compreende jovens adultos de outras etnias), e têm como preocupação básica promoverem-se artisticamente com o rap, alguns deles, mais engajados politicamente, trabalham pelas causas comunitárias com o fim de amenizar as dificuldades sociais enfrentadas por boa parte da população brasileira. Organizam-se em “posses” para atender a esses compromissos de aperfeiçoamento artístico e desenvolvimento das ações política e comunitária. Alguns dos componentes dessas “posses” são filiados a entidades do movimento negro e têm uma atuação social que mais condiz com valores de militância negra do que com as concepções do movimento

hip hop que tanto caracteriza os integrantes da “velha-escola”. (ANDRADE, 1996, p. 134).

Duas gestões públicas de 89-92 demonstram como o entendimento e sensibilidade por parte dos gestores públicos ainda é fundamental tanto para o encaminhamento de demandas populares como para o desenvolvimento de políticas públicas. Uma delas, apontada por Marcelo Buraco, foi a gestão de Luíza Erundina do PT. A Secretaria de Educação e Cultura da cidade de São Paulo contava com uma equipe especializada e sensível às questões de classe, das culturas populares, da juventude e suas manifestações. O secretário era o pedagogo Paulo Freire, e compunham sua equipe técnica: a também pedagoga Sueli Chan (atualmente na Zulu Nation Brasil e na Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPPIR) e Lizete Arelaro (atualmente é Professora Associada da Faculdade de Educação da USP). Eles foram responsáveis pela criação da primeira política pública para crianças, adolescente e jovens das classes populares, utilizando o Movimento Hip Hop como ferramenta pedagógica, o Rapensando a Educação. Artistas como Thaíde e DJ HUM, Racionais MCs e DMN foram até as escolas públicas do município para realização de oficinas, palestras e seminários. Após o término da gestão de Luiza Erundina, em 1992, Lizete Arelaro assumiu o cargo de Secretária de Educação, Cultura, Esportes e Lazer de Diadema, no início da gestão de José Fillipi, também do PT, em 1993. Elmir de Almeida, que também era da equipe técnica na gestão do Paulo Freire, assumiu a diretoria de Cultura. Essa equipe foi fundamental para construção do trabalho com o Hip Hop que é referência mundial. Também entre 1989 e 1992, durante a gestão de Maurício Soares, na época também no PT, com Luiz Roberto Alves na Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, e Ronaldo de Oliveira, Júlio Mendonça e Neusa Borges na equipe, foi realizado o Projeto Movimento de Rua. Tiveram uma série de reuniões, eventos na Pista de Skate e produziram o primeiro livro sobre Hip Hop, o ABC Rap, uma coletânea de letras de grupos de rap da região. O processo foi fundamental para criação da Posse Hausa.

O quarto capítulo desta pesquisa é sobre a história do Movimento Hip Hop do ABC Paulista.

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

Breve histórico do ABC Paulista

O modelo positivista e centralizador determinou o estabelecimento das regiões no Brasil. Sua inspiração central foi a da manutenção do poder. A região tem menor valor como espaço de relação com outra região do que com o centro. Região-centro e não região-região, eis a mão da direção. Para cutucar a atualidade da questão, veja-se como brigam as regiões no contexto da guerra fiscal e como acumulam mágoas associadas à riqueza-pobreza, privilégios e desprestígio, voltando-se todas para o planalto central (simbolicamente o centro) quer para reclamar, quer para pedir ou barganhar. (...) O grande problema é que os projetos de modernização, dentre os quais a regionalização é parte, não avançaram para a crítica dos mitos políticos brasileiros, não produziram sensibilidade perante as culturas do país, não realizaram a ruptura dos elitismos e mistificaram o que poderiam ter sido os seus consensos, isto é, um enorme projeto educativo-cultural, a crítica das relações entre capital e trabalho, o questionamento do lucro a qualquer custo, o valor da identidade local-regional para além da patriotada besta, a superação entre os diferentes social e politicamente. (ALVES, p. 2001, 198-199).

Neste capítulo apresento o Movimento Hip Hop do ABC Paulista a partir da história da região, dos depoimentos e histórias de vida de lideranças das sete cidades analisadas. Nos dois primeiros capítulos enfatizei o recorte teórico-metodológico, porém aliando as reflexões epistemológicas e teóricas com as características históricas e concretas do espaço de análise e dos agentes sociais da região. Os fatores históricos globais e nacionais, as identificações e mediações simbólicas, o conjunto das reflexões apresentadas nos terceiro e quarto capítulos são fundamentais para compreender o Movimento Hip Hop organizado do ABC Paulista. Contudo, as características da modernização brasileira, elitista, excludente, centralizadora e racista, as ondas migratórias provocadas pela opulência econômica dos anos 50 aos anos 70, e suas conseqüências sociais, culturais e políticas, foram ainda mais intensas na região.

Nestas três dimensões interligadas, o global, o nacional e o local, o Hip Hop da região efetua suas trocas e construções simbólicas, num processo de identificações e mediações culturais, sociais, raciais e comunicacionais, perpassados por disputas ideológicas e políticas. Ora, os produtos e idéias dos meios de comunicação de massa trafegam por uma via de mão única, pelos fluxos de modernidade global propagados pelos países centrais na produção material e simbólica de mercadorias, sobretudo os Estados Unidos, e não há uma resposta, um contra-fluxo por esses meios, portanto, é fundamental criar condições estruturais para que os agentes sociais locais desenvolvam seus processos comunicativos, projetos de ações culturais e intervenções políticas. Entretanto, os fatores históricos regionais, cotidianos, as formas de

sociabilidades, as experiências, tornam o local, o bairro, o município, num espaço privilegiado de referência para construção simbólica e a prática política.

Momento em que a comunicação parece ser a ditadora de todas as modas e trejeitos, quando deveria ser a facilitadora de uma ordem social mais digna e justa. A despeito disso, essa modernização globalizadora possibilitou um reencontro local-regional. Antes de serem supostas cidadãs do mundo, as pessoas devem estar presentes onde lhes cabe produzir o maior volume de relações sociais – a cidade. (ALVES, 2001, p. 203).

E a região do ABC Paulista possui uma história repleta de contradições e conflitos, de diálogo entre culturas, classes e etnias, de exemplos de movimentos sociais e lutas políticas, como relatei nos capítulos anteriores. Início este último capítulo com a história do ABC Paulista.

O ABC Paulista é composto por sete municípios localizados no Sudeste da região metropolitana de São Paulo, que somam um total de 2.354.722 habitantes (Censo IBGE, 2000). São eles: Santo André, que possui 649.331 habitantes; São Bernardo do Campo, a maior e mais populosa cidade da região com 703.177 habitantes; São Caetano do Sul é a menor cidade da região, mas não possui a menor população, tem 140.159 habitantes; Diadema tem 357.064 habitantes; Mauá, 363.392 habitantes; Ribeirão Pires, 104.508 habitantes; e Rio Grande da Serra, a cidade mais próxima da serra do mar, a menos populosa da região, tem 37.091 habitantes. A área total da região é de 841 Km², dos quais aproximadamente 56% se localizam em área de proteção de mananciais. Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra, as cidades mais distantes do centro industrial, por serem próximas à serra do mar, ricas em mata atlântica e recursos hídricos, ficam 100 % em área de proteção de mananciais, e por essas razões destoam do restante da região identificada pelo grande parque industrial. A região foi uma das pioneiras no processo de industrialização do país e recebeu grande fluxo migratório, sendo que São Bernardo e Diadema, seguidos por Mauá, são as cidades que mais elevaram o seu índice demográfico devido às migrações. Diadema possui a maior densidade demográfica do país, 11.158 habitantes/Km², enquanto a densidade média da Grande São Paulo é de 2.027 habitantes/Km².

Luiz Roberto Alves trabalha o universo simbólico da região a partir da criação de três macro-signos - elaborados a partir da história política, social e cultural, das memórias, das ações da sociedade civil organizada e do poder público do ABC Paulista -, são eles: as passagens, a industrialização e a agudização das relações entre capital e trabalho (ALVES, 1999). A seguir serão apresentadas algumas análises do autor e alguns aspectos da história da região, coletados nas prefeituras dos municípios, que contribuíram para a criação deste

universo simbólico. Essa história oficial é permeada por mitos, conferindo o status de heróis à elite política e econômica da região, responsável pelas emancipações, oligarquia esta que ainda mantém uma condição de privilégio, de hegemonia política e distanciamento das culturas e demandas populares. Apesar disso, há informações que merecem destaque, mesmo que seja apenas para contestá-las.

Desde o início de sua formação, a região localizada entre o planalto e o litoral, foi importante rota de fluxos de pessoas e mercadorias. Ainda no início de nossa história oficial, devido ao risco de ataques e invasões, a partir de 1530, Portugal intensifica o processo de colonização das costas brasileiras, iniciando com a criação da Vila de São Vicente, em 1532. Nesse contexto ganha destaque a figura de João Ramalho, personagem histórico que dá nome a ruas, escolas e outros espaços e instituições na região do ABC Paulista. Segundo informações oficiais, João Ramalho foi degredado de Portugal por cometer delitos quando era escudeiro da rainha. Supõe-se que tenha sido deixado na costa brasileira entre 1510 e 1530. Ele casou-se com uma índia que era filha do Cacique da tribo Guaianazes. Como ele conhecia os índios, algumas tribos e sabia se comunicar com eles tornou-se importante interlocutor no processo de colonização. João Ramalho vivia acima da Serra do Mar, na região onde hoje fica o ABC Paulista, por isso exigia em troca da sua ajuda, que o local fosse transformado em Vila. Seu pedido foi negado por anos, pois o interesse era colonizar o litoral; até que, em 1553, foi criada a Vila Santo André da Borda do Campo. Porém, devido ao interesse de prospectar riquezas minerais, metais preciosos, há paulatinamente maior fluxo para o interior. Nesse processo, os jesuítas decidem transferir o colégio de São Vicente para os campos de Piratininga, devido à grande evasão da população para esse espaço. Então, em 1554, é criada a Aldeia de São Paulo de Piratininga. Com dificuldades de proteção e subsistência, Santo André passa a fazer parte de São Paulo de Piratininga, e a região se torna apenas local de passagem entre o Porto de Santos, a capital e o interior.

A região forma os seus primeiros povoados em torno de fazendas e de capelas que foram construídas nessas fazendas, locais de passagem dos tropeiros que levavam mercadorias para o Porto de Santos. Em 1631 e 1637, a Ordem de São Bento recebe de Portugal duas áreas onde são fundadas respectivamente a Fazenda de São Caetano e de São Bernardo. Na região onde se formaram as cidades de Mauá e Ribeirão Pires, foi fundada em 1714 a Capela Nossa Senhora do Pilar, situada ao lado de uma trilha, que ligava o planalto ao Porto de Santos, passando a ser chamada de Caminho do Pilar, e a região ficou conhecida como Pilar. Atualmente, a rua que foi construída por parte desse caminho chama-se Caminho do Pilar. A área onde hoje fica Rio Grande da Serra, que era conhecida como Caaguaçu ou

Caguassu, era um dos locais preferidos pelos tropeiros, pelas águas do Rio Grande, e por oferecer proteção contra ataques indígenas e contra animais ferozes. Em Diadema, os primeiros moradores chegaram no século XVIII, também devido a sua localização. Havia a presença do português colonizador, do índio e dos negros escravos. Nas fazendas dos monges beneditinos, de São Bernardo e São Caetano, já havia uma produção econômica. Na primeira, agropecuária, e na segunda funcionava uma olaria. Portanto, as passagens simbolizam esse primeiro momento histórico da região, com os primeiros caminhos ligando o planalto e o mar, espaço de comunicabilidade e conflitos. “O primeiro macro-signo da passagem remete à sua ênfase substantiva nos séculos XVIII e metade do XIX, que se traduz como subúrbio inculto e semi-povoado à espera de novas diretrizes do sistema econômico-político. No entanto uma passagem viva e reativa.” (ALVES, 1999, p. 17).

A história da região conhecida como ABC Paulista pelos meios de comunicação nacionais e pela maior parte dos brasileiros, e como Grande ABC por seus moradores e meios de comunicação regionais, é marcada desde o início por disputas pela terra e por diferentes atribuições de sentido àquela porção geográfica. Foi assim, após conflitos religiosos, comunicacionais e políticos, que foi criada a Freguesia de São Bernardo em 1812, em torno da capela beneditina que fora construída em 1719.

As terras de passagem, cuja significação é marcada pelos determinantes segurança, comunicação e religiosidade, negam a revelação do cidadão, do homem e da mulher comuns com direitos ao espaço social. As leituras dos documentos. (...) Pois não estava dado ao morador e colono pobre qualquer direito de predicar a segurança, fazer comunicação e promover a extensão da fé; ao contrário, cabia-lhes a condição receptora, derivando a substantividade de sujeito para a realidade participial de segurado, comunicado, pastoreado. (...) Frente à lógica do domínio, o outro, passageiro inculto, estaria privado do direito de reivindicar e ser. Porém, a subversão não é gratuita: os suplicantes entrevêm a transformação política da vila feita freguesia e a mestiçagem meio-anárquica do primeiro século já questionava o projeto global jesuíta, se pouco nas forças, algo mais no símbolo. (ALVES, 1999, p. 22-23).

Durante o século XIX, acontecimentos históricos modelam a identidade da região e suas relações sociais, culturais e políticas. A implantação da ferrovia São Paulo Railway, operada a partir de 16 de fevereiro de 1867, redefine o sentido das passagens, bem como a chegada dos imigrantes italianos em 1877³¹, após desapropriação pelo Estado da fazenda dos monges beneditinos para instalação da colônia italiana, traz novos elementos para a história da região. Ocorre maior contato entre culturas e conflitos entre princípios político-ideológicos

³¹ No capítulo “A “tradução” brasileira” desenvolvi reflexões sobre as motivações nacionais e estrangeiras que levaram ao grande fluxo de imigrantes para o Brasil, sobretudo de italianos no final do século XIX.

que vão encaminhar o processo histórico da região. Em 1877, dos 880 habitantes de São Bernardo, 601 tinham a nacionalidade italiana, 844 eram católicos e havia 491 analfabetos.

O fato é que o estabelecimento dos imigrantes nos núcleos coloniais próximos a São Paulo acentuou o desejo de mudança do status político das vilas e freguesias, açulou a comunicabilidade, aguçou tensões, provocou intensas reclamações que mostraram ao nativo o sentido do seu silêncio e impulsionaram às emancipações políticas, iniciadas por São Bernardo no mesmo ano do advento da República. (ALVES, 1999, p. 26).

No final do século XIX, o núcleo colonial, em crescimento econômico e expansão das atividades industriais, torna-se município em 12 de março de 1889, pela lei provincial número 38. Nesse período, o município de São Bernardo ocupava a área que atualmente abrange todo o ABC Paulista. O município já nasce com uma identidade industrial. No início as primeiras indústrias eram das áreas têxtil, química e de móveis. Posteriormente, o município de São Bernardo do Campo se torna uma referência no setor moveleiro.

Trabalho liga-se a capital, a indústria. (...) Quase sinônimo de modernidade, a industrialização foi objetivo, fator de superação do universo rural das periferias, descoberta do novo labor humano, exigência de sociabilidade e defesa da vida. Se foi sinal de morte e mutilação, a fábrica também produziu uma fala capaz de redimir o tempo e sinalizar um projeto de futuro, num processo não messiânico de mudança de condição; enfim, a assunção do político, do jogo difícil e perigoso de sobreviver e ser na cidade. (ALVES, 1999, p. 32).

Em 1910 surge novamente o nome de Santo André, denominando o distrito de São Bernardo que ficava próximo à Estação ferroviária. Na década de 30, devido à sua localização estratégica, próximo à Estação São Bernardo, o município atrai grandes indústrias, o que gera fortalecimento econômico e político. Nesse processo, em 1938, a sede do município passa para Santo André, e a região que compreende todo o ABC Paulista passa a se chamar Santo André. No período, há freqüentes disputas políticas entre as elites política e econômica das localidades, ensejando processos de emancipação política coordenados pelas oligarquias locais. Em 1944 São Bernardo torna-se município, sendo denominado São Bernardo do Campo, na época englobando Diadema, que se chamava Vila Conceição. São Caetano torna-se município em 1949, seguido por Mauá e Ribeirão Pires que se tornam municípios em 1953. Diadema e Ribeirão Pires são os dois últimos municípios que dão origem à formação contemporânea do ABC Paulista, respectivamente em 1958 e 1963. Então, desde 1963, a região do ABC Paulista é constituída pelas sete cidades.

As oligarquias se interessam pontualmente pela identidade emancipadora das cidades, buscando equilibrar os interesses locais ao jogo político maior, seus partidos e seus projetos, ao contrário dos movimentos de trabalhadores e

pequenos proprietários, que descobrem, desde o seu cotidiano, a vocação complexa dessas cidades estratégicas, postas entre o mundo-mar e a terra-interior, de que decorre a dinâmica sócio-cultural e econômica da região. (ALVES 1999, 38).

Até a década de 40 o crescimento econômico se concentra nas regiões próximas à ferrovia, antes São Paulo Railway, depois chamada Santos-Jundiaí, principal via de escoamento das mercadorias. Com a inauguração da Via Anchieta, em 1947, e com o declínio do eixo ferroviário, tem início uma nova fase do capitalismo no país, quando as indústrias automobilísticas multinacionais passam a investir no mercado brasileiro. A região do ABC Paulista é um dos maiores exemplos deste período histórico, propulsionado pelo capital nacional e estrangeiro. Então, cidades próximas ao eixo rodoviário recebem grandes multinacionais. Além do setor automobilístico, também cresce o mecânico, o metalúrgico e elétrico, sobretudo em São Bernardo do Campo. Diadema também recebe grandes indústrias, principalmente de acessórios para automóveis, como indústrias de plástico, borracha e autopeças. Em Santo André e Mauá também são instaladas diversas indústrias de autopeças. Em Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra, devido à sua localização afastada do grande parque industrial e sua topografia acidentada, são instaladas poucas indústrias desvinculadas da indústria automobilística. Característica acentuada a partir de 1976 com a aprovação da Lei Estadual de Proteção aos Mananciais, necessária para garantir o abastecimento de água para a região metropolitana. Luiz Roberto Alves expõe a cronologia do crescimento econômico-industrial na primeira metade do século XX.

A citação do tempo de instalação das indústrias mostra o processo de expansão do capital: Matadouro Martinelli, 1913; Cerâmica Privilegiada, 1913; Cia. Química Rhodia, 1919; Metalúrgica Ligdgerwood, 1919; Refinadora óleos Brasil, 1922; Pirelli, 1923; Fichet, 1923; I.R.F. Matarazzo, 1926; General Motors, 1927; Varam Motores, 1948; Willys Overland, 1953; Mercedes Benz, 1959. Paralelamente, uma vasta rede de fábricas de autopeças e indústrias químicas, posteriormente à instalação do Polo Petroquímico em Capuava, 1954. A população cresce em rápida geometria, com a especulação imobiliária e a definição das classes. (ALVES, 1999, p. 35)

Em concomitância se desenvolve o movimento de trabalhadores que também tem sua cronologia apontada por Alves.

No entanto, as formas de organização frente ao desenvolvimento do capital no subúrbio também têm a sua cronologia: Greve em 1902 na Tecelagem Silva Seabra por melhores condições de trabalho é sufocada pela Força Pública de São Paulo; trabalhadores alcançam várias vitórias na redução da jornada de trabalho no ano de 1907; No mesmo ano é fundada em São Bernardo a Liga Operária, ligada à Federação operária de São Paulo; Em

1913 a Confederação Operária Brasileira (COB) realiza seu II Congresso e propõe a luta pela jornada de oito horas; No dia 13 de julho de 1917 param todas as fábricas de São Bernardo. É tempo de greve geral; O jovem Constanti Castellani é fuzilado no centro da atual Santo André ao participar de passeata. Seu assassino, policial, é transferido para Santos sob promoção; Alexandre Zanella, italiano e líder dos pedreiros, vai deportado para seu país em 1919; Nos anos 20 dezenas de líderes sindicais da região são presos e deportados; Por volta de 1930 as uniões operárias buscam a sua transformação em sindicatos; Em 1938 é fundado o Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André; Unidos em torno da Cooperativa de Consumo, os dirigentes sindicais da região realizam atos contra o nazi-fascismo em 1943; Armando Mazzo, líder sindical comunista é eleito prefeito de Santo André em 1947. Cassado, não toma posse a 1º de janeiro de 1948, bem como os 13 vereadores comunistas. O fato é da maior relevância para a história política do país. (ALVES, 1999, p. 35)

Dos anos 50 ao final dos 70 a região passa por vertiginoso processo de crescimento econômico e demográfico, devido ao grande fluxo migratório, em sua maioria de trabalhadores norteados pela possibilidade de inserção no mercado de trabalho, pelo sonho de uma vida melhor. O espaço urbano, paulatinamente configurado com centenas de indústrias, concentrou na região um grande contingente de trabalhadores, migrantes, imigrantes e nativos, de massa humana e de capital simbólico que era incessantemente trabalhado, gerando efervescentes e criativas manifestações políticas da sociedade civil organizada.

Mas o discurso e a prática opulentos foram cobrados. A concentração humana criada em torno da sofisticação industrial e da vanguarda econômica produziu a intercomunicabilidade, que tornou visíveis os frutos desse tipo de progresso e lançou luz sobre a ausência, o abandono e o esbanjamento. É necessário lembrar que durante a ditadura militar o Grande ABC foi palco de contínuos movimentos artísticos, operários – especialmente em torno da Igreja – e de bairros, ligados a algumas associações. (ALVES 1999, 57).

É nesse período que chegam ao ABC Paulista os pioneiros do Hip Hop como Nino Brown e os pais dos primeiros artistas e militantes da região como Honerê e Marcelo Buraco. A crise econômica e política da região tem início no final dos anos 70 quando há grande paralisação das fábricas devido à grande greve dos trabalhadores, culminando no Novo Sindicalismo, símbolo do processo de redemocratização do país. O Movimento Hip Hop também surge na região nos anos 80, mas a exemplo do que acontece na capital, o amadurecimento dos seus sentidos como cultura popular, movimento social e força política ocorre no início dos anos 90. Mesmo momento em que o início de reconhecimento do poder público, na gestão 89-92, quando Luiz Roberto Alves era o secretário de Educação, Cultura e Esportes.

Os setores progressistas e combativos dessas antigas povoações de passagem descobriram que o cerne de suas cidades revelava a constituição de

linguagens constituintes de pluralidade, isto é, a concentração dos diferentes e distantes sob o diapasão da modernidade industrial. (...) O ajuntamento produz uma antropologia da comunicação, pois as passagens, perigosas pela fugacidade, também possibilitaram encontros. (...)Então, à contínua semântica da pequenez e do isolamento atribuídos pelas elites às ações de colonos operários e cidadãos, opõe-se a semântica da massa-resultante-da-consiência. Por isso, a alta criatividade dos movimentos populares dos anos 70 e 80, ponto de encontro da maturação do significado da cidade industrial. (ALVES 1999, 44-45).

Ao analisar a história econômica do ABC Paulista, Celso Daniel, compreende quatro momentos distintos: o Grande ABC como local privilegiado do nascimento da indústria no Brasil – do final do século XIX até o início da década de 1950 -; o Grande ABC como local privilegiado da industrialização pesada no Brasil – décadas de 1950 a 1970 -; o início da crise – fim dos anos 1970, década de 1980 -; e o aprofundamento da crise com a emergência do novo (a década de 1990). (DANIEL, 2001).

O período ao qual Celso Daniel se refere como o início da crise econômica na região foi causado, sobretudo, segundo o autor, por fatores nacionais, a saber: o processo de descentralização da indústria para fora da Região Metropolitana de São Paulo, no final da década de 70, com o ABC Paulista perdendo o quase monopólio da indústria automotiva; e na década de 80, a chamada década perdida, ocorre o “momento de esgotamento do modelo nacional-desenvolvimentista em que a economia se estagna, após décadas de crescimento acelerado” e “o Grande ABC sente mais que proporcionalmente as mudanças de conjuntura econômica.” (DANIEL, 2001, 73). É nesse momento que surge o Novo Sindicalismo, com destaque para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, que foi objeto de análise de inúmeras teses acadêmicas. Além da forte coesão em torno da classe operária, aglutinada em torno de reivindicações salariais e maiores benefícios para a classe, o Novo Sindicalismo foi símbolo por transcender as questões político-partidárias na luta por mudanças no país, constituindo-se, segundo Eder Sader (SADER, 1995), como um novo sujeito coletivo no processo histórico. Para Alves,

No final dos anos 80 já se reconhece uma nova geografia industrial, com fechamento e ameaça de fechamento de fábricas e sua transferência para os pólos emergentes, notadamente no interior do Estado. (...) Os salários das faixas intermediárias sofrem melhoria, mas o número de desempregados aumenta. Os núcleos de favela não são os conhecidos 36, mas próximos de 100, com uma população que passa de 120.000 pessoas. (...) Há um conflito contínuo entre as demandas de habitação e a proteção aos mananciais, tendo pelo meio corrupção e clientelismo. (ALVES 1999, 50).

Nos anos 90 há um aprofundamento da crise estrutural, cujas primeiras manifestações remontam ao final dos anos 70 e têm início algumas mudanças no modelo de desenvolvimento regional. Além de transformações históricas culturais, sociais e políticas que alteram as trocas simbólicas entre as distintas regiões do globo, reorganizando práticas e relações urbanas, os fatores estruturais locais e nacionais, também ensejam o aparecimento do Movimento Hip Hop na região. Entre os fatores merecem destaque: a crise econômica que fez com que os filhos dos primeiros migrantes, e os próprios, encontrassem percalços em seus caminhos como a maior necessidade de formação educacional e cultural diante de piores condições estruturais; o aumento do número de favelas, pois era a única possibilidade de moradia para os cidadãos que sofreram os impactos do modelo de desenvolvimento da região, excluídos socialmente e culturalmente, vivendo sem as mínimas condições de saneamento básico, de saúde, educação, segurança, cultura e lazer nas encostas dos morros e áreas de proteção de mananciais. Desde o início do Plano Real até 2006, mesmo com alguns avanços no governo Lula, o PIB da região regrediu mais de 1% ao ano (IEME – Instituto de Estudos Metropolitanos). Como fator positivo, devido à conquista da democracia, os jovens do Hip Hop tiveram a oportunidade de procurar a Diretoria de Cultura e buscar apoio para continuar realizando seus encontros na pista de skate, sem a fatídica e recorrente repressão policial, e uma tomada elétrica para ligar os seus toca-discos e cantar o rap que ganhava força como Cultura e veículo de Comunicação Social da juventude da periferia. Com isso nasceu o projeto Movimento de Rua, o primeiro desenvolvido pelo poder público no país com o objetivo de fortalecer culturalmente a juventude utilizando o Hip Hop como mediação simbólica no processo comunicativo.

Do ponto de vista político-institucional há importantes mudanças que ensejam a integração regional para pensar e buscar soluções conjuntas para a crise, engendrando uma “alteração no paradigma de gestão pública e de controle da sociedade local” (DANIEL 2001, 78). Para constituição dessa complexa institucionalidade regional, Celso Daniel observa que a condição para desenvolvimento desse processo, das ações e debates, foi a “crescente consciência coletiva da crise estrutural do Grande ABC – em substituição à ausência de tal consciência na década de 1980.” (DANIEL 2001, 78).

Na década de 90 são criados: o Consórcio Intermunicipal (envolvendo as prefeituras), o Fórum da Cidadania (articulando a sociedade civil), a Agência de Desenvolvimento Econômico (incluindo prefeituras, setor privado e sindicatos), o Subcomitê de Bacias (com a participação do governo estadual, prefeituras e sociedade civil), uma mídia de âmbito regional

e a Câmara Regional (o espaço mais amplo de integração, incorporando governos estadual e municipais, empresários, trabalhadores, parlamentares e a sociedade civil em geral).

No entanto, no Planejamento Estratégico para a região desenvolvido no ano 2000 não há menção à palavra cultura, o que seria elemento fundamental para uma integração regional, não apenas como objeto de políticas, mas como centralidade na composição e concepção política para uma integração regional. “O meio social é perpassado pelos sistemas e teorias, cujas operações remetem o homem ao abandono, o qual determina a ignorância, que é determinante da alienação. A cultura é a única alavanca para a consciência e a superação dessas determinações.” (ALVES, 1999, p. 54).

A seguir demonstro como surge o Hip Hop nos processos de identificação e mediação simbólica dos agentes sociais que constituem o Movimento.

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

A história: as narrativas

A história do Movimento Hip Hop do ABC Paulista é muito ampla, rica e diversificada, expressa nas múltiplas narrativas que constituem esta história. Certamente haveria possibilidade de escolher uma destas sete cidades e realizar uma pesquisa mais aprofundada com os grupos, artistas dos quatro elementos, lideranças e gestores públicos do município escolhido que fizeram parte do processo. O ônus desse extenso recorte do trabalho de campo é a impossibilidade de abarcar a multiplicidade de relatos, sentidos e conflitos do Hip Hop num mesmo município. Não obstante, a riqueza de se trabalhar a totalidade da região consiste na possibilidade de demonstrar a grande diversidade e riqueza histórica, social e cultural das cidades, das principais lideranças, identificadas na observação participante, em eventos e encontros de Hip Hop, e nas entrevistas; e que a diversidade de sentidos, construções simbólicas e projetos políticos do Movimento Hip Hop da região dialoga com estas histórias. Acredito que o recorte efetuado foi uma boa escolha por proporcionar uma visão panorâmica e também de dentro do Hip Hop abecedeano, que permite refletir dialeticamente a partir da história cultural e social dos municípios, e da história social e cultural dos principais agentes sociais que criaram e militam pelas diferentes organizações que representam o Movimento Hip Hop da região. É claro que o Hip Hop não é somente representado pelas organizações, pelas “posses”, há artistas que exercem um importante trabalho na construção de referenciais identitários, simbólicos, e muitos deles também são arte-educadores, trabalhando voluntariamente em suas comunidades, ou através de políticas públicas, desenvolvendo um trabalho de formação através de oficinas com os elementos artísticos: MC, DJ, dança de rua e graffiti. O trabalho dos artistas também é fundamental, seja na apreensão dos conflitos históricos, cotidianos e do imaginário da juventude da periferia, na construção dos sentidos das comunidades, desse mesmo imaginário do Hip Hop, ou na formação cultural e artística através das oficinas. Afinal, o jovem que procura o Hip Hop é atraído pela identificação com os elementos artísticos, pela possibilidade de se expressar e se destacar no seu meio social, e não para se tornar um pensador ou intelectual orgânico, com raras exceções. Também há artistas que são militantes do Hip Hop, da mesma forma que há militantes que desenvolvem ou desenvolveram algum elemento artístico do Hip Hop, mas não se tornaram artistas de sucesso, mas sim reconhecidos e respeitados pensadores e articuladores do Movimento. São os intelectuais orgânicos que se dedicam a construir um

discurso mais bem elaborado e crítico para pensar e intervir na realidade da juventude da periferia, através das ações culturais e projetos políticos, portanto, são os melhores analistas e narradores da história e do estado da arte do Movimento Hip Hop do ABC Paulista.

O diferencial do recorte escolhido, de se trabalhar prioritariamente com o Movimento Hip Hop organizado, deve-se ao fato de que nessas organizações, em suas ações culturais e nos discursos dos líderes, estão latentes os principais conflitos históricos de poder e de idéias; tanto no interior do Movimento Hip Hop, como entre o Hip Hop e os processos e discursos culturais e políticos hegemônicos. Deve-se também a uma questão metodológica, ou seja, à possibilidade de utilização da concepção gramsciana e dos estudos culturais de hegemonia e cultura popular, providencial para a análise do trabalho de formação desenvolvido pelas entidades, o acúmulo e elevação do nível de elaboração de idéias, as possibilidades de formação de novos intelectuais orgânicos e constituição de novos blocos de poder.

No início, as histórias de vida dos pesquisados possuem grande semelhança: são filhos de migrantes que vieram em busca de trabalho na região; são moradores de comunidades periféricas que tiveram experiências marcantes, próximas ou dentro da face marginal da periferia, da criminalidade, do tráfico de drogas e dos justiceiros. São também jovens que encontraram nos elementos artísticos do Hip Hop, ainda que inicialmente uma forma de diversão e lazer com a qual se identificavam - pois eram criados e vivenciados entre semelhantes, o que provocava interação e sociabilidade seja no espaço dos bailes, no consumo dos produtos simbólicos dos meios de comunicação de massa ou na linguagem, estilo e comportamento erigidos que passam a mediar as relações na comunidade -, logo em seguida descobriram no Hip Hop uma forma de se expressar e se destacar no seu meio social através de um dos seus elementos artístico. Aqueles que apresentaram maior talento e habilidade se tornaram artistas e sobrevivem do Hip Hop, outros fortalecem sua identidade, auto-estima e aprendem noções de cidadania. Outros se tornaram lideranças, intelectuais orgânicos que assumiram papel central na construção e fortalecimento de idéias, e na articulação social dos grupos.

É nesse momento que as trajetórias bifurcam e afirmam suas distinções, quando alguns desses jovens, a partir de suas experiências, sentem e percebem a necessidade de aprimorar os seus conhecimentos e discursos para encontrar caminhos e métodos que possibilitem maior e melhor intervenção na realidade desse sujeito coletivo em formação. Nesse processo, o Hip Hop passa a se constituir como Movimento Social da juventude, sobretudo negra, alicerçado numa cultura popular urbana e periférica, em concomitância com a formação dos seus intelectuais orgânicos. Essas jovens lideranças passam a buscar em outras instituições

historicamente constituídas, como as organizações dos Movimentos Negros, os Partidos Políticos de esquerda, e até mesmo a Universal Zulu Nation, esse subsídio teórico e histórico que buscavam para fortalecer suas lutas. Gramsci destaca o papel do partido político na formação de novas intelectualidades, na unificação teoria-prática. Há tanto o interesse desses jovens em fortalecer e estruturar seu pensamento ingressando em diferentes organizações políticas, assim como há o interesse dessas organizações em rejuvenescer e revitalizar sua luta através da formação desses jovens.

Deve-se sublinhar a importância e o significado que têm os partidos políticos, no mundo moderno, na elaboração e difusão das concepções de mundo, na medida que elaboram essencialmente a ética e a política adequadas a ela, isto é, em que funcionam quase como “experimentadores” históricos de tais concepções. Os partidos selecionam individualmente a massa atuante, e esta seleção opera-se simultaneamente nos campos prático e teórico, com uma relação tão mais estreita entre teoria e prática quanto mais seja a concepção vitalmente e radicalmente inovadora e antagônica aos antigos modos de pensar. Por isso, pode-se dizer que os partidos são os elaboradores das novas intelectualidades integrais e totalitárias (totalizadoras), isto é, a pedra-de-toque da unificação de teoria e prática, entendida como processo histórico real.
(GRAMSCI, 1966, p. 22).

Nas narrativas das principais lideranças entrevistadas, a forma com que selecionam os fatos de suas histórias de vida, os fatos da história, demonstra a mediação exercida por suas formações políticas. Honerê, coordenador-geral da Posse Hausa, que se filiou ao MNU, em 1991 - posteriormente outros integrantes também se filiaram a essa organização -; Marcelo Buraco, coordenador nacional de formação da Nação Hip Hop Brasil, que se filiou, juntamente com outros militantes do Hip Hop, à União da Juventude Socialista – UJS -, braço jovem do Partido Comunista do Brasil – PC do B -, em 1997; e King Nino Brown³², que foi um dos fundadores da Posse Hausa, em 1993, mas que desde 1994 estabeleceu contato com Afrika Bambaataa e passou a ser o primeiro representante da Universal Zulu Nation no Brasil. Outras narrativas que possibilitaram esta análise foram feitas por: Beto Louco, DJ que relata a história do Hip Hop em Mauá, também representa a Nação Hip Hop Brasil; Beto Teoria, MC do grupo Teoria, de Ribeirão Pires, também é filiado a UJS e representa a Nação Hip Hop Brasil; Bete, que narra a história do Hip Hop de Rio Grande da Serra, faz parte da Nação Hip Hop Brasil; e quem relata o Hip Hop de São Caetano do Sul, o MC Liu MR.

São Caetano do Sul, devido à formação histórica e característica urbana da cidade, com sua periferia descentralizada em cortiços, com favelas somente nas divisas com Santo

³² King Nino Brown é um dos membros fundadores da Posse Hausa, é considerado membro da Posse, mas atua como coordenador-geral da Zulu Nation Brasil.

André e São Paulo, é a cidade que possui menor número de integrantes do Hip Hop e não há Movimento Hip Hop organizado, apenas alguns artistas, por isso foi o município menos pesquisado.

A relação com o poder público e com os meios de comunicação de massa, bem como a forma como os agentes sociais do Hip Hop lidam com os discursos oficiais e hegemônicos medeiam e perpassam esta pesquisa. Conquanto existam diferentes matizes nos discursos dos sujeitos no que se refere às questões de classe, raça e cultura, a relação com o poder público e com os meios de comunicação de massa é ambivalente. Foi através dos produtos simbólicos dos meios de comunicação de massa e das indústrias culturais atuando como grandes espelhos fragmentados ao mediar e refletir imagens de grupos sociais, culturais e cidades, que os agentes sociais do Hip Hop entraram em contato com outras culturas, linguagens, e passaram a enxergar sua comunidade, sua história, e a enxergar a si próprios através da contestação, questionamento e negociação com essas representações. E é no trabalho de formação cultural e política que o Movimento Hip Hop proporciona que esses jovens também se espelhem, possibilitando a construção de sua identidade cultural, mediando as mensagens massivas e engendrando os seus discursos. À medida que questionam e combatem a forma com que são representados, mediadas pela lógica de produção, pelos interesses econômicos e políticos dos proprietários e anunciantes dos meios massivos, pelo bloco de poder, eles também reconhecem a importância desses meios para visibilidade e alcance de suas ações culturais, sociais e políticas. Por isso a importância de estar presente nos meios de comunicação de massa, mas não de qualquer forma, e também de criar os seus próprios meios de comunicação.

A relação com o poder público se desenvolve com similaridades, pois os agentes sociais do Hip Hop questionam a forma com que são vistos e representados, bem como a exigüidade, ausência ou inconsistência das políticas públicas para o Hip Hop e a juventude da periferia, mas reconhecem que é no poder público que as ações e políticas são concretizadas, ou seja, precisam da anuência do poder público para fortalecer e expandir seus projetos culturais e políticos. No entanto, o processo com que as organizações do Hip Hop se relacionam, negociam, consentem ou pressionam o poder público também possui seus matizes. A história da região e do Hip Hop comprovam que gestões públicas que foram sensíveis às demandas, culturas e movimentos populares, proporcionaram os melhores momentos do Movimento Hip Hop na região, seja no espaço para ações culturais ou na participação política. Há evidências de uma possível simbiose entre vontade política e o ímpeto da juventude que questiona, contesta a realidade e se organiza, reivindicando e

externando propostas, simbolicamente constituindo um processo de comunicação social. Dois picos, auges da história do Hip Hop no ABC Paulista foram entre 89 e 92 com o Projeto Movimento de Rua em SBC, e a partir de 93 na cidade de Diadema, que perdura. Não se pode desconsiderar a necessidade de um ambiente político propício. Os depoimentos demonstram que as atividades e a estrutura do Hip Hop ganham autonomia e avançam durante gestões que possibilitam e até incentivam esse crescimento. Como se dedicar ao Hip Hop se precisam se alimentar e sobreviver? Muitos se afastam do movimento porque precisam trabalhar e sustentar suas famílias, mas mesmo esses não deixam de se identificar com a cultura, com os elementos artísticos do Hip Hop. Organização e estrutura são necessárias para que realmente seja desenvolvido o trabalho, e que este seja consolidado. Não obstante, são necessários um grande cuidado e um olhar crítico em direção a essa relação para que ela não seja orgânica, para que a tática política do Movimento Hip Hop não se transforme em tentáculo do poder político vigente. É imprescindível que continuem contestando, pressionando e negociando como movimento social ativo, o que nem sempre acontece.

Início a reconstituição histórica do Movimento Hip Hop do ABC Paulista por São Bernardo do Campo e o início da Posse Hausa.

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

São Bernardo do Campo: início do Hip Hop e da Posse Hausa

O primeiro integrante que entrevistei da Posse Hausa foi Blackalquimista, membro fundador, MC e produtor musical do grupo de rap Alquimistas, formado em 1998 na cidade de São Bernardo do Campo, e que tem como atual formação: DJ Simão Malungo, Blackalquimista, Scan, Guriz e Necaff.

Insisti por cerca de um ano para conseguir entrevistar Honerê, o que foi um longo processo de aproximação para demonstrar os objetivos da pesquisa e conquistar a confiança do coordenador-geral da entidade.

No entanto, para relatar o início do Hip Hop em São Bernardo do Campo, Blackalquimista foi o sujeito ideal, por ser um dos pioneiros na cidade. Honerê é de Diadema e passa a integrar a Posse Hausa em 1995.

Os muros materiais e simbólicos também são erguidos pelas classes, movimentos sociais e culturais populares. No entanto, é compreensível o receio em relação ao outro, ao estranho, ao boy. É uma longa história de marginalização, opressão e violência. São barreiras erigidas que não podem ser derrubadas de uma hora para outra. Quando pesquisei o Movimento Hip Hop, sobretudo ao tentar me aproximar da Posse Hausa, houve uma tripla desconfiança: por eu ser pesquisador, por ser de classe média e por ser branco. Como relatei no início desta Dissertação, há muitos pesquisadores que os utilizam como “cobaias” para fazer suas pesquisas sem nunca dar retorno algum para suas comunidades, além de suas interpretações que, na maioria das vezes, desagradaram os integrantes da Posse Hausa. Por essa razão, haviam decidido, em Assembléia, a não dar entrevistas; Blackalquimista e Honerê deram seus depoimentos como indivíduos e não como coletivo.

O fato de ser de classe social mais favorecida também é uma barreira significativa, afinal, para eles, faço parte do grupo dos exploradores e não dos explorados. Por ser branco também me encaixo no fenótipo dos exploradores, pesquisando em meios de maioria negra. A diferença e a distância social, cultural, política e racial dificultam o processo de comunicação, que, na maioria das vezes, gera apropriações errôneas e trocas desiguais.

Depois de inúmeras tentativas para entrevistar Honerê, ele me indicou Blackalquimista, que poderia responder minhas perguntas sobre a história da Hausa e do Hip Hop no ABC Paulista. O Blackalquimista atendeu prontamente ao meu primeiro contato por e-mail, depois nos falamos por telefone e marcamos uma primeira conversa. Ele foi muito claro dizendo que conversar não tem problema, mas que eu não poderia publicar nada sem o

consentimento do coletivo, e não quis que a conversa fosse gravada. Adotei o procedimento que foi de praxe com todos os entrevistados, expliquei para ele os objetivos do meu trabalho e disse que uma das minhas preocupações era contribuir com o Hip Hop, que eu queria que suas histórias fossem reveladas com fidelidade para que pudessem fundamentar futuros debates e políticas públicas para o Movimento, e que não publicaria nada sem o consentimento deles. Ironicamente, conversamos no Shopping Metr pole, no centro de São Bernardo do Campo, centro do consumo e, apesar disso, bastante freqüentado por manos e minas da região, o que reflete também a cada vez mais escassa oferta de espaços públicos de lazer e entretenimento para a juventude, principalmente da periferia. Tivemos uma conversa descontraída no jardim do Shopping, que foi de grande valia para o aprimoramento do projeto, mas não dava pra deixar de pensar na ambigüidade da situa o. Conversar sobre Hip Hop, rap, movimento social, cultural, no centro do consumismo, da estratifica o social e da opressão   dignidade humana, onde todos têm valor enquanto consumidores. Mas também há o contraponto de estarmos nos apropriando daquele espaço para pensar e desenvolver estratégias para conquista dos direitos sociais, culturais e políticos da popula o marginalizada.

O que levou a adesão de Blackalquimista ao Movimento Hip Hop foi a música. Sua família foi uma das primeiras a chegar no Jardim Petroni, bairro periférico de São Bernardo do Campo, em 1969. Como outros manos e minas do Hip Hop, primeiramente tomou gosto pela música e dança de Michael Jackson, no início dos anos 80, e, depois, com o rap propriamente dito, na voz de Kurtis Blow. Outros artistas que o influenciaram no período de inicia o foram Fat Boy e Eric Rakim. Fica explícita a paixão de Blackalquimista pelo rap e o domínio sobre o assunto, o que confere respeito perante a comunidade do Hip Hop, afinal, são mais de 20 anos acumulando informa o e experiências. Iniciou uma longa explica o sobre a história e características técnicas do rap. Para ele, música   matemática,   compasso, e é preciso ter boa métrica e flow – a dinâmica da música, o modo como o artista encaixa as palavras no tempo da batida – se não o rap é de má qualidade, como muitos que são produzidos atualmente. Prefere que eu não cite nomes, mas relata inclusive artistas famosos que “atropelam” a métrica. Recapitula o início do rap no País, quando foram lançados os LPs Som das Ruas e Cultura de Rua, em 1988, que lançaram respectivamente Os Metralhas e a dupla Pepeu e Mike, com os primeiros sucessos do rap nacional, marcado por letras e sons alegres e festivos. Ele começou a cantar após o lançamento do Cultura de Rua, sua maior referência era Thaíde e, posteriormente, os Racionais MCs. Disse que nesse período o acesso às músicas e ao sistema de produ o era muito mais difícil e ele não tinha idéia da aparelhagem que os artistas usavam. Ele viu o MK2 - aparelho que era utilizado para fazer as

batidas, a base sonora - pela primeira vez, em vídeo. Acredita que as melhores produções do Hip Hop americano foram feitas até 1997, e que Nova York dominava a cena até 1992 com grupos como Run DMC, Public Enemy e o rapper L. Cool Jay. Depois Los Angeles começou a se destacar com nomes com os grupos NWA (Niggers With Attitude), CMW e o rapper Ice T. Para ele, Nova York voltou a roubar a cena, porque os artistas eram ligados à essência do Hip Hop, tanto as idéias, como as batidas. Compara o perfil do NWA com grupos brasileiros, o Facção Central, Racionais e Gog, representantes do estilo Gangsta Rap, que também é sua maior referência. O estilo Gangsta Rap é caracterizado pelo som agressivo, pesado, com letras que denunciam o violento cotidiano dos negros moradores de periferia, o crime, o tráfico, a discriminação racial, social e a violência policial. Ele não entendia as letras, mas adorava o som, depois começou a entender e conhecer a história dos seus ídolos, mas não gosta das letras dos artistas norte-americanos que só falam de bandido, prostituta e drogas.

Blackalquimista tem grande admiração pela técnica dos artistas norte-americanos e cita com entusiasmo o documentário do rapper Jay Z que exhibe sua habilidade para rimar: ele entra na cabine e improvisa a letra na hora, sem qualquer anotação. Aponta as referências norte-americanas também no processo de conquista de uma certa autonomia em relação às grandes gravadoras e aos grandes produtores. Rappers conhecidos como L. L. Cool Jay e Dr. Dre se tornaram grandes produtores de artistas de sucesso como Eminem, produzido por Dr. Dre. *Por que me vender para as grandes gravadoras se eu posso fazer meu próprio negócio. Os caras que começaram hoje são os grandes produtores*, ele raciocina. Esse é um aspecto que preocupa artistas e militantes do Hip Hop: tornarem-se seus próprios agentes e produtores, gerando renda e trabalho entre a comunidade periférica, para não serem explorados pela grande indústria. Mas enxerga com receio, tristeza e indignação o que aconteceu com o Hip Hop dos Estados Unidos: as brigas e mortes ocasionadas por disputas entre rappers da costa leste e oeste dos Estados Unidos, cujos maiores exemplos são Tupac Amaru Shakur, também escrito 2Pac, pela mesma sonoridade, morto em 1994, e Notorious B.I.G., morto em 1997, ambos baleados. Outro fator foi a rendição do Hip Hop norte-americano ao mercado fonográfico, à indústria cultural em detrimento do trabalho social e cultural. Relata que no início do Hip Hop tudo era novidade, mas as dificuldades eram menores e foram os artistas do Hip Hop que inventaram suas próprias técnicas como Back to Back, manobra em que um trecho da música ou toda música se repete, e o scratch. No início, para fazer as produções, eles utilizavam um material chamado tape de rolo, era como uma fita cassete grande, e eles criavam os samplers – trechos de outras músicas –, recortando, colando e montando os pedaços da fita. Aprendeu as técnicas de produção no ano 2000 e foi atrás de

equipamento para produzir seu próprio som, com suas próprias convicções. Atualmente utiliza o MPC, modelo SP 1.200, uma bateria eletrônica que todos que produzem rap de alto nível utilizam, e um computador, que é usado para finalizar, dar o acabamento final às músicas. Conta que houve uma música antiga e outra nova e percebe as mudanças, pode ouvir uma música e imaginar como foi produzida. No início, quando não sabiam produzir, cantavam seus raps sobre a base sonora de artistas consagrados do rap norte-americano, como Dr Dre. O que gerava incidentes curiosos como apresentações em que diversos grupos cantavam distintas poesias e ritmos sobre a mesma base sonora. Não obstante, mostra também a criatividade para improvisar, produzir simbolicamente a partir de suas referências cotidianas, das comunidades, utilizando e reorganizando os fragmentos disponíveis.

Durante o ano de 1988, Blackalquimista começou a freqüentar os bailes black de São Bernardo do Campo, toda sexta e sábado era sagrado. Primeiramente, o principal baile acontecia no Sport Club São Bernardo, na esquina das ruas Marechal Deodoro com a Prestes Maia, no centro de São Bernardo do Campo. Depois no Choppapo, que era na rua Jurubatuba, depois foi para um espaço maior, ao lado do Paço Municipal, era o local mais freqüentado por “manos” e “minas” de todo o ABC Paulista, muitos também de São Paulo, na primeira metade da década de 90. Ainda em 1988, Blackalquimista participou do concurso de rap Fest Rap, no Sport Club São Bernardo, evento em que Pepeu e Mike faziam parte dos jurados. Dividiram o palco com ele naquela noite, o DJ Negralha – hoje no conhecido grupo Rappa, na época era DJ do Ideologia Radical – e Rappin’n Hood – hoje famoso rapper. Os manos e minas levavam torcida para prestigiar e ajudar seus companheiros no concurso. Blackalquimista relata que Lady Rap, MC pioneira entre as meninas no Hip Hop, fazia parte de sua torcida, junto com manos e minas do Jardim Petroni e Farina. Blackalquimista avalia que as equipes de baile - Zimbábwe, Chic Show , Black Mad e o Circuit Power do Armando Martins – que produziam os maiores bailes e concursos de rap, também no ABC Paulista, foram os vilões da história. Ele conta que os “manos” que participavam dos concursos tinham que pagar a própria entrada, e, em 1989, os organizadores de um concurso de rap prometeram gravar um CD para os primeiros colocados, o que não ocorreu. Aponta que só queriam saber de lucro e acabaram com os concursos de rap.

Nessa época, durante o ano de 1988, começaram a falar que os manos do Hip Hop estavam se reunindo na Estação São Bento de metrô, incluindo Thaíde e Nino Brown, que eram de São Bernardo do Campo. Na São Bento ficavam os b. boys, os MCs, DJs e Os Gêmeos, pioneiros do graffiti, a participar do Movimento Hip Hop. Começaram a discutir porque eram muitas pessoas com interesses e idéias diferentes. Uns queriam rimar, outros

queriam conversar sobre atualidades, mas um ajudava o outro. Blackalquimista acredita que é por isso que o Movimento Hip Hop ficou fortalecido nessa época, eram mais unidos, um policiava o outro, trocavam mais idéias, informações que alimentavam as letras de rap e o Movimento que estava surgindo. Para ele, o que alimenta as letras de rap hoje é o free style – o improvisado, quando dois MCs disputam para ver quem é o mais habilidoso na arte de rimar. Lady Rap o convidou para os encontros de rappers, que passaram a acontecer na praça Roosevelt, depois da cisão na Estação São Bento, onde ficaram os b. boys. No entanto, a passagem era cara e os manos e minas da região começaram a buscar espaços para se reunirem em São Bernardo do Campo, num espaço de sociabilidade local, próximo de seu cotidiano e sua realidade. Encontraram um espaço no centro da cidade, uma quadra em frente ao Paço Municipal, ao lado do antigo Sacolão e de uma Marmoraria. Faziam o “gato” – energia obtida clandestinamente – para o aparelho de som e faziam o “Movimento de Rua”, como eles chamavam na época, trocavam idéias sobre novidades do Hip Hop a partir de informações de revistas, TV e vídeos; dançavam e cantavam. Blackalquimista conta que na época tinha apenas a versão norte-americana do YO – programa sobre rap da MTV, que, em sua versão nacional, passou a ser apresentado pelo KL Jay, DJ dos Racionais MCs -, que eles gravavam e distribuíam para os manos, tudo em inglês. Outra fonte importante de informação e entretenimento eram os programas das equipes de baile Zimbábwe, Chic Show e Black Mad, transmitidos pela rádio Bandeirantes FM nas sextas especiais.

O depoimento atesta o papel dos meios de comunicação de massa balizando suas conversas e conceitos sobre o rap e o Hip Hop. Os funcionários da Marmoraria descobriram e eles tiveram que abandonar o local. Queriam um lugar onde circulassem muitas pessoas, como na Estação São Bento. Tentaram fazer no bairro Ferrazópolis, onde fica o terminal de ônibus e trolebus, mas não deu certo, então eles resolveram se reunir na pista de skate, no centro da cidade, já no início de 1991.

Nesse momento Nino Brown havia mudado do bairro do Calux para o DER, uma das maiores favelas do ABC Paulista. Ele relata que as condições de moradia eram precárias: barracos de madeirite, ausência de saneamento básico e água encanada. No inverno, para tomar banho quente, eles utilizavam uma técnica chamada “rabo quente”. Pegavam um recipiente de plástico, para não tomar choque, pegavam um pedaço de madeira e envolviam com um pedaço de resistência elétrica de 220 volts, e amarravam essa estrutura no poste, ligando a corrente elétrica. Era desse modo, na criatividade e no improvisado, que tomavam banho quente. Quando aconteciam esses encontros e reuniões na pista de skate de São Bernardo do Campo, Nino Brown passou a frequentar esses espaços, conheceu e passou a

“trocar idéias” com os manos que melhor representavam o Hip Hop de São Bernardo do Campo naquele período, entre eles, Nino Brown destaca: o rapper Black Alquimista, DJ Lord, Afro X – Grupo Suburbanos, Pequeno, DJ Big que irmão do Pequeno, e Ketu, representante do Movimento Negro Unificado. Como ele era o mais experiente deles, com trajetória nos bailes black da região e já se destacava como pesquisador autodidata da história do negro e do Hip Hop, foi muito importante para formação destes jovens.

Eles decidiram procurar a Prefeitura da cidade por duas razões: sondar a possibilidade da administração providenciar fonte de energia e uma tomada para eles ligarem o aparelho de som e desenvolverem sua ação cultural, na época em torno do rap e da dança de rua; e para buscarem um respaldo da Prefeitura contra a violência e perseguição policial que sofriam por serem confundidos com bandidos, devido ao preconceito da polícia com aqueles jovens negros e de estilo subversivo, com roupas largas e bonés, que chamam de “bombeta”. Blackalquimista, DJ Marquinhos, San – na época do grupo Crazy Boys, hoje na posse Hausa – e DJ Beat (irmão do Blackalquimista), todos jovens com idade entre 14 e 16 anos, mais Ketu, que era membro do MNU e Nino Brown foram até a administração pública. Eles foram aconselhados a procurar Ronaldo, que era o coordenador do Projeto Piloto de Ação Cultural. Naquela gestão do Partido dos Trabalhadores, 89-92, o prefeito era o Maurício Soares, o Secretário de Educação, Cultura e Esportes era Luiz Roberto Alves e o Diretor do Departamento de Cultura era Mário Bolognese. Ronaldo falou com eles e marcou para o mesmo dia uma reunião, no período noturno. Blackalquimista disse que o rap estava se alastrando na periferia e que eles estavam fazendo um “Movimento”. Ronaldo disse que o espaço deles estava ali e que, além da tomada, ele queria conversar e desenvolver outros projetos com eles. Blackalquimista afirma que eles tiveram sorte em encontrar aquelas pessoas de “cabeça aberta”. Não existia Hip Hop, na época o rap, ligado a um órgão público e eles foram os pioneiros a reivindicar políticas públicas na região. Os manos foram convidados para fazer reuniões no Centro Recreativo Esportivo e Cultural – CREC – , conhecido como “CREC baetinha”, no bairro Baeta Neves, onde também fica o prédio da Diretoria de Cultura, próximo ao centro de São Bernardo do Campo. Cediam o espaço com a presença da Agente Cultural, Neuza Borges, e do Analista de Cultura, Júlio Mendonça. Os dois foram importantes parceiros para o fortalecimento do Hip Hop no município³³.

³³ Eu entrevistei Neusa Maria Pereira Borges no Casarão da Chácara Silvestre, onde fica o Serviço de Patrimônio Histórico, órgão da Prefeitura do Município de São Bernardo do Campo, que tem por responsabilidade pesquisar, organizar, preservar e divulgar o acervo histórico, folclórico e cultural. Ela explica que foi transferida para o espaço em março de 2001, por sua presença ser indesejada no Departamento de Cultura, onde imperava e prevalece os interesses elitistas da oligarquia local, os quais ela historicamente questiona e combate. Escrevi em

Neuza Borges, principalmente, tornou-se uma aliada, dali em diante, daqueles meninos e meninas. Ela tem grande paixão e identificação com o Hip Hop, “manos” e “minas”, seus olhos brilham ao falar sobre a história do Hip Hop em São Bernardo do Campo, refletem a força de sua convicção e militância no trabalho que desenvolve. É uma pessoa muito respeitada dentro do Movimento Hip Hop, por ser negra e de origem nas classes populares como eles, ter sempre lutado e acreditado no Hip Hop como importante instrumento das classes populares, sobretudo dos negros e negras, no processo de luta e transformação da realidade. Em 1989, Neuza entrou no Departamento de Ações Culturais, antes trabalhava nos Recursos Humanos. Logo após sua chegada no Departamento, Neuza se tornou agente cultural de um projeto piloto de Ação Cultural desenvolvido em três bairros da periferia de SBC: Parque São Bernardo, Ferrazópolis e Taboão, porque até então as políticas públicas de cultura não chegavam até esses bairros, elas eram exclusividade do centro. Líderes comunitários passaram a reivindicar do poder público maior atenção para suas comunidades. Dos primeiros que apareceram, Neuza destaca Blackalquimista, Ketu e Nino Brown que, segundo ela, era o mais “quietinho”, mas sempre trazia um boletim, um folheto, alguma informação nova sobre Hip Hop para o Departamento. Entre as meninas, estavam as irmãs Lia e Rê, do grupo Essência Black.

O público das reuniões no CREC baetinha começou a crescer e os manos propuseram a realização de um show na pista de skate. Precisavam de estrutura - palco e equipamentos como caixas, mesa de som e microfones - para os MCs, DJs - e uma área para os b.boys se apresentarem, o que foi providenciado pela administração pública.

Então a gente tinha que arrumar um palco bacana, não podia ser qualquer palco pro Hip Hop né ? (sic) Tinha que ser um palco legal. A gente colocava um tablado pra eles dançarem o breaking. Tinha aquela parafernália toda, pick ‘ups, cabos, microfones para eles cantarem e ao lado um puxadinho pra eles dançarem, então eles dançavam num elevador. Vinha um pessoal bacana, faziam divulgação com cartazes, filipetas. Isso foi bacana, porque todos ajudavam na divulgação e vinha um monte de gente, meninos e meninas. (Depoimento de Neuza Borges).

O primeiro evento do projeto batizado “Movimento de Rua” lotou e empolgou a todos, organizadores e participantes. Fizeram uma agenda de shows, com a participação de grupos iniciantes e também de nomes consagrados e influentes, com discos gravados, como Thaíde e

parceria com Júlio Mendonça o artigo/capítulo “O Hip Hop e a Cidade-Cicatriz”, do livro “Cidades – Identidade e Gestão” da Cátedra Prefeito Celso Daniel de Gestão de Cidades (título provisório - a ser publicado pela Editora Saraiva).

DJ Hum e Racionais MCs. Até os manos e minas que se reuniam na praça Roosevelt começaram a vir para São Bernardo do Campo participar dos eventos, e Blacalquimista relata chegou a ocorrer alguns confrontos devido à rivalidade entre os grupos. Essa é uma característica do Hip Hop: a forte ligação com o local, com a comunidade, o bairro, o cotidiano, e entre os grupos que representam essas localidades, o que gera confrontos simbólicos e, às vezes, físicos.

Resolveram então fazer reuniões de avaliação após as apresentações, para poderem melhorar e corrigir as possíveis falhas. Posteriormente, alguns propuseram e começaram a pensar nas oficinas culturais. Iniciaram a ação com a apresentação de filmes que abordavam a temática racial, pois era a questão central das conversas, reuniões e letras de rap, depois abriam para debates. *Faça a coisa certa* e *Boy's in the Hood* de Spike Lee; e *Um grito de liberdade*, com a história de Steve Biko –líder negro da África do Sul – estavam entre eles. A Secretaria de Cultura também investiu em oficinas de música e poesia, com o músico Sky e o poeta Gerson Dados. Estava em curso uma formação política e artística fundamental para o aprimoramento de suas atividades tanto na militância como na face artística e cultural do Movimento Hip Hop.

No final da década de 80 e na maior parte da década de 90 as discussões e as letras de rap eram principalmente em torno da questão racial. Ainda no início da década de 90, quando aconteciam reuniões no CREC, o MNU estava se organizando e se fortalecendo também em SBC. Adomair e Ilma, membros do MNU, procuraram o Departamento de Cultura para saber o que MNU e o poder público poderiam fazer conjuntamente. Eles procuraram o Departamento porque tinham a consciência de que a questão racial estava intrinsecamente ligada com a questão cultural. Como o Movimento Hip Hop era, e ainda é, formado por uma juventude majoritariamente negra, sendo a questão racial o assunto predominante em suas letras, alguns passaram a caminhar junto com o MNU. O MNU passou a organizar palestras, seminários, e alguns manos do Hip Hop se filiaram à organização, como Blackalquimista e Nino Brown. Honerê foi convidado por Ketu para participar dessas reuniões e também se filiou ao MNU, em 1991. O Departamento conseguiu junto à biblioteca Manoel Bandeira do CREC uma sala de estudos sobre o negro e o índio, um projeto pioneiro no ABC Paulista. O MNU também propiciou a montagem de um tablado no CREC, onde trabalhavam a estética afro com roupas, acessórios, balangandãs, penteados, o que era muito importante para o fortalecimento da identidade e auto-estima dos jovens negros.

Adomair percebeu que o Hip Hop tinha tudo a ver com o MNU e os jovens negros também passaram a estudar a História da África, o racismo, os porquês do racismo. Hoje tem dados

do IPEA, do IBGE que mostram em suas pesquisas a situação do negro na escola, nas faculdades, no mercado de trabalho, naquela época não havia dados. Então a discussão era: no Brasil existe racismo? E eles sofriam na pele o racismo, nos problemas com a polícia, na forma como às vezes eram tratados em locais públicos. (Neuza Borges).

Neusa Borges relatou que houve alguns questionamentos em relação às oficinas de música e poesia, porque eles só queriam ouvir e aprender o rap. O Departamento alegou que eram importantes as oficinas com todos os elementos artísticos do Hip Hop, mas que também era importante o aprimoramento dos seus conhecimentos musicais. Então, eles tinham oficinas, aos sábados no CREC, com todos elementos artísticos do Hip Hop: MC, DJ, breaking e grafitti, e também oficinas de música e poesia. Passaram a atuar nos bairros com Ação Cultural, envolvendo a comunidade, líderes comunitários, mulheres de Clube de Mães e todas pessoas que queriam participar. Dessas ações surgiram mostras culturais que eles faziam nas ruas e escolas da rede estadual. Neusa destaca que eles notaram que as pessoas reclamavam muito das pichações, então passaram a fazer oficinas de grafitti³⁴. As reuniões eram semanais e tudo era decidido conjuntamente, nenhuma decisão era tomada sem que os manos e minas fossem consultados. Os manos sugeriram fazer um disco, uma coletânea com os grupos de rap que faziam parte daquelas atividades. Mas, além de não dominar as técnicas, o processo era muito caro. Júlio Mendonça propôs um livro e todos estranharam. Argumentou que com o livro poderiam expor suas idéias, expostas nas letras de rap, e ele apenas faria algumas correções ortográficas sem alterar o sentido de suas falas. Blackalquimista comenta “eles convenceram a gente”. Foram feitas várias reuniões para decidir quais grupos e letras seriam incluídos no livro, o que seria abordado. Grande parte dos grupos que se apresentavam na pista de skate foi incluída na coletânea de letras de rap. Foi aí que surgiu o livro ABC Rap, o primeiro livro sobre o Movimento Hip Hop publicado no país, em 1992. No início do livro há uma apresentação do então Secretário de Educação, Cultura e Esportes, Luiz Roberto Alves e uma reconstituição do projeto “Movimento de Rua” feita pelos coordenadores Carlos Bahdur Vieira, Ronaldo de Oliveira, Júlio Mendonça e Neuza Pereira Borges. Há 48 letras de rap de 25 grupos. O evento de lançamento do livro foi no histórico salão do Choppapo e vieram Thaíde e DJ Hum e os Racionais MCs. No livro, há letras de grupos de São Bernardo do Campo como DJ Beat e Conexão Hip Hop; de Santo André: Kalibre 12, MCs Black e Leda Hills Paradise; de Diadema: Neps e Fanáticos Gang; de São Paulo: Falcom Rap, que foi um

³⁴ Esse raciocínio faz parte do senso comum das Secretarias e Diretorias de Cultura: “fazer oficinas de grafitti para tirar o jovem delinqüente da pichação”. O que é um equívoco, primeiramente porque o grafitti não tira ninguém da pichação, e o segundo equívoco é utilizar arte e cultura com o intuito de “domesticar” o jovem subversivo e não com o propósito de canalizar essa energia para transformação da sociedade.

dos fundadores do Jabaquara Breakers – uma das primeiras equipes de breaking. Um trecho da apresentação que Luiz Roberto Alves fez para o livro expressa a preocupação do intelectual-político com o futuro e com os usos políticos daquelas construções simbólicas. Sua análise destaca a combinação do local e global, as possíveis apropriações pelos meios de comunicação de massa e da necessidade das ações coletivas para manutenção da força política dos grupos. Previsão confirmada pela história.

De fato, a poética rap pretende ser, como diz o refrão: “canto de guerra diz a verdade que acontece na Terra”. A sua internacionalização não mata o fato local, a realidade vivida no cotidiano. O que se espera é que a poética **rap** seja alternativa de poder à força da geléia geral imposta pelo consumo e pela comunicação massiva. Às vezes, as boas intenções de ser alternativa mascaram o projeto de apropriação cultural, que faz das ações comunitárias um acidente de percurso e um ingrediente na pasteurização geral. Nesse caso, tudo vai depender da criatividade grupal e das alianças sociais que ele realizar, a fim de estar sempre respondendo às profundas necessidades da vida, mesmo que com sacrifício de comodidade ou fama. (ALVES, 1992, p. 5).

Após 1992, com a mudança para administração do Demarchi, membro da oligarquia local, teve início um momento bastante complicado para os que trabalhavam e viviam o Hip Hop. Outras propostas chegaram e, entre outras coisas, “o Hip Hop morreu”, como conta Neuza: *Simplemente a nova administração chegou e jogou um balde de água fria em tudo. O que foi mais complicado é que nós, enquanto funcionários, agentes culturais, tínhamos noção da real dimensão do nosso papel. Então não tinha essa de gosto disso, não gosto daquilo. Nós temos que atuar, veio de encontro a nós e tínhamos que fazer o nosso trabalho. E fizemos na medida do possível. Fomos até além de nossas possibilidades. Nós defendemos o Hip Hop perante os que chegaram, a direção do Departamento, a chefia, mas não havia possibilidades. Então, o grande problema foi que o Movimento Hip Hop se dispersou. Uns foram pra Diadema que estava crescendo, outros foram pra São Paulo.* (Neuza Borges).

Neuza acredita que eram todos muito jovens e por isso foram atrás de melhores oportunidades, mas que poderiam ter juntado forças e reivindicado como cidadãos honestos, que pagam impostos e integram um Movimento Cultural atuante. Mas admite que o ambiente era bastante difícil, pensavam que eram todos um “bando de vagabundos” e diziam que “a festa deles ia acabar”, ressalta também que as pessoas que trabalhavam com o Hip Hop

também foram discriminadas. Quando perguntei se o preconceito era maior naquela época, ela disse que hoje é ainda pior, porque antes era mais transparente, o posicionamento era mais claro. Depois cada um seguiu o seu caminho, ela manteve contato com os manos e minas, mas não conseguiram desenvolver nenhum trabalho consistente após a gestão de 89-92.

Ainda no início da década de 90, as gangues de Hip Hop começaram a se formar, era o princípio do que seriam as posses, grupos de rap, de breaking e grafiteiros unidos para ajudar uns aos outros. DJ Fish achou que o grupo do Blackalquimista parecia um importante grupo de rap americano, o Boogie Down Productions. Uniram os grupos DJ Beat, Conexão Hip Hop, Crazy Boys, Inovators Rap, Ice Boys e fundaram a gangue Boogie Down Rappers – BDR. O objetivo principal era juntar dinheiro para comprar equipamentos e fazer disco. Bordaram camisetas com a sigla da gangue e faziam coreografia para cantar nos eventos. Os integrantes do Crazy Boys resolveram sair e criaram o Movimento Rap Organizado – MRO -, iniciando uma disputa entre as gangues. Depois ambos os grupos se extinguíram e retornaram ao ponto de origem: a pista de skate. Em São Bernardo do Campo restava apenas o baile do Choppapo que acontecia aos domingos, mas a direção do baile havia proibido a entrada de pessoas com bombeta – boné na gíria dos “manos” -, e não existia rapper sem bombeta. Com esse incidente perceberam que tinham que se organizar fora dos limites da Prefeitura, também pelo fato da mudança da administração que não queria mais trabalhar com o Hip Hop. Reuniram-se na pista de skate: Ketu, Nino Brown, Afro X e Dexter , que depois foram presos e fundaram o grupo 509E, uma referência ao número da cela em que eles cumpriam pena, Blackalquimista, entre outros, com o intuito de organizar uma Posse. Ketu sugeriu para o grupo o nome Hausa, etnia africana composta por negros mulçumanos responsáveis pela primeira revolta organizada dos negros escravizados, a Revolta dos Malês, nome que receberam quando chegaram ao Brasil. Assim, em 1993, foi fundada a Posse Hausa, pioneira no ABC Paulista, criada com um recorte racial definido, devido às experiências e formação política dos seus integrantes. Eles iniciaram o trabalho na sede do projeto Meninos e Meninas de Rua, na rua Jurubatuba, centro de São Bernardo do Campo. Em 1995, Honerê passou a integrar a Posse e, em 1996, tornou-se coordenador geral, posição que mantém.

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

Santo André: Hip Hop e Negroatividades

A cidade de Santo André possui algumas semelhanças com São Bernardo do Campo. Sobretudo com relação ao dualismo que relatei no início desta Dissertação: há uma elite privilegiada, bairros ricos com ofertas de consumo e entretenimento para as classes dominantes, e uma grande periferia constituída por diversas comunidades, movimentos, culturas populares, grandes lideranças do Movimento Hip Hop e muitas demandas por serviços, cultura e lazer.

Para relatar a história do Hip Hop no município, início da Posse Associação Cultural Negroatividades e sua posterior inserção na organização nacional Nação Hip Hop Brasil, entrevistei Marcelo Buraco. Ele foi um dos idealizadores da Negroatividades, em 1997, e um dos membros fundadores da Nação Hip Hop Brasil, em 2005, entidade na qual ele é coordenador nacional de organização. De Santo André, também entrevistei o grafiteiro Tota e o MC Fábio Féter, do grupo Sistema Racional.

Entrevistei Marcelo Buraco pela primeira vez na sede da Associação Amigos do Mutirão de Santo André, coordenada pelo seu parceiro antigo do Hip Hop, o Nerinho, que era da Posse Movimento Manos Ativos e atualmente é coordenador municipal em Santo André da Nação Hip Hop Brasil; depois o entrevistei na sede do PC do B em Santo André, partido do qual ele é filiado desde 1997.

Marcelo Buraco tem uma história de vida que daria um bom roteiro de cinema. O protagonista viveu nas entranhas de um universo que a maioria dos jovens de classe média, como eu, conhece apenas pelas mediações de telas, seja de cinema ou televisão, por sua vez, estruturadas por uma rede de complexos processos materiais e simbólicos, suas regras de produção, que medeiam e permeiam essas construções. Aliás, mesmo ouvindo diretamente as suas palavras, jamais saberei realmente como suas experiências foram sentidas, mas através de suas reflexões é possível elaborar um itinerário da construção do sentido do Hip Hop em sua história de vida; história vivida e compartilhada com outros manos e minas de vivências semelhantes, e que é refletida nos projetos políticos e culturais das organizações que construíram. Confesso que fiquei um pouco perturbado ao ouvir sua história que, a meu ver, contrastava com a tranquilidade e o frequente sorriso estampados na face do Marcelo Buraco. Ele viveu os extremos que o ambiente cultural e social das periferias de grandes cidades, como Santo André, podem conduzir as vidas de crianças, adolescentes e jovens dessas localidades. A violência, a criminalidade, o tráfico de drogas podem ser os grandes espelhos

para muitos desses jovens; e era nesse espelho que Buraco se enxergava antes de perceber que havia outras bases e referências para construção de sua identidade, do seu bairro e de sua cidade. É preciso tomar um grande cuidado ao trabalhar estes relatos e depoimentos sem cometer erros graves para um trabalho científico. O primeiro deles seria um certo fascínio com o passado marginal de um sujeito carismático, que driblou os percalços que apareceram em sua vida através da astúcia, malandragem e esperteza de suas ações, como ocorre, muitas vezes, ao observarmos um filme de ação. O segundo seria racionalizar externamente o processo, refletindo de forma maniqueísta, dividindo a vida do protagonista entre antes e depois do Hip Hop, entre o mal da criminalidade e o bem da luta política e cidadã, supervalorizando o sujeito da pesquisa e o Movimento Hip Hop.

O caminho que escolhi foi trabalhar os dados da história de vida do Marcelo Buraco de forma que seja possível refletir e demonstrar o seu caminho percorrido, expondo e refazendo a sua trajetória sobre a tênue linha que oscila entre a marginalidade e a cidadania, vias que se mostram paralelas, não perpendiculares. Afinal, para os moradores dos bolsões periféricos de qualquer parte do mundo, a criminalidade, o tráfico de drogas, está sempre ao lado. Atividades cujos protagonistas não são estranhos, marginais que deveriam morrer - como raciocina o senso comum das classes dominantes -, mas são pessoas que cresceram junto com os demais jovens e moradores, cujas famílias são amigas que conhecem suas qualidades, sua história de vida e seu lado humano. Sabem que nem armas nem drogas nascem na favela, como afirma MV Bill, coordenador geral da organização nacional de Hip Hop CUFA - Central Única das Favelas -, mas fazem parte de uma lógica estrutural do sistema capitalista. Neste íterim é compreensível quando Mano Brown, MC do grupo Racionais MCs se recusou, no programa Roda Viva da TV Cultura, a chamar seus semelhantes de traficantes; para ele são “comerciantes”, pois, se houvesse possibilidade de vender outras coisas e sustentar sua família, ele venderia. Não estou justificando a criminalidade e o tráfico de drogas, apenas lendo um raciocínio, tentando compreender o ponto de vista do outro, mesmo porque eles sabem que muitos são realmente bandidos sem qualquer escrúpulo. Mas isso não é “privilégio” da favela, há bandidos das classes dominantes sem qualquer escrúpulo, muitos deles inclusive atuando em empresas e órgãos públicos.

Marcelo Buraco nasceu Marcelo Vianna da Silva, no dia seis de junho de 1976, ou 6/06/76; ele brinca dizendo que é o próprio Anti-Cristo. O apelido Buraco veio aos nove anos de idade, após um incidente no Centreville, comunidade em que mora desde o início dos anos 80, que poderia ter um final trágico. Ele estava indo para a escola e acabou caindo em um buraco ao lado de um córrego, desses por onde escoam o esgoto não tratado, retrato da ausência

de saneamento básico muito comum nas favelas; além de se machucar, ele quase morreu afogado, quando acabou socorrido pelos moradores. Ao chegar na escola, enlameado e machucado, os colegas perguntaram o que tinha acontecido e ele disse que tinha caído num buraco. O apelido e a história permanecem vivos. Buraco nasceu em São Caetano do Sul, na Vila São José, onde seus pais moravam, em um dos numerosos cortiços da época. Os seus pais vieram de São José de Piranhas, na Paraíba, próximo da divisa com o Ceará. O pai veio primeiro, em 1973, e só depois que arrumou emprego, no Moinho São Jorge, como ajudante, trouxe a mulher - ambos eram analfabetos. Buraco recorda que o bairro São Jorge era formado majoritariamente por migrantes nordestinos oriundos da Paraíba, o que é uma característica de muitos bairros do ABC Paulista, pois, quando vinha um pai de família ou um irmão mais velho em busca de melhores condições de vida, ao se instalar e conseguir emprego, paulatinamente, outros membros de sua família eram trazidos, por ordem do grau de parentesco. Quando Marcelo Buraco tinha três anos de idade, seus pais foram para a favela do DER, em São Bernardo do Campo. Já havia uma série de ações por parte da prefeitura de São Caetano do Sul para “higienizar” a cidade, através da eliminação das favelas e cortiços. O seu pai comprou um barraco e conseguiu emprego em um entreposto comercial, para logo após entrar para o próprio Departamento de Estradas e Rodagem, onde trabalha até hoje fazendo pistas. O nome da favela deve-se justamente ao Departamento de Estradas e Rodagem – DER – que fazia obras no local, na época em que os primeiros barracos foram erguidos. O DER era uma das favelas com piores condições estruturais. Havia apenas uma única rua por onde passavam automóveis, ia do prédio do INPS até ao lado da via Anchieta, por isso muitos chamavam de favela do INPS. Segundo Marcelo Buraco, havia de 25 a 30 mil moradores, era uma das maiores favelas do ABC Paulista. Ele conta que cresceu fazendo o que todas as crianças gostam de fazer: brincar, jogar bola, bolinha de gude, e também observando as incursões da polícia por helicóptero. A criminalidade fazia parte do cotidiano e, naquela época, apareceram muitos justiceiros e o bairro do DER ficou famoso por abrigar grupos de justiceiros. Como na favela não havia escola, ele atravessava o terreno esburacado e tortuoso até a Vila das Paineiras, onde tinha a escola Maria Adelaide. Devido às condições precárias da favela do DER, o pai do Marcelo Buraco começou a procurar outras opções de moradia, quando, em 1982, foi iniciada a ocupação do condomínio Centreville, na cidade de Santo André. O empreendimento era para ser um condomínio de luxo, mas, devido à má administração da obra e à proximidade com o aterro sanitário, a Construtora Nova Urbe, responsável pela obra, faliu, em 1977, quatro anos após o início das obras e os imóveis, nos quais foi usado o dinheiro público, ficaram abandonados durante anos. A ocupação foi um

longo processo, os blocos foram ocupados aos poucos, pois havia freqüentes confrontos com a polícia, acionada para cumprir as ordens de despejo. As notícias da ocupação se propagaram pela região e os pais de Marcelo Buraco, ao saberem da notícia, organizaram-se com outras pessoas para participar do processo. O primeiro a partir para abrir caminho foi o pai de Marcelo Buraco e, em 1984, trouxe a esposa e o filho. Quando Marcelo Buraco saiu do DER ainda havia poucas casas com aqueles tijolos vermelhos, que predominam nas favelas contemporâneas, eram predominantes os barracos de madeirite e telha de amianto, esgoto a céu aberto e os postes eram de troncos de árvore. Foi grande o impacto ao chegar nas casas do Centreville: sobrados com dormitórios amplos e três banheiros por residência. As casas foram divididas e sublocadas com o passar dos anos. Após um ano, Marcelo Buraco já estava enturmado com a molecada do bairro e, como gostava muito de futebol, entrou para uma escolinha do esporte, coordenada por um sujeito chamado Joaquim. Buraco conta que ele parecia o Presidente Lula, devido ao tipo físico e a voz rouca. Antes do treino ele dava uma palestra sobre futebol e após o jogo ele explanava sobre a importância histórica e política do bairro onde moravam. Quando chegou uma ordem de despejo, Joaquim reuniu os garotos do futebol e ensinou a eles como fabricar coquetel molotov e bomba de estilingue. O coquetel é um explosivo feito com uma garrafa de vidro cheia de gasolina e um pedaço de pano na tampa, que é aceso e explode ao se chocar contra o alvo. A bomba de estilingue era feita com um saco plástico, daqueles utilizados para fazer sorvetes de saquinho, no qual era colocada bolinha de gude com pólvora, e explodia ao se chocar contra o alvo inimigo. Eles treinavam em árvores e tijolos. Quando havia ameaça de despejo, faziam uma barricada com árvores e latas cheias de óleo em chamas, e atrás ficavam os mais jovens com estilingue. O fato de serem praticamente crianças já afastava os policiais, mas se eles decidissem avançar, as crianças dariam trabalho para eles. Esses episódios ganharam sentido maior quando, já adolescente, Marcelo Buraco soube que Joaquim era do PC do B, partido que havia organizado a ocupação do bairro; e, como era uma referência positiva em suas reminiscências, uma pessoa de quem ele gostava, foi importante em sua aproximação ao Partido.

Quando chegou em Centreville não havia iluminação nem água encanada, mas amiúde os moradores estruturavam o bairro, na medida em que crescia o amor daquelas crianças, já impactadas pelas novas moradias. A alegria foi grande no dia em que colocaram iluminação no bairro e, a partir daí, os garotos passaram a jogar bola até de madrugada. A partir dos onze anos de idade, Marcelo Buraco permanecia mais tempo na rua durante a noite; faziam fogueira, conversavam, ouviam música, e ele conheceu, concomitantemente, dois elementos que vieram fazer parte de sua adolescência: o rap e a face marginal, o submundo da periferia

com as drogas, as armas e a criminalidade. *Aí entra nessa coisa de conhecer de perto como funciona a criminalidade, as drogas, o tráfico. Muito pesado. Você pega o seguinte, o Centreville é uma favela de bloco, todo mundo vem de uma favela.* Os jovens e adolescentes não tinham nem um toca-discos, então eles ouviam música em fita K7 em torno da fogueira, quando alguns amigos mais velhos passaram a colocar rap para eles ouvirem. E alguns jovens formaram uma “banca”, que também tinha o nome de “ganguê” ou “família” em outras localidades, enfim, um grupo de jovens que dançava breaking, cantava rap e grafitava, eram os jovens pioneiros do Hip Hop em Santo André e também no país. A banca existia desde 1984 e, entre os componentes, havia o Puma, MC do Kalibre 12 e grafiteiro do Guerra das Cores, um dos primeiros grafiteiros, o DJ Mancha e o Branco, que era b.boy e grafiteiro.

De Santo André também vieram o MC Mike, DJ Bacana e o MC Pepeu, autor do primeiro hit do rap “Quatro nomes de menina”, todos eles da Vila Guarani, ao lado do Centreville, e também Lady Rap, pioneira no Hip Hop. Marcelo Buraco relata o impacto causado no contato com os primeiros artistas e os elementos artísticos que criavam. Naquele momento começaram a organizar bailes, que aconteciam nas casas, garagens e centros comunitários, pois havia poucos salões. Depois surgem os bailes black que aglutinavam a juventude da periferia do ABC Paulista, como o Choppapo, em São Bernardo do Campo, e o Club Halls, em Santo André.

Buraco faz uma aproximação entre o sentido do rap para a juventude da periferia e o sentido do repente para seus pais nordestinos, no processo de identificação com a linguagem, o cotidiano e com a cultura popular. Outro ponto importante do seu relato é que esses primeiros integrantes do Hip Hop eram da “galera da função”, ou seja, jovens e adolescentes que faziam furtos e assaltos para fazerem festas e irem aos bailes. Inclusive, o primeiro graffiti elaborado por Marcelo Buraco e Tota, atualmente uma referência nacional neste elemento, grande artista e arte-educador, foi feito após um assalto a uma loja de tintas, quando conseguiram as latas de spray. Esse ainda é um grande obstáculo para os iniciantes do graffiti, o alto custo das latas de spray.

Era um conceito muito pesado. Primeiro que a gente ficava vidrado naquela questão cultural. Era uma distração pra gente ver os graffiti que os grupos fazia, as músicas que os manos fazia. Na época eu pensava: “caramba como é que esses mano conseguem falar todas essas idéias, que tem tudo a ver, e ainda por cima rimar. Eu ficava besta. É a mesma coisa que os nossos pais poderiam achar com o repente. “Como é que esse cara consegue falar esse tanto de coisa e rimando ainda”. Como a gente não conhecia o repente porque já estávamos numa área urbana, nós conhecemos o rap. Então, os caras falavam um monte de coisa que

aconteciam na nossa realidade, na comunidade, rimando. Eu ficava besta cara, em cima daquela batida pesada e tal. Então essa galera do Kalibre 12, do Mike, DJ Bacana e Pepeu contagiaram de tal maneira, que eu lembro que, nessa época que eu comecei a frequentar os bailinhos de rap que aconteciam nas comunidades. Nessa época a gente nem se entendia como Hip Hop, era a galera da função. Então essa galera aí que se organizava em torno da função arrastava quase todo mundo do bairro, bicho. Dos bairros colados também. Porque aí começava uma guerra de bairros pela disputa do espaço, da importância. Daí também pegava essa coisa do pessoal do tráfico. Então tinha algumas disputas, e quando um grupo disputava com outro começava a disseminar aquelas idéias: turma de bairro tal ta tretada³⁵ com turma de tal bairro. A gente que era tudo adolescente acabava incorporando aquela idéia. E no ambiente da festa, era onde todo mundo se encontrava, aí o conflito tava armado. Geralmente as festas aconteciam nos centros comunitários, nas garagens das casas e até mesmo nas ruas: tipo na frente da casa de um mano, que tinha mais liberdade de pegar e puxar um fio da sua casa e levar as caixas pra rua. Então, nessa época, as festas aconteciam nos bairros. Não tinha esse lance. A galera ia pros salões, mas não tinha muitos salões. Pra você ter uma idéia, nessa época tinha só um salão: o Tocha. E tinha outros clubes também, que depois foi incorporando a galera do Hip Hop. Por exemplo: o Seven Club já existia, mas, até então, não tocava rap. Depois apareceu o Kaskata Club, que no começo também era um salão de festas com samba, gafieira, samba-rock e depois incorporou o rap. Quando incorpora o rap, ele vira Club Halls. Então essas casas foram aparecendo. Por exemplo: o Choppapo, foi a mesma coisa, era um salão que tocava samba. Quando teve essa explosão de rap, principalmente a partir de 1988, 1989, eles começaram a tocar rap, aí a massa começou a ir pra ali. Antes de ter esses salões, a galera fazia festa com música rap e dançava nos bairros: na rua, na garagem, ou num centro comunitário. (Marcelo Buraco).

Outra banca importante que tinha nessa época, no bairro do Centreville, era a DMC Brasil que dentre os integrantes havia dois irmãos do Tota. A sigla DMC era uma referência ao grupo norte-americano Run DMC, o que era uma prática comum naquele início de “tradução” e construção do Hip Hop no país. A DMC Brasil nasceu como um grupo de rap, depois eles montaram uma equipe de som e também faziam graffiti nos muros do bairro e na escola onde Marcelo Buraco e Tota estudavam. Buraco explica que naquela época não havia o procedimento atual, no qual os jovens se reúnem, decidem montar um grupo, juntam um MC, dois ou mais, um DJ e iniciam a prática artística. Antes o primeiro objetivo era formar uma

³⁵ Treta é uma gíria que significa briga. Neste caso, estar tretado é estar brigado.

equipe de som, porque com os equipamentos, caixa, potência, cabos, toca-discos, microfone, havia condições de fazer as festas e bailes. E já havia alguns manos que rimavam em cima das músicas. Com o intuito de se aperfeiçoar e melhorar as rimas, eles começaram a procurar espaços onde se reuniam os pioneiros do Hip Hop, quando ficaram sabendo dos encontros na Estação São Bento do metrô. Quando Marcelo Buraco conheceu esse pedaço do Hip Hop, encontrou os integrantes do grupo Kalibre 12 e da Back Spin dançando breaking. Foi um processo de grandes descobertas, pois nesses encontros conheciam jovens de diferentes localidades, como de São João Clímaco e da Cidade Tiradentes, mas com histórias de vida e cotidianos semelhantes, e que também andavam horas de ônibus para estar ali. Buraco ressalta que, neste início, todos queriam se conhecer e saber de onde vinham, saber qual era a sua “quebrada”.

Isso foi por volta de 1988, 1989, época do auge dos encontros da Estação São Bento de Metrô. Foi um importante período de trocas de idéias entre moradores de diferentes localidades da cidade de São Paulo e da Grande São Paulo, que criaram identificação em torno dos elementos artísticos do Hip Hop, então em amadurecimento, mas, principalmente, em torno da cultura periférica e de suas subjetividades: o árduo cotidiano, as histórias de vida semelhantes, as dificuldades e descobertas de ser jovem ou adolescente, e de ser negro nas periferias das grandes cidades. Nesse processo de identificação começa a ficar nítido o contraste social e cultural que ensejam os processos subjetivos de distinção, o encontro dos “iguais”: jovens pobres, em grande parte negros, e o distanciamento cada vez maior em relação aos “outros”: os brancos, ricos, a polícia e o governo, que dificilmente notam as vozes e olhares de quem eles consideram como “os outros”. Impactados com tudo o que viram na Estação São Bento, com a proporção e alcance daquela cultura e movimento que emergia, com as músicas, as danças, as roupas grafitadas, etc., decidiram criar a própria banca, pois a DMC Brasil era dos manos mais velhos. Então, Marcelo Buraco e Tota criaram a banca Sádicos, segundo Buraco, “Sádicos contra o Sistema”. O grafiteiro Tota ainda utiliza a tag Sádicos em alguns graffiti.

Aí, nós lançamos o nome Sádicos, que era “Sádicos Contra o Sistema”. Ai já pegava um pouco também, porque essa molecada cresceu nesse lance de guerra no Centreville entendeu? E o sistema era nosso inimigo, e nós tínhamos que ser sádicos contra o sistema. O

sistema pra nós quem que era, a grosso modo: playboy, polícia, governo, essas fita³⁶ aí mano. (Marcelo Buraco).

Devido a suas experiências com a ocupação do Centreville, no cotidiano da comunidade, nas formas de sociabilidade, desde o início da configuração de uma idéia sobre o Hip Hop, sobre a comunidade, a cidade, havia a predominância da matriz social na percepção da realidade. No entanto, havia a percepção que a desigualdade de raça era gritante, principalmente, quanto aos aspectos sociais entre negros e brancos, visivelmente presentes na história das famílias, na condição financeira das famílias e na comparação com os colegas de escola. Mas também notava o aspecto cultural da questão racial, sobretudo nas relações com os colegas de escola. Marcelo Buraco relata que ele poderia ser considerado branco na “banca” que andava, apesar dos seus traços negros e da cor escura da sua pele, porque os demais eram “mais negros do que ele”. O que era refletido nas letras de rap e nos diálogos entre eles, da mesma forma que acontecia no início do Hip Hop em outros municípios da região. É necessária a exposição de um longo trecho da narrativa de Marcelo Buraco, pois ela revela o processo de apreensão da realidade e a constituição de sua subjetividade como jovem negro das classes populares, e de pertencimento a um sujeito coletivo e histórico com essas características.

Dessa banca, por exemplo, eu podia ser considerado branco. Por quê? Porque eram todos negros. Depois de mim, o mais clarinho era o irmão do Negão, o Edson, não sei se você conhece. A mãe dele é mistura de negro com índio. Era um quilombo o bagulho cara. Então já tinha esse lance. As rimas que a gente fazia, era sobre esse lance de nós sermos negros e tal. Aí queria estudar a escravidão, porque que os mendigos que a gente cumprimentava nas ruas eram negros, porque a maioria dos corpos que aparecia morto era negra. Nós tínhamos essa banca, entendeu? Por que todos os pais da galera dessa banca tinham os piores empregos? Olha que bagulho louco. Isso a gente conseguia entender. Por exemplo: o nosso jeito de andar, nunca pagava uma passagem porque não tinha dinheiro. Só que na escola que a gente ia, encontrava jovens, adolescentes que nem nós, que os pais trabalhavam numa multinacional e já tinham outro poder aquisitivo; mas mesmo esses pais, já sabiam ler, mesmo que fosse ter um carro popular, mas tinham; tinham telefone em casa; conseguiam ter uma roupa diferenciada; a casa deles era mais arrumada. Por que a nossa banca era toda ferrada? Você pegava essa questão. O nosso povo negro é tudo analfabeto, filhos de

³⁶ Fita pode ser muitas coisas, como a própria palavra “coisa”. Pode ser uma situação, uma atitude, um acontecimento. Por exemplo, uma frase bastante comum: “se liga nessa fita, mano”. Que significa “olha o que aconteceu, amigo”.

migrantes nordestinos. Eu sou filho de pais nordestinos, o meu pai é negro e minha mãe é branca. No caso do meu pai, a família era desprovida de tudo, e a da minha mãe tinha uma melhor condição. Mas por que a minha mãe não pode estudar? Porque naquele tempo, naquelas famílias, as mulheres não podiam estudar, quem tinha que estudar eram os filhos homens. O meu avô serviu o exército e quando minha mãe começou a falar com meu pai, a conversar com meu pai, e ele resolveu pedir ela em casamento, o meu avô falou: “não, você não vai casar com preto”. Ai meu pai e minha mãe tiveram que fugir. Você pega grande parte da história desse pessoal que veio de lá, quando são famílias negras, a realidade é a mesma: são famílias desprovidas de terras, grande número de filhos, quase nenhum deles conseguiu nenhum grau escolar. Ai dava uma seca, esses lavradores não tinham nem o que colher. Para as famílias brancas era uma desonra a filha branca casar com um homem negro, ainda mais esse negro sendo de uma família que não tinha nem uma cabeça de gado, nem uma cabra, nem um cavalo. Isso era impensável. Isso aí a gente já conseguia observar no Movimento Hip Hop. As pessoas crescem e esquecem quais foram os sentimentos de revolta, ou de encontro, na adolescência e na infância. Mas se elas forçaram um pouco a consciência, a cabeça, a memória, elas vão perceber o seguinte: que uma criança, até pela necessidade de observação e pela pureza do pensamento, ela percebe a diferença das coisas; ela sabe e vê o que tem na casa dela e ela olha pra uma outra casa e vê a diferença. E esse conflito se destaca mais ainda em um ambiente escolar. Quando a criança, ela chega na sala de aula e ela tá com um caderno que ela usou no ano passado, usando os pedaços de folha que sobraram, quando chega um outro amigo da escola, dessa sala, com um monte de caderno dentro de uma mochila, tira um estojo com lápis de cor, e essas coisas todas você não tem cara. Ai você começa a se deparar com o seguinte: puxa cara, por que eu tô nessas condições e por que a minha família tá nessas condições. Porque a criança já começa a perceber que a família dela não tem condições, ela inclusive tem cólera. Ela começa a ver que o mundo é diferente, que não é aquela coisa que colocam, por exemplo, em alguns programas de televisão, onde todo mundo tem oportunidade de tudo. Ela vê que a roupa que determinado aluno vai pra escola é diferente da sua: você tá com o mesmo tênis há dois anos, duas férias seguidas e tal pessoas vêm com três tênis diferentes na mesma semana e no outro ano aquele tênis não se usava mais. (Marcelo Buraco).

O depoimento de Marcelo Buraco expõe as vísceras de um sistema que utiliza inúmeros artifícios para mostrar o equilíbrio onde, na verdade, existe o desequilíbrio. Não obstante, as competências e práticas sociais e culturais aplicadas para construir esta fina, porém brilhante camada ideológica, de ilusões democráticas, não se mostra hábil o bastante

para ludibriar os olhares de observadores privilegiados, situados nas zonas cotidianas de conflito. Apesar de estar do outro lado do discurso, o das crianças socialmente privilegiadas, pude me identificar bastante com a sua fala, porque as diferenças sociais e culturais percebidas, mas, sobretudo, sentidas durante toda a minha infância, entre eu e meus amigos moradores dos cortiços de São Caetano do Sul, marcaram indelevelmente a minha trajetória, sinalizando insistentemente o meu caminho. Como destaquei no início desta Dissertação, não estou justificando, romanticamente, as minhas escolhas científicas, mas demonstrando de que formas, quais estruturas e processos socioculturais moldaram subjetividades individuais e coletivas, através de exemplos concretos de histórias de vida, neste caso, de dois sujeitos: o pesquisador e o pesquisado.

Marcelo Buraco e Tota estudaram juntos durante quatro anos na Escola Estadual Homero Thon, que era a única que recebia alunos moradores do Centreville. A Escola fica situada no bairro Homero Thon, nome de uma família tradicional de Santo André. Eles conheceram moradores de outros bairros da cidade, e devido à presença das crianças, jovens e adolescentes do Centreville, considerados “maloqueiros”, muitos pais tiraram os seus filhos da Escola. Buraco conta que eles apelidaram a Escola de “Homero Thon: entra burro e sai ladrão”. Como queriam grafitar os muros e a quadra da escola, pediram dinheiro para a Diretora, aos comerciantes do bairro, mas ninguém podia colaborar. Foi aí que eles decidiram assaltar a loja de tintas para fazer os graffiti na Escola. Ele relata que fizeram graffiti até no chão da quadra. Além de grafitar, ele montou um grupo de rap, o Sádicos Blacks, a parte musical da banca. Era ele, o DJ Black e outro MC chamado Tigará. Posteriormente, Fabinho, que depois se tornou o MC Fábio Féter, anagrama de Ter Fé, do grupo Sistema Racional, entrou como DJ, aos 11 anos de idade. Buraco conta que ele nem alcançava as pick’ups. Dois outros DJs que tocaram com ele, hoje estão em grupos famosos, DJ Bola 8 está no Realidade Cruel, e seu primo Spyke, que atualmente é DJ do Thaíde.

No início dos anos 90, com a abertura do mercado, armas pesadas foram disseminadas nas comunidades periféricas, o que antes era mais restrito ficou mais acessível, além de mais potentes. Buraco se envolveu na criminalidade, outros amigos também, mas muitos amigos morreram. Ele expõe duas razões para não ter continuado no mundo do crime, nem posto fim à sua vida tragicamente. O primeiro foi o fato dele não ter se envolvido com drogas pesadas: crack e cocaína. Quando o sujeito viciado precisava da droga, roubava o mercadinho do bairro, a padaria da esquina, a família, colocava arma na cabeça de qualquer um e quebrava o código de lealdade que havia entre os bandidos. Com essas atitudes, ficava jurado de morte. A outra razão é mais pessoal, a sua namorada ficou grávida quando ele estava por fazer 17 anos.

Ele se pressionou e também foi pressionado pelos pais para mudar de vida. Parou de se envolver com a criminalidade, parou de tocar rap, começou a trabalhar numa metalúrgica e ficou por dois anos longe de tudo.

O seu filho começou a crescer, ele estava cansado da rotina casa-trabalho, trabalho-casa, tinha passado por um processo de amadurecimento e resolveu retomar os contatos com os manos do Hip Hop. Eles já conheciam algumas posses e decidiram, em 1996, dialogar com outros manos do Hip Hop e planejar a união de grupos de Santo André e dos outros municípios do ABC Paulista. A Posse já surge com esse caráter regional, foi a guinada para um movimento Hip Hop organizado, consciente e cidadão. A Posse Associação Cultural Negroatividades foi fundada em 1997, tendo como principais lideranças Marcelo Buraco, Tota e Róbson do grupo U-Afro. Marcelo Buraco sugeriu que fosse uma Associação Cultural e Róbson sugeriu o nome Negroatividades, devido à predominância da juventude negra e ao caráter racial do Movimento Hip Hop. Paulatinamente, a partir de suas ações culturais e experiências políticas de seus integrantes, a Posse enfatiza o seu recorte social: o foco na luta de classes.

5. Movimento Hip Hop do ABC Paulista

São Caetano do Sul: o Hip Hop

São Caetano do Sul foi o município que apresentou maiores dificuldades para identificação dos integrantes do Movimento Hip Hop. É o menor município do ABC Paulista, possui 15 Km² de área, ostenta o melhor IDH do país e uma oligarquia local que se reveza no poder. Apesar da verba pública privilegiada, não há políticas públicas de cultura. Entrevistei a Diretora de Cultura, Sonia Xavier, e ela disse que a Secretaria de Cultura foi recentemente constituída, o que vai proporcionar maior autonomia e investimento nesta área. Há políticas eventuais para o Hip Hop como graffiti em muros da cidade, sobretudo com o propósito de conter os pichadores, e as oficinas de dança de rua em parques da cidade com o b.boy Zeca. Como as favelas estão nas divisas com outros municípios do ABC Paulista, ou com a cidade de São Paulo, não há uma comunidade como ponto de referência. Mas há muitos jovens das classes populares, moradores de cortiços ou casas populares, que se identificam ou praticam algum dos elementos artísticos do Hip Hop. Há principalmente grupos de rap e equipes de breaking, muitos constituídos também por jovens de classe média. Na ausência de pontos de referência, os integrantes do Hip Hop se aproximam de comunidades fronteiriças como a Vila Palmares, nome que denomina a equipe de breaking Palmares Crew, e a favela do Heliópolis, uma das maiores do país, freqüentada pelo MC Liu MR.

Consegui o contato do MC Liu MR com Todynho, de Ribeirão Pires, MC do grupo Império ZO. Entrevistei Liu MR na casa dele, que já foi um cortiço, mas atualmente há um quarto para ele, um para sua mãe e sua irmã, e um outro para o seu pai, que é separado da mãe. Ele mora no bairro de Santa Paula e sua rua fica seis acima da Tenente Antônio João, aquela onde moravam meus amigos de infância, que relatei no início desta Dissertação. A frente de sua casa destoa ao lado dos prédios e casas das classes privilegiadas, o primeiro flagrante de que São Caetano do Sul não é bem o que eles exibem em sua propaganda oficial. Há moradores das classes populares e demandas específicas que não são atendidas. Foi uma viagem no tempo, pois desde 1992, quando minha avó faleceu, eu não circulava por aquelas ruas e moradias. Enquanto conversávamos, ouvíamos as músicas do seu CD, em fase final de produção pelo selo Raízes Discos, do Rappin Hood, que acreditou e investiu no seu trabalho.

Liu MR, William Batista da Silva, chegou ao Hip Hop, como muitos outros manos, pela música do Thaíde e dos Racionais MCs, apresentados por seu irmão mais velho quando ele tinha 9 anos, com quem começou a cantar, em 1997. Eles montaram o grupo Motivo Real. O irmão foi vítima da violência policial e morreu assassinado. Ele nasceu em 1983, no bairro

de Santo Amaro, depois a família foi para São Caetano do Sul. O seu pai é oriundo da Bahia e sua mãe nasceu em São Paulo. Logo no início da nossa conversa ele afirmou que o rap o colocou no caminho certo, que *a música te faz acreditar mais em você e na vida*. Por isso, como fez seu irmão, apresentou o rap ao sobrinho Kaíque, que participa do seu CD.

Ele era fã do MC Rappin Hood quando, em 1995, foi a um show no Vale do Anhangabaú, de comemoração aos 300 anos de Zumbi dos Palmares, com vários grupos e artistas como Posse Mente Zulu, Racionais MCs e Rappin Hood. Ele pensou assim: *Mano é isso que eu quero pra mim. Quero poder falar umas idéias assim, falar do jeito que eles estão falando e agir do jeito que eles agem. Se o cara tá falando assim, ele não deve agir de maneira contrária, né mano? Então eu acho bem louco poder falar pra massa a coisa certa, a massa também te entender e você também fazer a coisa certa e servir de espelho pra alguém, né mano. Eu ouvia os caras falar e pensava: mano é isso que eu quero, quero cantar um rap. Eu já curti vários tipos de músicas, mas o rap é um tipo de música que o cara que canta tem um compromisso. O cara do rap tem que representar pelo povo, não é só por ele, tá ligado? Cantar rap é ter a voz dos moleque que tem vontade de falar e, de repente, não consegue*". (Liu MR).

Este depoimento do Liu MR é fundamental para perceber o sentido coletivo que estrutura as criações artísticas do Movimento Hip Hop. Mesmo sendo artista, ele entende que suas produções artísticas são fruto da história de um povo, da juventude negra das classe populares como ele, e é dirigida, primordialmente, para esse povo. Quando se apresentou na Escola Torloni, na Zona Sul de São Paulo, onde mora Rappin Hood. Eles se conheceram e, posteriormente, Rappin Hood decidiu investir no seu trabalho.

Pelo fato de o perfil socioeconômico majoritário de São Caetano do Sul ser mais elevado, ele é discriminado pela vizinhança, por sua classe, sua cor e seu estilo de rapper. Ele conta que sente mais discriminação em sua própria cidade do que na Heliópolis, onde todos são parecidos, e ali ele realmente se sente em casa.

Liu MR relata que nessa "cidade de primeiro mundo" o Asilo estava precisando de alimento. Ele organizou, com outros grupos de rap, uma festa beneficente no Centro Comunitário Radialista e arrecadaram alimentos para o Asilo. *Na cidade de primeiro mundo, o Asilo precisando de dinheiro e quem é discriminado está ajudando*, ele critica.

Ele cantou algumas vezes em eventos da Prefeitura, junto com artistas famosos como Paula Lima e Zezé di Camargo e Luciano, que dela recebiam cachê altíssimo, mas não queriam pagar R\$ 1.000, 00 por sua apresentação. A cada quatro meses acontece o Evento Estação Jovem, mas nunca tem apresentação de grupos de rap. Endossando o coro de outros

manos e minas da região, ele acredita que precisam dos seus próprios meios de comunicação e de um espaço de referência, como a Casa do Hip Hop de Diadema, para fortalecer o Movimento Hip Hop, pois não faltam garotos e garotas querendo aprender algum dos quatro elementos artísticos, dialogar, aprender uns com os outros e fortalecer suas identidades, auto-estima e exercer sua cidadania.

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

Diadema: Hip Hop, Casa do Hip Hop e Zulu Nation Brasil

Para conhecer o início do Hip Hop na cidade de Diadema, entrevistei Honerê, o coordenador-geral da Posse Hausa que, apesar de morar e ter como foco de sua militância o Hip Hop e o MNU na cidade de São Bernardo do Campo, nasceu, cresceu e conheceu o Hip Hop em Diadema. Também entrevistei a b.girl e arte-educadora Drica, a única mulher que desempenha essa função na cidade e, devido à sua habilidade e competência didática, é a pessoa que tem mais aulas em Diadema. Outros depoimentos importantes para demonstrar a construção da parceria com o poder público que culminou na criação da primeira Casa do Hip Hop do país foram coletados com Nelson Triunfo e MC Levy, figuras centrais nesse processo.

A cidade de Diadema possui muitas comunidades periféricas, constituídas por um grande contingente de jovens que se identificam com o Movimento Hip Hop. Nos dez centros culturais do município há oficinas com algum dos elementos artísticos. Participei de alguns eventos na Casa do Hip Hop, localizada no Centro Cultural Canhema, principal espaço de referência do Movimento na região, mas também fui ao Centro Cultural do bairro Promissão, para entrevistar a Drica, e na sede da Zulu Nation Brasil, localizada próxima à região central.

Antes de entrevistar MC Levy, na sede da Zulu Nation Brasil, fomos juntos, no meu carro, buscar a secretária Paula, em sua casa, na comunidade do Pantanal. Foi um itinerário interessante para conhecer um pouco mais a cidade de Diadema, sobretudo com os comentários do “guia” MC Levy, que é um sujeito falante e vivido; fatores positivos para conhecer um pouco mais sobre sua história e a da cidade de Diadema. A região por onde trafegamos faz divisa com a zona sul de São Paulo, e há vilas conhecidas, como Pantanal e Eldorado. A primeira, infelizmente, ficou famosa por ter sido o local do cativeiro do ex-prefeito de Santo André, assassinado em 2001, Celso Daniel. São fatores como esse que fazem com que a maioria trabalhadora e honesta dos bolsões periféricos do país pague com o estigma construído pela intensa cobertura dos meios massivos, sedentos para criar notícias e culpados.

Diadema tem uma história muito rica, propícia para pensar questões que norteiam o trabalho com o Hip Hop. Como outras cidades do ABC Paulista, Diadema passou por um intenso processo de modernização dos anos 50 aos 70, o que ocasionou vertiginoso crescimento industrial e demográfico, foi a cidade que mais expandiu sua população devido às migrações. Uma concentração de gente oriunda principalmente do nordeste do país, que construíram suas vidas e criaram um ambiente cultural singular, com influências de suas

origens, expressas, mais obviamente, nos inúmeros salões de forró e restaurantes de comida nordestina. No nosso trajeto, MC Levy comentou essas influências, comparando inclusive algumas batidas de rap com a batida do forró; e me explicou que a maioria dos jovens do Hip Hop são filhos destes migrantes e cresceram ouvindo música nordestina e negra. Mas, o aspecto central dessa concentração humana para esta pesquisa, é o espírito de luta e união entre semelhantes, que ensejou e fortaleceu os frequentes movimentos populares da história da cidade. A história da região, sobretudo a partir do final dos anos 70, ficou marcada por diversas formas de organização da sociedade civil, homens, mulheres e jovens aglutinados em comunidades Eclesiais de Base, Sindicatos, Clubes de mães e Sociedades Amigos de Bairros, com forte influência da Igreja, sobretudo da Teologia da Libertação, reivindicando direitos e serviços públicos. Tal histórico construiu importante base para construção do sentido de cidadania, ativa e participativa.

Depois que participei de um evento promovido pela Posse Hausa, o “HIP-HOP É NA RUA³⁷”, que acontece quinzenalmente em comunidades periféricas, com basquete street³⁸, hip-hop e informação, consegui marcar uma entrevista com Honerê. Nesta ocasião, era véspera de um campeonato de basquete street, na quadra da Escola Estadual Professor Walker da Costa Barbosa, no Parque São Bernardo, em São Bernardo do Campo, onde membros da entidade como o DJ Simão Malungo, do grupo Alquimistas, e Honerê faziam a discotecagem e passavam mensagens positivas para crianças, jovens e adolescentes da periferia da região. Eu o entrevistei na sede do Centro de Divulgação do Islam para América Latina – CDIAL - onde ele trabalha, há três anos, como auxiliar de escritório. O CDIAL é uma fundação beneficente, cultural e social islâmica, independente, e que atua na divulgação do conhecimento islâmico e em defesa das questões muçulmanas. Também trabalha na manutenção da imagem do Islã para os não muçulmanos, buscando um contraponto à imagem negativa propagada pelos meios de comunicação de massa (www.gah.com.br). Em São Bernardo do Campo tem uma grande comunidade de muçulmanos; eles têm restaurantes árabes, lojas de móveis, comércios, locação de imóveis e Honerê relata que aprende muito com a rede que eles têm, que são muito unidos, articulados, e dão apoio para as pessoas que vêm da mesma região, ou são da mesma religião. Ele observa que eles não vieram

³⁷ No capítulo sobre as posses, relatarei minhas observações neste evento.

³⁸ O basquete street, ou basquete de rua tem forte ligação com o Hip Hop, pois grande parte dos seus praticantes são jovens das classes populares que têm o rap como música preferida e se identificam com o Movimento Hip Hop. A modalidade surgiu e é bastante praticada nos bairros de maioria negra dos Estados Unidos, tendo o rap como trilha sonora. As regras são mais flexíveis; as manobras e acrobacias que fazem com a bola, muitas vezes seguindo o ritmo do rap, são tão ou mais importantes que fazer a cesta. Geralmente, utilizam meia quadra e jogam de dupla ou trio.

seqüestrados e violentados como os africanos vieram para cá, senão eles estariam no mesmo patamar de organização. Honerê se converteu ao Islamismo em 1996 e, desde então, utiliza o nome Honerê Al-Amin Oadq. Honerê é a abreviação de Homem Negro que Resiste. Al-Amin é uma referência ao nome do profeta Mohamed, que é dado a ele antes da revelação do Islã ou do Alcorão; ele era considerado uma pessoa justa e verdadeira e todas as pessoas da mesma tribo o tinham como uma pessoa de confiança para resolver os principais problemas. Oadq é a abreviação de: origem africana de descendência quilombola.

São nomes que me trazem metas, como eu gostaria de alcançar o meu comportamento, minha orientação, sempre estejam pautados por essas metas: então, uma pessoa que resiste, que é Honerê, que seja justa e verdadeira, e que valorize o que coincide com o terceiro nome, que é origem africana de descendência quilombola. Oadq é como se fosse uma dinastia, porque nós temos alguns irmãos militantes que colocaram nos seus filhos o nome Oadq, por entender que são pessoas que tem essa mesma orientação política; então, eles carregam o nome Oadq no registro do seu legado, vamos dizer assim. Então, já tem algumas crianças que tem o sobrenome Oadq. É um clã, uma nova família, que tem os princípios políticos-ideológicos alinhados, então a gente consegue se alinhar com essa pegada. Então, nós já temos seis crianças que já tem esse nome hoje. Os filhos dessa militância já tão vindo com essa descrição. O nome marca, tem essa identidade que já vem com um peso de responsabilidade. Os próprios sobrenomes foram perdidos e os setores do Movimento Negro tão resgatando através dessa restituição de valores africanos que hoje alguns irmãos estão passando. Então, esse é o significado. É um nome que eu uso dentro da minha casa, com meus pais, com minha esposa, no meu trabalho. (Honerê).

O pai de Honerê é natural de Pernambuco e sua mãe é de Feira de Santana, Bahia. Eles se conheceram em São Paulo, casaram e tiveram oportunidade de comprar uma casa em Diadema, ainda na década de 60. Eles trabalhavam em São Paulo, ele era taxista e ela segurança, mas, em Diadema, havia melhores ofertas para conseguir um imóvel próprio, além do IPTU, que era muito mais econômico do que em São Paulo. Um dos fatores dessa facilidade era pelo fato de Diadema ser um município muito novo, sua emancipação política foi em 1958, então havia estímulos como terrenos e impostos mais baratos para atrair novos moradores. Eles não tinham uma militância política, mas Honerê acredita que, por terem lutado e vivenciado as difíceis condições que tiveram em suas trajetórias, terem conseguido propiciar uma boa formação para seus filhos, eles tinham sim uma certa formação política.

Honerê nasceu na cidade de Diadema, em 1977, morava no Jardim União e cresceu freqüentando a região do Jardim Inamar - onde estudava, por isso estava sempre com as

pessoas da comunidade -, e também no Eldorado e Sapobemba, onde tinha muitos amigos. Estes espaços foram os berços de nascimento do Movimento Hip Hop no município, onde Honerê teve os primeiros contatos com os elementos artísticos do Hip Hop e houve o despertar de uma consciência política acerca de sua identidade étnico-racial. Ele completou o ensino médio, fez alguns cursos técnicos no Senai, ainda não teve a oportunidade de fazer uma faculdade, mas é seu objetivo, a curto prazo, fazer uma faculdade na área de humanas. Em 1995, ele se tornou coordenador-geral da Posse Hausa, de São Bernardo do Campo, função e missão que ele exerce atualmente. Mas o caminho para adquirir consciência da sua história, da sua identidade, do seu papel junto aos seus pares, jovens negros como ele, passou pela infância e adolescência na cidade de Diadema dos anos 80, quando esta possuía os índices mais alarmantes de violência do País. E esse despertar da sua condição étnico-racial foi adquirido através de experiências conflituosas, como foi para outros jovens como ele, algumas vezes traumáticas ao sentir e não saber como enfrentar o racismo. Os meios de comunicação de massa funcionaram como aqueles espelhos que distorcem e desfiguram nossa imagem, e suas representações balizaram a construção de sua subjetividade, posteriormente convertida em ações objetivas de enfrentamento simbólico, no qual o Hip Hop assumiu o papel central, na urdidura de sua identidade étnica.

Diadema, diferente do que ela é hoje, era uma das cidades mais violentas do país. Você tinha um grau de assassinatos, de extermínio, muito grande. E tinha poucas frentes de combate a esse extermínio, então você já vivia numa tensão junto à polícia, enfim... A relação poder público e sociedade civil era das piores possíveis. E aí tinha o lado do racismo, em si, que era reproduzido pelos meios de comunicação; você vê crianças brancas, que não eram a maioria onde a gente vivia, mas existia, e elas reproduzindo aquele mesmo racismo que é colocado na TV, que insistentemente glorifica através de padrões de beleza, de boa aparência, a raça do indivíduo branco europeu e menospreza a maioria dessa população brasileira que tem outras características, outros valores, que não eram de forma alguma reproduzidos nesses meios de comunicação. E quando eles vinham para esses meios, era de forma pejorativa, onde você sempre era o pior, o que fazia errado, o mais feio, o mais enrolado. No caso da mulher: a mulher sem vergonha. Isso foi um causador de problemas pra diversos jovens da minha época, então eu cresci com isso. Então, a gente entrava na escola: era piada de cabelo, piada de negros, até negros reproduzindo o racismo que era passado por essas pessoas, porque não conseguiam se auto-respeitar; então, aqueles que tinham uma característica menos próxima de uma característica africana se achavam numa melhor condição de querer discriminar um outro que tinha os traços mais evidentes. E tudo

isso martelando na cabeça daquele indivíduo, que acabava comprando essa verdade que era vendida de que ele não tinha capacidade, que era um ser feio, um ser inferior, que ele não tem condições. Então, quando você vai pra uma entrevista de trabalho influencia, porque você não sabe se vai ser aceito por causa do seu cabelo, ou por causa das suas características. E tudo isso são fatores que criavam uma condição de desigualdade. Você não conseguia ver um negro concluindo um curso, você não tinha muitas referências nesse sentido. E aí você sem referência nenhuma, tudo negativo pra você, você morando numa periferia, aí tudo fica na cabeça dessa pessoa. Inclusive, os únicos que tinham um pouco mais de condição eram aqueles que escolhiam um outro caminho, que, a maioria das vezes, levavam os irmãos pra morte mesmo. Os caras iam pra vida louca, seja através do tráfico, através do roubo. Os cara ia memo. Eu tive parceiro que foi, nem aí: vendeu, usou, matou e morreu; dentro dessa onda aí. Eu conhecia parceiros, e até a gente conhece diversos, mas graças a Deus, na minha juventude eu tive a oportunidade de ter o Hip Hop como um orientador, no momento quando eu mais precisava de uma orientação. Eu comecei cedo no Hip Hop, com quatorze anos, eu já dançava, já queria cantar, já tava no meio, ta ligado. E era o momento da formação da identidade do jovem. E aí veio tudo junto: um movimento de identidade negra, que nem sempre se apontava como isso, mas era de maioria negra; de pessoas que se vestiam, tinham um estilo próprio, onde o resto da sociedade olhava a gente como um bando de animal, que ali só tinha trombadinha, ladrão. O rap tinha essa fama, né? O movimento Hip Hop, a música negra, teve essa desqualificação por parte da mídia, da burguesia, por um bom tempo. Mas foi o momento que veio o Hip Hop, e veio a formação política, e aí vem também as escolhas de caminho; e aí eu pude escolher o caminho onde eu, depois de um tempo, acabei largando o uso do cigarro, que eu fumei durante um tempo, fumava desde os onze anos. Aí eu fumei cigarro até os 19 anos, nunca usei nenhum outro tipo de droga. A Hausa muito me pressionou pra eu parar de fumar cigarro, quem fumava não entrava na reunião da Hausa, eles me expulsavam. Até que um dia eu falei: ou a reunião, ou o cigarro (risos). Aí juntou com outras coisas: eu me tornei muçulmano, também nessa época, e larguei tudo. Foi em 1996, pra ser mais exato. (Honerê).

Honerê explica que foi no Jardim Inamar que começou sua militância política, quando conheceu o rap, ainda no final da década de 1980. O que motiva um jovem, uma criança ou um adolescente a se envolver com o Hip Hop é a vontade de se expressar, de se divertir, dentro de um ambiente onde os espaços e ferramentas de lazer e ação cultural são escassos. *Eu entrei no rap com a perspectiva de diversão, de entretenimento, e aí a fígada militante da época me arrastou pra essa linha. Aí até hoje eu permaneço nessa mesma linha, dentro do*

Hip Hop (Honerê). Os meninos e meninas do Hip Hop, sobretudo estes da primeira e segunda geração, desempenhavam um verdadeiro trabalho de bricoleur, buscando organizar e harmonizar as peças disponíveis, compondo sentidos e construindo belezas a partir dos fragmentos, tanto materiais como simbólicos, que contornavam a realidade da periferia. A exemplo de outros depoimentos, Honerê começou dançando com um grupo de rap, depois houve a possibilidade de cantar e montar um grupo. Depois se interessou pela arte do DJ, começou a discotecar e mantém as duas atividades. Ele é DJ do grupo Zenzelê, da sua esposa e também militante da Posse Hausa, e canta no grupo Banzo Bantu. Como o grupo enaltece a temática racial em suas letras, ele explica que não há espaço no mercado para o perfil do grupo, então eles costumam se apresentar em movimento de rua, dentro da linha política de recorte racial. O grupo teve início por volta de 1991, quando conheceu duas pessoas que se tornaram muito importantes em sua vida, primeiramente o Ketu, depois o San, ambos eram filiados ao MNU e participaram da fundação da Posse Hausa, em 1993. Por afinidade política, eles decidiram montar um grupo de rap que expressasse essa identificação, daí surgiu o Banzo Bantu.

Na tese de Elaine Nunes Andrade, na qual ela estuda a Posse Hausa, há algumas letras do Banzo Bantu que refletem agudamente o posicionamento político dos integrantes; os versos expõem uma postura radical dos autores que afirmam insistentemente o recorte étnico-racial de suas construções simbólicas, criticando veementemente o racismo, o preconceito e alertando sobre os perigos que cercam as vidas dos jovens negros (ANDRADE, 1996). Foi em 1991, então com 14 anos de idade, que Honerê conheceu Ketu em um evento de Hip Hop na cidade de Diadema, com grupos de rap do Eldorado e do Inamar. Ketu já estava militando no MNU, era cerca de três anos mais velho que o Honerê, e queria se aproximar e buscar uma intervenção conjunta com os grupos de rap da cidade. Essa via era de mão dupla: havia tanto o interesse de integrantes do Hip Hop em buscar maior fundamentação histórica para suas reflexões, que de acordo com suas experiências e mediações poderiam aproximá-lo de uma organização do Movimento Negro, de um partido político, ou outra instituição historicamente constituída, como também havia o interesse de militantes destas organizações em se aproximar dos jovens do Hip Hop para constituir uma ação conjunta, utilizando o poder de aglutinação e de comunicação do Movimento Hip Hop para catalisar suas ações culturais, rejuvenescer e ressignificar o sentido de históricas lutas políticas. Por volta de 1991, Honerê também se filiou ao MNU, e foi Ketu que o levou para as reuniões que aconteciam no CREC, em São Bernardo do Campo, onde discutiam a temática racial, também por intermédio do

MNU, o que foi providencial para a construção da Posse Hausa. Nesse período, ele começou a pegar afinidade com os manos que formariam a Posse.

Nesse período ainda não se falava de Hip Hop, não havia a consciência de um Movimento, o reconhecimento de fazer parte de uma Cultura que englobava diferentes expressões artísticas, tudo estava em formação e os jovens daquela época tinham como cerne das suas ações culturais e dos seus discursos o rap. Foi ao som do rap que eles começaram a se identificar como sujeitos individuais e coletivos, a ter noção do que eles gostavam, e o que eles perceberam é que no próprio gosto, no ato de preferir um tipo de música, de linguagem, ao invés de outras, eles estavam se distinguindo e se constituindo enquanto indivíduo e enquanto grupo cultural, no jogo entre semelhança e alteridade. O que todos tinham em comum nessa época era o prazer em ouvir rap e a vontade de participar daquilo que, na verdade, eles nem sabiam ao certo o que era, mas gostavam e se identificavam. Alguns programas de rádio tiveram importante papel em levar aos lares desses meninos e meninas as músicas que passaram a ser a trilha sonora no cotidiano da periferia. As rádios eram o principal meio de comunicação entre os primeiros integrantes do Hip Hop e as músicas, eventos e informações com os quais eles se identificavam e eram ávidos para consumir. As equipes de baile mais conhecidas e conceituadas – Chic Show, Zimbabwe e Black Mad – tinham os seus programas de rádio, sobretudo na Band FM, que eram os preferidos e são os mais lembrados pelos integrantes do Hip Hop. Outra equipe de baile que foi muito importante para crescimento e consolidação do Hip Hop foi a Kaskatas, de Santo André. Foram os programas da Zimbabwe que influenciaram Honerê a ser DJ.

Tinha as rádios, onde essas equipes tinham intervenção e todo mundo ouvia, porque sabia onde tinha festa. Eu gostava muito dos programas da Zimbabwe, na verdade, a equipe da Zimbabwe influenciou muito pra eu ser DJ. Uma porque ela era a detentora dos principais nomes do Hip Hop da época, no nosso olhar, que era o DMN e os Racionais, e era uma equipe afro-centrada, falava de questões raciais durante o seu programa, e tinha nos seus DJs uma performance diferente dos outros, isso me agradou, particularmente, a eu ter interesse em me tornar DJ. Então, foi ouvindo a Zimbabwe que eu tive interesse em me tornar DJ, isso, entre outras coisas. A técnica na forma de virar a música, os próprios scratches – o atrito do disco com a agulha - que se ouvia na produção, a perfeição do tempo de uma música pra outra. Mas as rádios tiveram um papel muito importante, porque a gente ouvia muito rádio pra saber onde estava os bailes, onde o pessoal tava cantando, onde tinha movimento de rua; as rádios tinham esse papel dentro do público que curti o Hip Hop, que curti o rap. Entre as equipes, eu tava me esquecendo da Kaskatas, a gente foi tantas vezes

no baile da Kaskatas, em Santo André quantas vezes, até mesmo eles tentaram fazer alguns eventos em umas casas de São Bernardo, Diadema mesmo, eu tive oportunidade de ir a alguns eventos. Clube Halls era o top deles, mas eles fizeram bastante festa por aí. (Honerê).

Enquanto as rádios conquistavam o público do Hip Hop levando até eles a música rap, que passou a atrair cada vez mais aqueles jovens, faziam também a mediação entre o que as equipes estavam promovendo de bailes e o seu público. Os bailes eram o momento em que eles se divertiam, se encontravam com seus pares e constituíam suas identidades enquanto negros e moradores da periferia, fortalecendo a auto-estima nesse ambiente onde um era espelho do outro e todos passaram a gostar mais e mais daquilo que viam. O consenso entre integrantes do Movimento Hip Hop e, mesmo dos pesquisadores, é o valor dos bailes black como locus estratégico para a construção de uma identidade étnico-racial e como o espaço em que se deu a chegada dos elementos artísticos do Hip Hop: primeiramente com a dança, embalada pelo soul funk, depois com o rap. No ABC Paulista, além dos precursores bailes em garagem e em centros comunitários, havia alguns bailes conhecidos e bastante freqüentados pelos manos e minas do Hip Hop como: o Choppappo, em São Bernardo do Campo, o Clube Halls, de Santo André, que era da equipe Kaskatas, também responsável pelo primeiro LP de Hip Hop, e o Xereta, no centro de Diadema. Foram as equipes de baile também que criaram os primeiros selos, através do trabalho de suas pequenas gravadoras que produziram os primeiros discos de rap. Os primeiros discos foram duas coletâneas, lançadas em 1988, Som das Ruas e Cultura de Rua. *Você vê os discos da minha época: é tudo Zimbabwe, Black Mad, Kaskatas, todos os grupos tinha o selo de uma dessas equipes de som, que se ampliaram* (Honerê). E o rap foi fundamental por proporcionar uma forma de se comunicar, de produzir simbolicamente e de intervir no cotidiano e na história da juventude negra da periferia.

Nas rádios a gente conheceu a música black, nos bailes tinha a questão da identidade, porque lá você encontrava com pessoas, em sua grande maioria, iguais a você, com a mesma condição, situação, etc... E você conseguia criar um momento de descontração, coisa que era difícil numa época complicada na comunidade. E o rap veio como uma luva, pra quem tinha tantos anseios e não tinha forma de se expressar, você ter um mecanismo que amplie esse pensamento pros lugares mais longínquos, e o rap ele teve esse papel pra mim. De querer cantar e eu, principalmente, porque eu via uma necessidade de expressar alguns pensamentos e eu não teria nenhum outro tipo de mecanismo de comunicação que abriria as portas da forma que o Hip Hop abriu, pra juventude negra, principalmente, que iniciou o Movimento. Ele teve esse papel pra nós. E as pessoas conseguiam, nessa abertura de espaço expor essas ansiedades. (Honerê).

Quem acompanhou o surgimento do Hip Hop durante a década de 80, o seu fortalecimento enquanto movimento cultural e social na década de 90, costuma frisar que as coisas eram muito diferentes: desde as condições materiais, como por exemplo, devido à precariedade tecnológica de produção musical e cultural em relação a hoje, era muito mais difícil produzir e gravar um disco; até o ambiente cultural do período, quando o Hip Hop estava mais presente como movimento de rua, nos bairros, nas comunidades, sem o aparato público que, ainda hoje, poucos têm, mas com muito compromisso e excitação por parte daqueles jovens que tinham a sensação de estar fazendo parte de algo novo, que estava emergindo como uma grande antena: captando sinais do cotidiano, da história, da realidade, tornando as coisas mais visíveis, compreensíveis e atraentes para aqueles jovens. Neste depoimento de Honerê há, até, uma certa nostalgia em sua fala, apesar de ele salientar que era outra realidade; também adverte que o compromisso com o microfone, com o toca-discos, com a dança e com o graffiti era maior no final dos anos 80 e durante a década de 90.

Então, o rap, na minha época, não desqualificando o que tá aí hoje, são realidades diferentes, mas foi um momento rico do Hip Hop brasileiro, o final de 80 e os anos 90. Nos 80 a gente ouvia na rádio, nos 90 a gente tava 100% envolvido. Então, pra nós foi muito rico ter esse contato. E era um rap que obrigava o MC, o DJ, a ter uma atitude nas suas ações, que obrigava o cara ter conhecimento, o cara ter uma responsabilidade com o microfone, com o toca-discos, com o graffiti, com a dança. Essa responsabilidade era expressa de forma muito verdadeira, e isso transcendia as nossas perspectivas e as pessoas se entregavam ao máximo nisso. Teve uma ocasião aqui em Diadema, inclusive, que nós fizemos um evento durante todo um ano com a temática da reforma agrária. Então, todos os grupos: pessoal do breaking, pessoal do graffiti, os MCs, os DJs, a formação toda se deu em cima da temática da reforma agrária; nós tivemos a presença da esposa do José Rainha que foi lá e nos agraciou com suas palavras, com sua orientação política. Nós fechamos isso com um grande evento na Praça da Moça com milhares de pessoas, sempre pautando a importância desses movimentos sociais, da influência que eles dão; e todo mundo dentro da Cultura Hip Hop fazendo a sua parte pra simbolizar essa ligação, esse apoio. É isso que o Hip Hop sabe fazer: expressar, colocar essas coisas de uma forma muito nossa; e de uma forma que nenhum outro mecanismo consegue controlar porque é um produto muito periférico e ficou sem controle, não tem uma restrição, porque nós tínhamos os movimentos de rua que garantiam isso. Hoje, infelizmente, como eu disse, a conjuntura é outra, é um outro problema. (Honerê).

Como foi demonstrado também no depoimento do Marcelo Buraco, a escola é um espaço de sociabilidade onde afloram os primeiros conflitos, os processos de identificação e

diferenciação, fulcrais para constituição da identidade de meninos e meninas. Há também uma relação de conflito entre o que é ensinado na escola e o que os alunos anseiam aprender, de acordo com suas experiências cotidianas, as informações que recebem pelos meios de comunicação, entre outros fatores. Não entrarei na discussão sobre a importância epistemológica da inclusão das experiências cotidianas e dos discursos dos meios de comunicação no processo pedagógico, porque não é da minha alçada e porque outros, e mais bem preparados autores, já fizeram anteriormente essa discussão. O que importa frisar aqui, é a relação de diálogo e conflito que se estabelece a partir das diferentes matrizes - sociais, culturais, raciais e de gênero - que estruturam a mediação que esses jovens fazem de suas experiências cotidianas e dos meios de comunicação, engendrando um processo dialógico e dialético em que os olhares se voltam da janela das casas para a tela da TV, e vice versa; em que as imagens e discursos trafegam das ruas e telas para as mentes, sendo reelaborados e reproduzidos socialmente nas ruas, becos, vielas, quiçá em centros culturais e rádios comunitárias, que constituem a grande rede periférica, mas dificilmente nas telas e rádios das grandes e poderosas redes dos grandes meios de comunicação de massa.

Na escola, como sempre, vende e informa, ou desinforma seus alunos através de uma história muito falsária, né? Sobre a questão da participação do ser africano na construção dessa sociedade. A forma que passam isso nos espaços de formação é extremamente desqualificada, e aí eles conseguem mostrar uma ótica negativa, sem fundamento, apagando boa parte da história de resistência e luta desse povo e o que sobrava pro aluno negro era quando tinha aula de história, ou até mesmo de geografia onde se citava qualquer espaço africano ou relacionado à cultura africana e, ao invés de ser uma aula de auto-estima, tornava-se uma aula aonde o aluno era tirado, era discriminado de várias formas, né? Porque se entendia o que: que o africano é só mato, leão, ou elefante, girafa, enfim, que é o lugar onde o cara ainda anda com o osso na boca. Os desenhos americanos vindo com aquele peso pejorativo. Sabe você ter a referência infantil da época por exemplo: a Xuxa, onde o programa vendia uma estética falsa de beleza, onde que a única beleza existente é aquele mulher loira, daquele perfil; se foge daquele perfil, não está dentro daquilo que seria o padrão de beleza. Você ter o Mussum, sempre o que se ferrava nas piadas dos trapalhões, sempre o mais burro. Esses lances todos ficam na memória. Grande Otelo, que era um mestre dos palcos, mas os papéis que o subordinavam eram muito pejorativos. Enfim, tudo isso refletia no dia-a-dia da criança, do adolescente negro; refletia de uma forma muito negativa, porque você crescer sem referência é difícil explicar, só quem viveu entende isso. Não sei, é difícil de explicar. Você não tem um norte, não tem pra onde olhar, pra onde se espelhar. A gente cresceu assim:

tendo vergonha de ser o que a gente é. Por mais que nossa mãe fala: “não filho, mas...” Quando via minhas irmãs sofrendo pra alisar o cabelo, pra facilitar uma coisa ou outra em alguns espaços, quando você vê que tudo em você é errado; que pessoas da sua própria etnia com caracterização que não eram tão próximas da africana já se achavam um pouco melhores do que você: porque o nariz dela não é tão largo quanto o seu, ou que o lábio não é tão grosso quanto o seu, o cabelo não é tão crespo e tal... Então, tudo isso também criando um conflito, e isso foi muito intenso. E eu não tiro a onda de que isso não tenha acabado, eu acho que ainda tá presente na vida desse adolescente. Se você pegar e perguntar pra qualquer adolescente hoje: “meu, alguém já brincou com você, ou te discriminou por você ser negro, dentro da escola?” É difícil você encontrar um que não. É difícil você não encontrar um que já não foi no canto da sua casa e chorou porque foi discriminado e não sabia como se defender, e você tinha vergonha de quem era, tinha vergonha dos pais, tinha vergonha do que foi, do que ele é e sua raça representa, porque você não tem referência nenhuma. Agora, se você é uma criança branca, pobre ou rica, e liga a TV, ela vai ver nos principais meios de comunicação diversos modelos de incentivo, de auto-estima, porque tudo que vem de bom vem de pessoas com uma característica igual a essas pessoas, diferente dos negros e negras, então, isso é alarmante. Hoje nós temos mais presença de negros nesses espaços, tem algumas conquistas que tem que ser reconhecidas, mas estamos longe do que seria o ideal. Eu to nessa batalha do Movimento Negro há quase dezesseis anos, era pra nós estarmos mais avançados, né, pra algumas coisas? Mas, lamentavelmente, o que fizeram pra gente nesses 500 anos e um pouco mais, dificilmente seria derrubado em tão pouco tempo. É um processo em que a gente vai ser só uma ferramenta, mas muitos ainda virão pra tentar mudar essa situação (Honerê).

As experiências cotidianas balizavam a compreensão do Movimento Hip Hop, que foi se matizando em faces complementares, não conflitantes, mas, conforme as subjetividades eram moldadas, os agentes do Hip Hop buscavam orientação e formação política mais fundamentada, seja na questão racial, social ou cultural, passando a ocorrer maior elaboração, mas também maior conflito de idéias. Para Honerê, o sentido do Hip Hop ficava, cada vez mais, atrelado à história do negro e à formação de uma identidade étnico-racial, e as questões sociais, comunicacionais, culturais e estéticas mediadas por esse prisma.

A gente morava em rua de terra. A minha casa hoje tá melhor construída, mas, durante um bom tempo, foi casa de alvenaria mesmo, sem estrutura nenhuma. Começou com um barraco, daí aumentou foi pra casa de alvenaria, depois teve outro barraco no mesmo terreno, e aí foi construindo. Que nem todo mundo faz, tá ligado? (risos) Um puxadinho ali, depois mais um

comodozinho, vai remendando a casa e quando vê tá cheio de remendo. Minha casa mesmo, hoje lá, é um remendo em cima do outro, planejamento nenhum, mas, enfim... E eu convivía numa região muito violenta também. Tinha muita gente morrendo. Inamar, Eldorado, era uma violência muito grande. E a gente tava tentando, na medida da possibilidade: “não vamo trazê o pessoal pro Hip Hop, o barato é legal: tira o stress através dos elementos e para de se matar, né? A onda é essa”. E aí a gente começou a vivenciar essas situações. Essa movimentação política que me garantiu não ter ido por esses caminhos. É uma realidade, quando você não consegue mais enxergar nenhum caminho, e aí os caras te apresentam uma facilidade, os cara vai, os cara tão optando por essa facilidade. Só que essa facilidade tem um custo muito alto; é o que tá acontecendo: tem muita gente morrendo atrás do tráfico, atrás das fita que o pessoal vem fazendo. E aí a gente vai amargando aí uma estatística muito negativa de mortalidade juvenil, e tem muito a ver com essa questão. Eu entendo que muitos deles, com a exceção dos que tinham uma estrutura pra ter escolha, são presos políticos ou mártires mesmo porque muitos deles foram jogados pra essa marginalidade, porque o sistema não deu condições nenhuma pra que eles pudessem constituir o mínimo pra tomar outro caminho. Muitos deles, eu via que era a loucura que levava pra uma fita, e se dá certo uma, faz outra, faz outra, até se estourar. Às vezes, se você perguntar pra um cara: “pô se você tivesse naquela época, no começo, uma oportunidade de um trampo digno pra você trabalhar, sustentar sua família, não é ter o máximo, mas você ter o básico pra se sustentar, uma estrutura mínima pra você se entender?” A vida da pessoa teria esse mesmo caminho? Provavelmente não, pra muitos deles, provavelmente não. Tem muitos que viram algoz, tem o apetite mesmo de ter tudo, tem aqueles que vai por que quer memo ir e tal, não tô dizendo que todo mundo é santo não, que não tem santo. Mas, muitos deles têm um vínculo direto com essa fita. A gente, graças a Deus, no momento de tudo dessa questão de valores, de consumo, que possa vir da minha vida, da minha juventude, foi um momento em que eu tava dentro do Movimento Hip Hop, que já me dava um tipo de instrução na época, que me exigia um tipo de conhecimento e formação, na época; a formação me levou dentro do Movimento Negro Unificado, que foi dentro dessa organização que me formou, que me fez entender a minha responsabilidade enquanto ser negro; **porque nascer negro é uma condição, mas você ser negro é um ato político, e a gente, hoje, entende isso muito bem graças a essa organização.** Agora, hoje, o jovem que não tem uma orientação política, que nasce no mesmo veneno que nasce o jovem da minha época, às vezes... Entendeu? Nasce lá no mesmo veneno, tá no preju também tem uma pá de problema de identidade, o país pode estar debatendo racialmente, mas nas comunidades isso anda é um tabu: a questão de identidade, a questão da temática

racial, pouco se entende sobre isso; e os problemas existem e persistem, só que as frentes de combate a isso perderam muita força, e por perder a força você tá vendo que o resultado, começa, cada vez mais, a puxar pro lado negativo, por causa disso também. As gangues de Hip Hop, as posses, tinham um papel importante pra essa formulação, a gente só foi entender isso depois (Honerê).

Como já demonstrei em outros momentos desta Dissertação, as subjetividades destes jovens agentes sociais do Hip Hop foram erigidas a partir de condições objetivas e concretas, historicamente e cientificamente observáveis, como: a luta de classes, os processos materiais e simbólicos de exclusão e discriminação do povo negro, das classes populares; e, estas mesmas subjetividades, reelaboradas através de processos e ações sociais e culturais, dialeticamente, engendram propostas objetivas de construção de outra ordem social, que, por sua vez, podem propiciar a urdidura de novas subjetividades e novos sujeitos coletivos. A história de vida de Honerê e o amiúde aflorar de uma consciência política racial, o elã em propagar este despertar numa rede, cada vez mais ampla, confirmam o andamento desse complexo processo histórico, de matizes sociais, culturais, raciais e políticas. E o Movimento Hip Hop, para ele e seus semelhantes, foi o principal meio de apreensão e mediação dessa realidade, bem como de comunicação em rede dessas construções simbólicas, seja em discursos, música, dança ou arte plástica, prene de visão de mundo.

Mas a formação política racial se deu pela circunstância da vida, porque qualquer jovem negro, principalmente a criança, ela está sujeita a todo e qualquer tipo de discriminação; principalmente numa época onde que você não tinha nenhuma referência racial que era exposta nesse país, onde você podia se espelhar. Então, tudo que era de ruim, tudo que você tinha de prejudicial, estava ligado à questão racial; e isso você vivenciava dentro da escola, com as suas amigadas, no convívio com outras pessoas que eram diferentes de você, isso era vivido freqüentemente. Então, você vivia diversas angústias. Aí, quando veio o Hip Hop, ele deu a oportunidade de colocar essas angústias pra fora, de encontrar pessoas iguais a você, que conseguiam ter um condicionamento informativo que te mostrava outros caminhos: “olha você tem história, você tem referências...” E, tudo isso, fazia com que a sua auto-estima voltasse a aumentar, e assim, você querer também passar esse mesmo sentimento humano. Esse mesmo sentimento humano que estavam tentando nos roubar, eles conseguiram, através do Hip Hop, trazer pra essa juventude. Então, a gente queria reproduzir esse sentimento pra essas pessoas, porque sabia que não era só nós que vivenciávamos isso. A obrigação da conscientização político-racial se deu pela circunstância

que o jovem negro, da minha época, vivia. Ele tinha que ter uma posição, se não ele era, extremamente, desprezado, no trabalho, enfim, em tantas outras situações (Honerê).

As histórias de aproximação entre aqueles jovens, a maior parte ainda adolescentes, de 13 ou 14 anos, com o poder público é relatada de forma semelhante nos depoimentos coletados com os agentes sociais que fizeram parte desse processo. Havia a sensação de estar fazendo parte de algo novo, que motivava aqueles meninos e meninas a querer produzir culturalmente, a participar da vida do bairro, da cidade, mas não a consciência política de fazer parte de um movimento que poderia fortalecer a participação cidadã, ou o protagonismo juvenil, conquanto, estavam construindo as bases desse processo. Quando estavam começando a cantar, a dançar, a tocar e graffitar, decidiram procurar o poder público porque precisavam de estrutura material para tecer suas construções simbólicas. Primeiramente, por São Bernardo do Campo, através dos neófitos do Hip Hop da cidade como expus anteriormente, e que infelizmente, como é de praxe na história política brasileira, a gestão seguinte passou como uma avalanche sobre o processo de construção de uma cultura política participativa, que estava em gestação.

Em Diadema, Honerê estava entre os jovens que iniciavam o Movimento Hip Hop na cidade, sobretudo no Inamar, que procuraram o poder público porque precisavam de estrutura para desenvolver suas ações culturais. Nessa época, ele era conhecido como crânio, porque se destacava pela sua inteligência. Estavam outros jovens de aproximadamente 15 anos, entre eles: o DJ e MC Dan Dan – atualmente dirigente da Zulu Nation Brasil, DJ do grupo Trovadores, faz parte do coletivo de Hip Hop Produto Paralelo, é produtor cultural e divide a assessoria do Hip Hop com MC Levy - e o MC Blue, ambos eram integrantes do Grupo DNR, sigla de *Diga não ao Racismo*. Outros dois integrantes desse grupo, André e Public, foram assassinados. Drica também fez parte desse processo. Ela chegou aos quatro anos de idade, emigrando de São Félix na Bahia, para morar na casa de um tio. Cresceu ouvindo e vendo as irmãs mais velhas dançando funk e ensaiando coreografias. Ainda aos 12 anos ela entrou no grupo de rap das irmãs mais velhas, o NEPS, que participou do livro ABC Rap. Ela relata que aprendeu o que é ser negra no Hip Hop. Nesse processo de aproximação com o poder público ela cita duas lideranças que foram fundamentais, Tatu e DER, ambos também indicados por Honerê. A parceria não teria o sucesso que teve e perdura, se do lado do poder público não houvesse pessoas, políticos, engajados e sensíveis às demandas e culturas populares. Grande parte da equipe do Departamento de Cultura, que iniciou a gestão em 1993, veio da bem sucedida gestão de 89-92 na Prefeitura de São Paulo, responsáveis pelo projeto Rapensando a Educação. Após o término da gestão de Luiza Erundina, em 1992, Lizete Arelaro assumiu o

cargo de Secretária de Educação, Cultura, Esportes e Lazer de Diadema, no início da gestão de José Fillipi, também do PT, em 1993. Elmir de Almeida, que também era da equipe técnica na gestão do Paulo Freire, assumiu a diretoria de Cultura. Depois foi chamada Sueli Chan, que atualmente integra a Zulu Nation Brasil e faz parte do SEPPIR, no governo federal.

O Hip Hop de Diadema, em especial, quando ele se deu conta da sua força, ele tava em dois pólos: estava no Inamar, onde tinha algumas pessoas de linha de frente como o Kiki – que até hoje é conhecido como Kiki lá na área; o DER - que podemos dizer que era o parceiro que representava o 5º elemento do Hip Hop –, ele fazia a correria da formação, da potencialidade de conhecimento dessas pessoas, que fazia o Hip Hop pra dar um salto de qualidade pro processo, ele tinha esse papel dentro do Movimento; o DJ Tatu, do bairro Eldorado, grande parceiro e grande apoiador, foi muito importante na formação do Movimento Hip Hop da cidade; tinha eu já como MC, e outras pessoas que compunham esse cenário: alguns grupos, etc. E, paralelamente, na região do Campanário, tinham outros parceiros fazendo a mesma articulação com um número razoável de jovens, como: o Osvaldo – que hoje também é parte do MNU – e faz um trabalho com basquete na região; nós temos o Dan Dan, que hoje tá na Casa do Hip Hop e dá oficina; e outros parceiros que são da mesma região que se articulavam com o Movimento. Então, chegou uma época que a gente foi fazer uma conversa com a administração pública pra viabilizar um pouco mais de estrutura pra essas pessoas, porque entendíamos que nós éramos munícipes, pagamos imposto, e por pagar imposto aquele espaço era tão nosso quanto de qualquer outra pessoa; e que a cidade, devido a nossa articulação tinha que dar respaldo a essa parcela da população que tava lá curtindo o Hip Hop, mas não tinha estrutura nenhuma. Então, quer dizer, na verdade era um espaço pra gente fazer um ensaio, pro pessoal dançar e tal... E acabou consolidando uma proposta de funcionar uma oficina de Hip Hop na sua plenitude, onde a gente trabalhava os elementos físicos do Hip Hop e trabalhava o conhecimento das pessoas; sempre trabalhando temas de formação pra que as pessoas pudessem ter ciência das principais demandas que tavam rolando naquela época, e isso influenciava muito na hora da apresentação dessas pessoas. Então, isso foi muito importante na construção do Movimento aqui da região do ABC, porque paralelo ao nascimento das oficinas de Hip Hop na cidade, tava se dando o nascimento da Hausa em São Bernardo do Campo, em 1993. Foram duas ações importantes. Então, começou a acontecer oficinas de Hip Hop em pelo menos três ou quatro pontos da cidade de Diadema; e aí as pessoas trabalhavam sempre essa questão dos temas, e tinha essa responsabilidade social de manter eventos locais; de mobilizar a juventude pra fazer corpo a essas frentes e tudo. Isso, durante muitos anos, foi o grande boom da articulação do Hip Hop

da cidade. Quando chegou um outro momento, que centralizou o trabalho no Canhema, eu acho que a cidade teve muitas perdas (Honerê).

Como demonstra a fala de Honerê, teve início um trabalho de formação cultural e construção cidadã em torno do Hip Hop. Para ele, a centralização do trabalho no Canhema gerou prejuízo para o Hip Hop, pois os bairros descentralizados perderam parte de sua força cultural e política. Levy foi convidado para fazer uma palestra e discutir, com os jovens, a relação entre o Movimento Hip Hop e o Movimento Negro, e buscar uma ação conjunta. O seu papel conciliador era importante porque havia algumas divergências, como o fato dos “manos” do Hip Hop acharem que o Movimento Negro era da elite negra que estava nas escolas, nas faculdades e eles eram da favela, da “quebrada”, local em que as idéias e ações do Movimento Negro não chegavam. A primeira ação cultural com o Movimento Hip Hop de Diadema, com o apoio da administração pública, foi em 1993, na rua da Capela, no jardim Inamar, com apresentação dos elementos artísticos e mensagens positivas. Honerê era da Família Inamar, MC do grupo Banzo Bantu e participou desse processo. Após diálogos entre representantes do Hip Hop e da Secretaria, decidiram, em 1994, realizar oficinas com os elementos artísticos do Hip Hop e estudos de temas. Sueli Chan foi convidada para assessorar, coordenando esse processo. Os membros da posse Hausa, entre eles Nino Brown, eram presença constante nessas oficinas. Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin foram chamados para coordenar as oficinas com os elementos artísticos e ministrar oficinas de danças de rua, pois eram as referências mais conhecidas do Hip Hop no período. As oficinas de dança de rua atraíram muitos jovens e o Hip Hop expandiu e fortaleceu sua força cultural e política, sobretudo no Centro Cultural Canhema, que era um Centro Cultural Juvenil. Esse espaço amíúde foi consolidado como ponto de referência do Movimento Hip Hop na região e no país. MC Levy foi contratado para ministrar oficinas de formação, com estudo sobre temas como questão racial, cidadania, reforma agrária, DST/AIDS, sexualidade e meio ambiente. Em 1994, devido ao seu trabalho de locutor, Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin começaram a chamá-lo de MC Levy, porque achavam que ele desempenhava o papel de MC tradicional, que animava a festa, passava mensagem, informação. Durante três anos, de 1994 a 1996, foi realizado um intenso trabalho com oficinas envolvendo os elementos artísticos do Hip Hop e estudos de temas. Ao final deste período, havia um importante material técnico, humano e acúmulo de experiências, que foram organizados e consubstanciados, dramaticamente, através do espetáculo teatral “Se Liga Mano”, organizado pelas lideranças do trabalho que estava sendo desenvolvido: MC Levy, Sueli Chan, Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin. Verdadeiros *griots* em constante diálogo com os jovens do Hip Hop para produção de textos e

cenas coerentes com a linguagem e a cultura do Movimento. Para dirigir o espetáculo foi convidado o dramaturgo e jornalista Oswaldo Faustino (atualmente integrante da Zulu Nation Brasil). Embora participasse dessas oficinas e estudos, em 1995 Honerê entra para a Posse Hausa, torna-se coordenador geral e passa a concentrar suas ações culturais e políticas em São Bernardo do Campo.

Com o término da gestão, José Filippi não podia se reeleger, pois a legislação não permitia a reeleição, e o PT estava dividido em disputa interna ferrenha entre os candidatos José Augusto e Joel Fonseca, que é o atual vice-prefeito de Diadema. Com uma prévia cheia de problemas, atitudes antiéticas, José Augusto, que segundo Levy, é um sujeito truculento e autoritário, venceu e a militância que ficou de fora do processo não apoiou sua candidatura. Gilson Menezes saiu candidato pelo Partido Socialista Brasileiro – PSB - e ganhou a eleição no segundo turno. Após conflitos cujo ápice foi a descoberta de que o segurança pessoal de José Augusto, na eleição, era o policial militar conhecido como “Rambo”, famoso por liderar agressões na favela Naval de Diadema, José Augusto foi expulso do PT. Com a gestão de Gilson Menezes tentaram criar uma Cooperativa de Hip Hop, que não foi concretizada; mantiveram o espetáculo “Se Liga Mano”, que levaram para outras cidades. As oficinas foram mantidas e também permaneceu o Núcleo de Hip Hop de Diadema, que não fazia parte da Administração, mas apoiava as oficinas e realizava ações nas ruas juntamente com algumas posses e grupos que emergiam. Eles não tiveram o mesmo apoio que tinham na gestão anterior, mas Nelsão e Marcelinho Back Spin foram contratados para fazer as oficinas de dança de rua no Jardim Canhema. A então diretora de Cultura, Martha Betânia, atualmente na prefeitura de Santo André, propôs como política pública a criação de “casas de excelência”: Casa de Música, Casa de Fotografia... Ela não tinha a intenção de construir um espaço de referência exclusiva para o Hip Hop, mas sim com outras expressões culturais e artísticas. No entanto, ao final de 1998, o Movimento Hip Hop da cidade de Diadema tinha conquistado grande força e união dos integrantes em torno da Cultura Hip Hop e, nesse período, Nelsão e Marcelinho convidaram um grafiteiro americano para fazer uma apresentação no Jardim Canhema. O evento atraiu muitos “manos”, “minas”, a MTV, a Rede Globo e outros meios de comunicação de massa, mas a diretora de Cultura não foi informada, o que a deixou bastante incomodada. Nelsão e Marcelinho foram chamados para uma reunião, foram repreendidos, quase despedidos, mas ao perceber o potencial do Hip Hop, a Diretora aceitou a proposta de criação de uma Casa do Hip Hop. O local apropriado era o Centro Cultural do Jardim Canhema, por ficar numa região de fácil acesso e por ser o local em que já aconteciam as oficinas de dança.

Antes de existir o Canhema era o Centro Cultural Juvenil, depois que passou a ser Canhema é que mais tarde, por todo o seu sucesso de público, nós resolvemos transformar ali na Casa do Hip Hop, por ser um lugar do corredor, que tinha acesso pro metrô, pra São Bernardo, pra tudo, era o lugar mais centralizado de Diadema e vinha muita gente de fora. Quem teve a idéia da criação da Casa do Hip Hop fui eu e Marcelinho Back Spin. A Betânia não queria fazer, eu vou te contar até o que aconteceu. Teve dois anos de gestão dela, no qual eu quase saí, porque ficou tão grande o Movimento na Casa do Hip Hop, que eu trouxe MTV, Fantástico, e tantos programas de televisão na Casa do Hip Hop, que ela passou a ter ciúme, certo? Ela passou a ter ciúme e falou que não queria mais que eu trouxesse reportagem, toda reportagem ia ter que passar por ela, aí eu fiquei num momento muito difícil. Mas passou esse transtorno e o próprio governo dela foi quem criou a Casa do Hip Hop. Nós que fizemos a Casa do Hip Hop, porque ela não queria na época; inclusive, ela queria outras culturas, mas, quando percebeu que o Hip Hop tava virando legal, ela começou a dar o apoio pra gente (Depoimento do Nelson Triunfo).

Nas eleições do ano 2000, o candidato José de Filippi Júnior do PT, voltou a administrar a cidade e Lizete Arelaro também voltou a ser a Secretária de Educação, Cultura, Esportes e Lazer; Sueli Chan entrou como Diretora de Cultura e MC Levy como Chefe de Divisão. Segundo Levy, os opositoristas passaram a propagar pela cidade que o Hip Hop havia tomado a Cultura de Diadema, devido à presença de Sueli Chan e MC Levy no Departamento de Cultura. Já havia um trabalho sendo desenvolvido por diversos integrantes do Movimento Hip Hop, mas não uma entidade organizada que pudesse articular os seus integrantes em um projeto conjunto e fazer parcerias com a administração pública. Além disso, havia o mal estar pela situação ambígua de coexistência no mesmo espaço público: do Centro Cultural Canhema, de responsabilidade da administração pública municipal, e de funcionários públicos que representavam o Movimento Hip Hop, como Nelsão e Marcelinho Back Spin. Nesse ínterim, foi realizada uma reunião entre integrantes do Hip Hop, na qual foi fundada a entidade Zulu Nation Brasil, oficializada em 2002. King Nino Brown se tornou o coordenador-geral e MC Levy o vice-coordenador. MC Levy deixou o cargo que tinha na Secretaria em 2004, e atualmente é assessor de Hip Hop na mesma Secretaria.

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

Mauá: o Hip Hop e as tentativas de organização

Assim como Diadema e São Bernardo do Campo, Mauá é uma das cidades do ABC que mais concentram migrantes e filhos dos migrantes, a maioria de nordestinos, que chegaram à região acompanhando o surto de industrialização. A exemplo de Diadema, a maior parte da população é das classes populares e há muitos jovens que se identificam e praticam os elementos artísticos do Hip Hop, no entanto, os artistas e militantes dessa cidade sempre tiveram maiores dificuldades para se organizar politicamente. A cidade possui uma grande população periférica, é bastante industrializada, há muitos salões de forró, importantes para ressignificar as raízes do grande contingente de moradores das classes populares, oriundos do nordeste do país, que também encontraram no Hip Hop e seus elementos artísticos uma forma de se enxergar e construir sentido para suas vidas, seu cotidiano e história. Marquei entrevista com Norberto Toledo da Silva, o Beto Louco, DJ e representante da Nação Hip Hop Brasil em Mauá, no salão do qual ele é sócio e que organiza, além das majoritárias noites de forró, o baile Vibração Hip Hop, um dos últimos remanescentes na região. Fiquei um pouco perdido para encontrar o local, distante de São Bernardo, e um pouco escondido devido às minhas referências do ABC Paulista. Foi em uma segunda-feira à noite, e o entrevistei na pista de dança do salão, ao lado do palco e das caixas de som. Existem muitos diferentes personagens na história do Movimento Hip Hop do ABC, e se há um tipo para definir Beto Louco, é o empreendedor solidário. Aos 24 anos ele é sócio de um salão de bailes e proprietário de uma produtora de eventos que organiza desde bailes de Hip Hop até festas de aniversário e casamentos, a DBL Produções, mas nunca deixou de ser um grande apoiador dos movimentos de rua como o Hip Hop. Como outros manos do Hip Hop, atualmente ele está um pouco afastado da militância devido às suas atribuições de pai de família. Mas, além de ser um bom narrador da história do Hip Hop em Mauá, por ter participado de muitas ações culturais e tentativas de organização política, é citado por lideranças de outras regiões, como a Bete de Rio Grande da Serra, como um grande incentivador do Hip Hop, divulgando, articulando e fornecendo a estrutura material para diversos eventos de Hip Hop.

Ele é DJ, organizador de eventos e em 80% das festas de Hip Hop, que acontecem na casa é ele que “dá o som”. E não somente em Mauá, ele também é chamado para eventos de Hip Hop em Santo André, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra, porque falta estrutura para os organizadores. Ele conta que conheceu o Marcelo Buraco através do Beto Teoria, MC de

Ribeirão Pires. Beto Louco acredita que a Nação Hip Hop Brasil não se desenvolveu em Mauá por falta de estrutura.

Quando eu trouxe a idéia da Nação pra cá, os cara achou (sic) que ia vim tudo de mão beijada. Eu falei não, o negócio é o seguinte, independente de eu ter uma estrutura, ter o baile, várias coisas, eu não vou poder entregar tudo pra Nação Hip Hop. Uma porque é meu trabalho, eu tenho minhas correrias, então não seria certo eu arrumar uma rixa com meu sócio pra fazer só eventos sociais. Aqui é uma questão financeira, a gente trabalha aqui, vive disso. Agora, os projetos de rua fica mais fácil né, dá pra arrumar patrocínio, trazer aparelhagem, uns grupos (Depoimento de Beto Louco).

O baile acontece às quartas-feiras, antes era nas sextas-feiras, mas o movimento caiu bastante e eles mudaram a data. Ele destaca o fato do público do Hip Hop mudar constantemente, porque quando os jovens, os maiores freqüentadores desses espaços, vão assumindo seus compromissos, com o trabalho e a família, eles deixam os bailes, mas não a Cultura Hip Hop.

O Hip Hop é um segmento ingrato às vezes, muda o público. De uma hora pra outra “tipo” muda o público, o pessoal vai ficando mais velho, estudando, trabalhando, constituindo família, então vai deixando um pouco de lado. Não digo a Cultura, mas os bailes. Aqui em Mauá já teve época de ter baile sexta, sábado e domingo. Hoje não tem mais nenhum espaço com baile sexta, sábado e domingo, tem o nosso às quartas que já tem há quatro anos. E a gente enfrentou muitos outros concorrentes, muitos outros bailes. E às vezes a gente está virando legal porque o nosso intuito é o Hip Hop, não é só ganhar o dinheiro. A gente sobrevive disso, mas faz festa beneficente, chama os grupos da quebrada pra fazer, lideranças e tudo. Teve um evento que nós fizemos com o Expressão Ativa e a gente chegou a arrecadar 1.200 Kg de alimento. Então, quer dizer, a gente faz um trabalho social. Já tivemos aqui também um projeto de capoeira, que está pra voltar. Os graffitis mesmo olha (e aponta para um graffiti). Este graffiti, que está num compensado, foi feito em uma festa da consciência negra, no mês de novembro (Beto Louco).

Beto Louco está no Hip Hop desde os 12 anos de idade. Montou alguns grupos de rap e sempre tinham dificuldade para encontrar um DJ. Havia vários manos que cantavam, rimavam, dançarinos, graffiteiros, mas ninguém queria ser DJ. Ele começou a questionar esse comportamento, pois o DJ é fundamental no Hip Hop, afinal, sem o DJ não há música. Então, ele decidiu resolver o problema comprando o equipamento, pois esse era o primeiro obstáculo. O que foi um processo difícil, porque é preciso um investimento para comprar um bom toca-discos. E somente com o toca-discos ninguém produz som, é necessário um

amplificador, potência, mesa de som, ou seja, um grande investimento. Foi uma escolha complicada, mas ele teve que vender suas bicicletas. E mesmo com o equipamento não conseguiram um bom DJ, então ele decidiu assumir o elemento artístico. Ele narra assim esse processo: *Então mano, tá errado isso, DJ é a alma do grupo, mano. Ia lá botava uma música, uma base, cantava e de repente parava o ensaio; tinha que ir lá botar outra música de outro CD. Eu falei não, mano, se for fazer um show vai ser do mesmo jeito, tem que ficar parando pra procurar outro CD. Não, vamos arrumar um DJ, e ninguém queria ser. Eu falei então, eu tenho umas bicicletas aí, vou vender as bicicletas e comprar um toca-discos. Tinha quatro bicicletas, eu andava de bicicleta pra caramba, participava de campeonato de bike, de street. Mas falei: vou vender as bicicletas e levantar um dinheiro. Aí eu fiz um rolo com um cara, fiquei só com uma bicicleta e peguei dois toca-discos, um mixer e um amplificador. Aí montei lá na garagem de um camarada meu. Falei vamos arrumar um DJ agora, a aparelhagem nós tem. Porque chamava DJ e falava que não dava, que tinha que levar aparelhagem. Vinha um, vinha outro, uns caras relaxados sumiam. Até que desmontou o grupo, eu fiquei com o equipamento lá em casa, aí comecei a ficar lá brincando, ouvindo meus discos, e aos 13, 14 anos, eu tomei gosto pela área de DJ e comecei a investir mais. Eu fiz uma parceria com um colega meu e aos 16 anos eu fiz minha primeira festa. Um mano chegou e falou “tem um casamento pra nós ir, vamos?” Falei, demorô, aí eu fui tocar no casamento. O cara arrumou uma namorada, foi lá namorar, e eu fiquei sozinho no som. Falei putz e agora? Uns pediam uma música eu tocava, pediam outra, aí o cara viu que eu segurei a onda legal e pronto; daí toda festa quem tocava era eu e o cara sumia. O cara parou, eu continuei, já tava mais ou menos estruturado, tinha uns equipamentos. Comecei a fazer uma parceria legal com o Hip Hop, de 16 pra 17 anos, já tinha montado outro grupo. Isso já conhecendo todos os projetos, desde o primeiro projeto de Hip Hop em Mauá, até os de hoje, os atuais, procuro estar junto com os caras ajudando, participando, dando uns toques pra rapazeada. Já fiz programa de rádio que eu fui convidado, em 1998, na rádio Positiva, a maior rádio comunitária, na época, de Mauá (Beto Louco).*

Beto Louco informou que há muitas rádios comunitárias em Mauá, mas que dão espaço para o Movimento Hip Hop são poucas. Há cerca de três rádios que, segundo ele, têm um programa de Hip Hop autêntico, ou seja, feito por pessoas do Hip Hop. Porque há bastantes rádios, inclusive as grandes como Metropolitana, Joven Pan, que tocam música black, mas não são feitas por pessoas do Hip Hop. Há diversas tendências e estilos também na parte musical, no rap, há o rap romântico, mais suave, que alguns chamam de charm, e outros com batidas mais pesadas. Os b.boys gostam de músicas específicas, mais agitadas e pesadas,

o que Beto Louco denomina música de *beat*. Entre os brasileiros, segundo o DJ Beto Louco, os b.boys gostam principalmente do DJ Deco, que é de Campinas, parceiro do MC PMC, mas está morando no centro de São Paulo, e do K Bala do Distrito Federal. PMC e DJ Deco são artistas consagrados no meio do Hip Hop e o DJ Deco tocou nos últimos três campeonatos brasileiros de DJ. E gostam de artistas gringos como Woodyni e KOLL-MO-DE. E quando se trata de música black o leque aumenta, pois pode ser incluído o funk, o soul, o rhythm & blues, entre outros estilos, também apreciados pelo público do Hip Hop.

É fácil você tocar uma black music e não fazer Hip Hop. Porque hoje pra fazer Hip Hop você tem que tocar um som de b.boy, tem que tocar rap nacional, charm, rhythm & blues, tem que agradar o Hip Hop em geral. Porque o Hip Hop hoje tem várias caras, várias modalidades, vários estilos. Tem a área do DJ que gosta de certos tipos de música, mas ele não toca porque sabe que não vai agradar a galera. Tem o lado do b.boy que gosta mais de música de beat, mais agitada. Todo lugar que você for, os b.boys estão sempre mais afastados porque eles tem o beat deles, o ritmo deles; se você toca um rap nacional os caras não gostam. “Pô toca um som de b.boy aí mano”. Aqui no baile mesmo, os caras fazem uma roda bem aqui (aponta para um espaço próximo ao palco). Quando você toca um rap nacional eles ficam meio que parados; eles dançam e tal, mas não é a mesma coisa se você toca um som de Breaking, eu acho que tem mais pique, mais sintonia e os caras arreventam (Beto Louco).

Ele explica que havia mais grupos de b.boys na época do Quilombo do Hip Hop, Posse que ele foi um dos membros fundadores, por volta de 1998. Além dele que dava oficinas de DJ e participava das festas, eram lideranças do Quilombo do Hip Hop: Aguiamar, um b.boy, os MCs Rogério e Sidney e o graffiteiro Acácio. Houve um momento bastante produtivo de parceria com o poder público, quando o projeto avançou na parte artística e cultural, através de oficinas e estudo de temas. Mas um dos motivos das dificuldades de organização do Hip Hop na cidade é a complicada vida política, muitas transições de gestores e mudanças drásticas numa mesma administração. O que demonstra também a falta de planejamento dos partidos políticos e das administrações públicas em relação às políticas públicas, sobretudo de cultura. As iniciativas e projetos ficam à mercê de indivíduos compromissados com o povo, o que é pernicioso, pois dentro de uma mesma de uma mesma gestão, do mesmo partido, pode desmoronar uma base construída. Em Mauá, o PT colaborou com a construção e destruição do Movimento Hip Hop organizado. Essas experiências deixaram os agentes sociais locais receosos com os políticos e as gestões.

Aqui tem bastante b.boy, bastante grupo eu não vou dizer porque teve uma época que teve, 1998, 1999, a cidade chegou a ter umas dez equipes de b.boys, isso foi quando tinha o Quilombo do Hip Hop aqui. Inclusive eu fui um dos fundadores, a gente teve um trabalho legal e de repente parou porque a gente viu necessidade de crescer e cada um tinha um projeto paralelo, e na época o nosso problema era verba, dinheiro. Patrocínio não tinha, a gente tinha um apoio da Prefeitura, logo depois de dois anos a Prefeitura barrou essa verba que nós tinha, aí ficou difícil. A administração era a mesma, o que mudou foi o Secretário de Cultura. O nosso Secretário de Cultura era o Tadeu, que foi pra Santo André, a administração era a mesma do PT, isso foi em 1999. O cara era tipo assim você, brancão e tal, mas aí o cara representava legal. Na área de Cultura, Hip Hop, mano o cara segurava altas broncas nossa. E a nova Secretária não manteve o trabalho com o Hip Hop, falou que pra manter o projeto a gente tinha que arrumar um patrocínio. Ela era ligada a esses bagulho de ginástica, uns barato assim, e Cultura pra ela tinha que ser Teatro, se não fosse Teatro não era Cultura. Aí mesmo através do Tadeu, mesmo ele lá em Santo André, continuou ajudando nós (Beto Louco).

Beto Louco entrou em contato com o Hip Hop através do convívio com outras pessoas do seu bairro, Nova Mauá, em meados de 1994. Mas, como em outras histórias que estou trabalhando, os meios de comunicação de massa, sobretudo o rádio, tiveram um papel muito importante ao trazer à tona a cena do Hip Hop. Alguns programas de rádio expandiram uma série de referências através do rap nacional, construções simbólicas que espelhavam e refletiram na identidade da juventude da periferia. Beto Louco confirma a tendência do início dos anos 90, quando a juventude da periferia se socializava, dialogava e interagiu em torno do rap, o conceito de Hip Hop estava amadurecendo. Ele acredita, inclusive, que com o crescimento do Hip Hop como cultura e sua maior inserção nos espaços públicos, o rap perdeu parte de sua força. Ele defende também que o Hip Hop é um formador de profissionais para o mercado de trabalho, o que para ele é motivo de maior aceitação pelo grande público. *Nessa época aí tinha um programa só de rap, não sei se era na Metropolitana, que era o Armando Martins que fazia, A voz do rap, naquela época era mais o rap, não se falava muito em Hip Hop. Depois foi surgindo, começou a surgir os outros elementos, aí foi desenvolvendo mais o Hip Hop, tanto é que o rap deu uma quebrada depois que o Hip Hop surgiu. Depois começou a usar o Hip Hop, porque o Hip Hop ele é mais rico, tem mais corpo, mais estrutura. Dependendo do lugar o rap não chega com bons olhos, mas o Hip Hop já chega. O poder público vê o rap de uma forma perigosa para eles. O palavreado, por exemplo, tem muitos grupos que não medem o palavreado, muitos que não dão o exemplo, por exemplo,*

incentivando o uso das drogas, a violência. E o Hip Hop é um estilo de vida mesmo, é um termo que significa: daqui está saindo uma profissão; o cara que é DJ, ele tem uma profissão, o cara que é b.boy tem uma profissão, é dançarino, o que é grafiteiro também, as artes plásticas. O lado MC é um pouco mais difícil, porque só vai fazer trabalho em cima de um disco, já o DJ pode tocar em uma casa noturna, em eventos, festas, o b.boy pode ser convidado pra dançar nos projetos, em uma companhia de dança (Beto Louco).

O bairro Nova Mauá, onde Beto Louco reside está melhor estruturado, tem asfalto, água encanada, esgoto tratado, mas quando ele começou no Hip Hop passou pelos mesmos problemas que todo jovem de periferia convive. Ao lado de onde ele mora ainda convive-se com problemas estruturais que dificultam o cotidiano dos moradores e, assim como em outras localidades, o governo se exime de sua responsabilidade.

A gente já passou por isso, o progresso lá veio com o tempo. Antigamente a gente tinha “mó veneno”, era chão de barro, chovia e não entrava carro, o ônibus já não passava mais, quase não tinha casa, era mais barracão mesmo, depois foi crescendo, evoluindo e hoje o bairro está mais estruturado. Mas surgiram outros bairros e com todas dificuldades do começo de todo bairro, hoje tem o Bela Vista, Macuco, Jardim das Flores, Jardim Santo André. Por eu morar em uma divisa entre Mauá e São Paulo, atravessa um rio que tem lá e já é São Rafael, que pertence a São Paulo, nessa divisa sempre tem dificuldade, o cara de lá não asfalto perto da divisa, nem o daqui, um grande espaço sem estrutura, sem água, sem luz, uma grande favela. O daqui alega que já fez até onde podia fazer, o de lá alega que não pode fazer, fica assim e quem perde é o povo. Ao invés de eles se unirem e fazerem juntos, mas sempre tem aquela diferença, o governo daqui é um e o governo de lá é outro, nunca dá certo. Antes aqui era PT e lá PSDB, e vice-versa (Beto Louco).

Para os artistas e militantes de Mauá, a Casa do Hip Hop de Diadema também é o maior exemplo, a grande referência de parceria entre poder público e Movimento Hip Hop, o que foi fundamental para a criação do Quilombo do Hip Hop. A sede da posse era na EMEI Florestan Fernandes, na Vila Magini, próximo ao centro, e devido a esse fator estratégico, eles conseguiam juntar gente de todos os bairros de Mauá. Quem fazia a arte dos flyers e cartazes para o Quilombo do Hip Hop eram os grafiteiros. Eles promoviam campeonatos de DJ, de B.Boy, de Graffiti, exposição, palestra, debate, todo final de semana acontecia algum evento. Dos alunos que Beto Louco formou, ele conhece uns cinco manos que estão na profissão tocando em baladas, grupos, festas, eventos, sendo que um deles trabalha com o Beto Louco. No início começou a trabalhar no Vibração Hip Hop e depois em casamentos, shows, eventos,

campeonatos de skate realizados pela BLDJ Sonorização, nome da empresa criada por Beto Louco.

Essa idéia do Quilombo surgiu como um espelho da Casa do Hip Hop, que na época já tinha um trabalho, inclusive a gente freqüentou muito lá no começo; em Santo André também tinha alguns projetos, então porque não montar um projeto nosso pra ajudar nossa comunidade e também conseguir fazer essa interligação. A gente montou uma biblioteca só com material do Hip Hop, então, por exemplo: jornal, revista, fanzine, livros, o que tinha de Hip Hop a gente pegou e colocou nessa biblioteca. Então nessa biblioteca tinha várias dimensões de cada ser, como era o Hip Hop na Baixada; lá no Rio, eu lembro que na época o Hip Hop no Rio todo mundo achava que o bagulho não ia decolar e hoje o Rio tem uma identidade muito forte no Hip Hop, tanto o lado do Marcelo D2, como do MV Bill, e também do Hip Hop que tem nas favelas lá. O pessoal falava do Hip Hop do Rio e já achavam que era Funk, é Hip Hop mesmo só que feito por pessoas do Rio, com sotaque diferente, com estilo de vida diferente, às vezes até pior que o nosso daqui de São Paulo, cê tá ligado né mano? O bagulho lá tá louco. A biblioteca até atraiu jornais pra fazer matéria e tal, era um bagulho louco. Dentro dessa biblioteca a gente abria espaço pra palestras e debates (Beto Louco).

A Cultura Hip Hop exerce um papel de mediação em diferentes dimensões, no nível do sujeito, provocando a reflexão e a construção de referenciais identitários, na questão da cidadania, da negritude, no nível do local ao desvelar as cortinas que ocultavam importantes aspectos da comunidade, e no nível mais estrutural ao incitar o pensamento acerca de relações entre distintos sujeitos, classes, etnias e culturas.

Através do Hip Hop eu comecei a melhorar na escola, a ver e entender o lado das pessoas. Porque muitas vezes você está de fora do Movimento e subjuga como um todo, quando você está dentro começa a entender porque daquele estilo, daquele comportamento, daquelas letras. O Hip Hop, na época mais rap, a gente veio entender porque das letras agressivas, era muita repressão policial, teve a chacina de Vigário Geral, do Carandiru, então você começa perceber que não é indiferente disso, basta virar a esquina e você já está convivendo com isso. Em cima disso a gente criou um estilo de vida. Muitos do Hip Hop acabam se envolvendo com crime, com drogas, justamente por achar dificuldades e não ter o espaço certo; porque se as pessoas tivessem o espaço certo elas iriam se aprofundar mais, aprender mais e ter uma profissão, ser um MC, um B.boy, um DJ, um Graffiteiro. Hoje muito graffiteiro ganha dinheiro fazendo graffiti, por exemplo, o muro do cara tá todo pichado, ele não agüenta mais pintar o muro então fala “vou fazer um graffiti”. Porque na lei da rua, o pichador tem um contato com o graffiti e respeita porque ele sabe que ali foi um cara igual a

ele, tá na correria e passando a mensagem dele. E mesmo porque o “piche” não ia aparecer no meio de uma guerra de cores. Muito graffiteiro já foi pichador e conhece quem são os pichadores então fala “o mano você pichou no bagulho meu lá”, isso aí acontece muito, é da rua (Beto Louco).

Beto Louco acredita que o entrave para o desenvolvimento do Hip Hop em sua cidade é a questão político/partidária, alguns grupos e lideranças fizeram alianças com partidos políticos adversários, o que transmitiu as contendas para o campo do Hip Hop. E esses grupos que buscaram esse respaldo acreditando no fortalecimento de suas ações, eram os que mais tinham credibilidade junto aos diversos bairros e comunidades de Mauá, que ficaram receosos com essas aproximações. Mesmo dentro do PT, partido que mais administrou a cidade na história recente, há diferentes posicionamentos políticos que divergem e disputam idéias em torno de questões sociais, culturais, e também em relação ao Hip Hop de Mauá. Na época do Quilombo do Hip Hop, como nenhum partido político havia dado espaço para os artistas e militantes do Hip Hop, a maioria, cerca de 80% dos integrantes, vestiu a camisa do PT apoiando diretamente a militância, auxiliando desde a produção e distribuição de panfletos até tocar em showmícios. Depois não tiveram o retorno esperado e, como foi demonstrado, houve mudanças drásticas numa mesma administração e foram destituídos dos seus avanços na organização do Movimento.

A última eleição de Mauá, de 2004, foi bastante tumultuada. O candidato do PT, Márcio Chaves, apesar de ter ganhado a eleição nas urnas, teve sua candidatura impugnada, e houve um ano de brigas e trâmites judiciais, sendo Diniz do PL, presidente da Câmara, o prefeito interino. Até que a eleição que foi vencida nos votos, foi perdida na justiça e a gestão da prefeitura de Mauá ficou a cargo do Leonel do PV, o segundo colocado nas urnas. De 2001 até 2004, o MC e militante do Hip Hop, Fábio Féter, foi convidado por Luiz Roberto Alves, então Secretário de Educação e Cultura, para presidir o Conselho de Música. Ele se tornou o responsável pelas ações com o Hip Hop na cidade. Fábio Féter tinha credibilidade no Movimento e na administração pública, mas o Hip Hop perdeu força, pois antes havia o coletivo de Hip Hop da cidade, um espaço comum para ser administrado e desenvolvido pelos membros do Hip Hop de Mauá em conjunto, ao menos essa era a proposta inicial, diferentemente de haver um funcionário mediando e fomentando ações, mesmo que seja alguém do Hip Hop. Os muitos grupos dispersaram e cada um foi buscar o seu caminho, e o Movimento Hip Hop da cidade está dividido e desorganizado. Quando surge algum projeto já esbarra na questão partidária, devido às decepções e fraturas nas alianças, foi gerado um ambiente de desconfiança, desfavorável para o desenvolvimento de acordos e ações

organizadas, quando algum grupo é chamado, a única preocupação é profissional, se vai haver estrutura e um retorno financeiro.

A prefeitura não dá espaço. Quando ela dá o espaço é assim “olha a gente tem isso aqui pra vocês...” A gente vai faz um show e acabou, vai cada um pro seu lado. Não tem informação, tanto que o pessoal do Hip Hop hoje tá marginalizado, abandonado. O PT que fez o bagulho, depois o PT mesmo que destruiu o bagulho, você vai acreditar mais em quem? Nunca deram espaço, e quem deu o espaço tomou, aí fica difícil (Beto Louco).

Há muitos grupos de Rap, Breaking e Graffiti nos bairros de Mauá e a maioria das lideranças dos bairros são pessoas ligadas ao Hip Hop, e costumam fazer alguns eventos em suas comunidades. Beto Louco tem contato com esses grupos e lideranças e quer fazer uma ação conjunta utilizando o nome da Nação Hip Hop para gerar um entrosamento. Quer fazer um festival com cerca de 100 grupos, entre MCs, DJs e equipes de Breaking. Quando tentaram, em meados de 2006, lançar a proposta da Nação Hip Hop Brasil em Mauá, não foram bem recebidos, porque o presidente da entidade, o MC Aliado G, estava lançando concomitantemente sua candidatura como Deputado Estadual, o que gerou desconfiança nas lideranças do Movimento Hip Hop de Mauá, que já estavam receosos devido às experiências relatadas.

Quando a Nação Hip Hop veio pra Mauá, ela veio em uma época ruim. Por quê? Logo que ela veio, o Aliado veio candidato atrás, aí o que os cara já associou, política. Pô Nação Hip Hop, o Aliado G, presidente da Nação Hip Hop, vindo candidato, eu não quero. Uns abraçou, outros não. A primeira reunião que eu fiz aqui tinha 50 pessoas, a segunda foi com 7, só os diretores. Foi aí que eu falei, também não vou ficar insistindo muito, esse ano é ano de política, é complicado. Aí eu tô pensando, ano que vem, fazer alguns projetos por conta nas escolas públicas, conseguir a confiança de alguns coordenadores de bairro, e, de repente, tá desenvolvendo melhor o projeto (Beto Louco).

E se for depender da vontade política da atual administração ou do Coordenador de Cultura, Valter Carriel, eles estão numa situação difícil. Entrevistei Valter Carriel e ele demonstrou preconceito em relação ao Hip Hop, apesar de expor um certo conhecimento sobre o tema, que ele entende como uma cultura popular urbana e periférica, que procura se organizar em cima do caos. Ele é ator, professor de teatro, arte-educador, e essa é sua primeira experiência como gestor público. Ele afirma que está sendo acima de suas expectativas. A principal política pública que atinge a juventude da periferia é um projeto chamado CRIAR – Centro de Referência e Investigação Artística – que oferece cursos de iniciação artística para inclusão e resgate da cidadania cultural. Valter Carriel defende o projeto como uma forma de

desmistificar e democratizar a arte, utilizando os cursos tanto como caráter profissional como por hobby, por prazer e para inclusão cidadã, ensinando as pessoas a cuidar da cidade, a não degradar, não pichar, não sujar, etc. Há cursos de história da arte, de música, de teatro, dança, artes plásticas e cinema. Eu pergunto: por que não incluir também os elementos artísticos do Hip Hop, se há identificação e demanda para isso? Alguns comentários do gestor-artista demonstram o porquê. Acredito que seja importante o aprendizado da alta cultura, mas é fundamental dialogar com as culturas populares. É comum no discurso dos gestores de cultura a defesa de uma certa universalidade, mas geralmente esta universalidade defendida é calcada em preceitos elitistas de que só há valor artístico e humano nas artes e culturas ditas clássicas e cultas. Por exemplo, ao falar que iria proporcionar um curso de graffiti, ele disse que ia chamar um artista plástico, para os jovens serem preparados para serem “artistas” e não “grafiteiros”. Não sei de onde ele tirou o conceito de que graffiti não é arte, ou que o graffiti feito por jovens do Hip Hop não tem o mesmo valor cultural do que os realizados por sujeitos formados em artes plásticas. Dois sérios equívocos de um argumento preconceituoso.

Para ele não há Movimento Hip Hop em Mauá, diz que confundem Hip Hop com movimento rappeiros, o maior alvo de suas críticas. Realmente há dificuldades de organização no Hip Hop da cidade, o que é uma realidade que pode ser transformada pelos agentes sociais, mas o respaldo do poder público proporcionaria estrutura política para esse processo. Ele diz que, como gestor, tem possibilitado o uso dos espaços, mas a juventude do Hip Hop não sabe se apropriar desses espaços. Diz que é preciso ter noções de civilidade, que há códigos e signos que têm que ser respeitados, que é preciso saber se comunicar, e o auge do preconceito e discriminação deu-se quando afirmou, com toda naturalidade, que os garotos do Hip Hop têm que tomar banho para falar com ele. Uma grande falta de sensibilidade, a negação da subjetividade alheia, a total incompreensão da história e dos processos de construção dos sentidos do estilo, da linguagem, das produções simbólicas do Hip Hop. Nesta gestão, será difícil o diálogo. Mas, para sorte dos artistas e militantes do Hip Hop de Mauá, vivemos numa democracia e, em 2008, terão a possibilidade de iniciar o diálogo com uma nova gestão.

Quanto ao que o poder público poderia fazer para fortalecer o Hip Hop como Cultura e como Movimento, Beto Louco, assim com outros artistas e militantes do Hip Hop da região, requisita um espaço de referência, cujo maior exemplo é a Casa do Hip Hop de Diadema.

O que o poder público poderia fazer, já indo pra uma solução, é montar um núcleo que seja organizado por pessoas do próprio Hip Hop, como por exemplo a Casa do Hip Hop de Diadema, que é feita por pessoas do Hip Hop. Então ninguém melhor que as pessoas do Hip Hop pra saber o que o Hip Hop precisa. É ter uma ação de incentivo ao Hip Hop, assim

como também o estudo, a leitura, o esporte, porque aqui no Hip Hop a gente tenta englobar tudo isso; tanto é que a gente gosta muito de levar o Hip Hop para as escolas, por exemplo Escola da Família, Parceiros do Futuro, Escola Aberta, quando tinha, a gente fez parceria com todos esses projetos pra que a gente tivesse um acesso pra entrar nas escolas. Porque através do Hip Hop, eu tiro por mim, eu consegui muita coisa com o Hip Hop, então eu acredito que muita gente possa conseguir também. Um projeto tipo Casa do Hip Hop, Centro Cultural do Hip Hop, aonde todos possam participar, possam curtir, possam opinar, onde tenha mesmo um incentivo, que tenha curso de DJ, curso de Graffiti, curso de artes plásticas, curso de MC, de B.Boy, de Skate, aula de basquete, de capoeira, assim como tantas outras coisas. No Quilombo do Hip Hop mesmo, que a gente formou, a gente tinha tudo isso aí e mais outras coisas (Beto Louco).

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

Ribeirão Pires: Hip Hop e Negroatividades

A cidade de Ribeirão Pires é uma estância turística desde 1994 e está localizada integralmente em área de proteção de mananciais, rica em recursos hídricos e naturais em geral, com atividades agrícolas, chácaras e pouco desenvolvimento industrial devido à necessariamente rígida legislação ambiental. Se um morador das demais cidades do ABC que desconhece a cidade, exceto das regiões limítrofes de Mauá e Rio Grande da Serra, for colocado no centro dela, dificilmente irá pensar que está no ABC Paulista, região que se tornou conhecida exatamente pelo seu extenso parque industrial. Ribeirão Pires, com a maioria de suas ruas tranqüilas, muitas matas e montanhas, parece mais uma cidade interiorana. Para narrar a história do Movimento Hip Hop de Ribeirão Pires, entrevistei uma grande liderança do Município, Roberto Landim, o Beto Teoria. Ele é MC e criador do grupo de Hip Hop - pois há representantes de todos os elementos artísticos - Teoria, participou da Posse Negroatividades, como o primeiro representante de Ribeirão Pires e é da Direção Estadual da Nação Hip Hop Brasil. Compunha o grupo Teoria, o Teoria Graffiti, composto por Nenê e Arlam, que participavam dos eventos. Depois eles saíram e entraram Kiko e André, e, atualmente, quem acompanha o grupo como artista plástico é o Thiago, mas não é Teoria Graffiti. O Teoria Breaking passou por várias formações e nesse momento conta com um grupo profissional e consolidado: Cris, Tuca e Ricardo que são de Ribeirão Pires, e o Júnior, conhecido como Pisca, que foi aluno do Tuca em uma oficina, de Mauá. Atualmente, a parte musical do grupo Teoria é constituída pelos MCs Beto Teoria e Tuca, que também é b.boy, e Célio é o DJ. Alguns outros rappers também costumam fazer parcerias em alguns eventos, como os MCs Mochila e Zuripa. O Beto Teoria foi o último coordenador da Negroatividades.

Dialogamos na sede da ARCA – Associação Ribeirão Pireense de Cidadãos Artistas -, subsede da Nação Hip Hop Brasil, onde ocorrem algumas reuniões e oficinas com os elementos artísticos do Hip Hop. Beto Teoria, apesar do discurso crítico, politicamente fundamentado, transmite a tranqüilidade de um rapaz interiorano. Estranhei quando ele disse que tinha 30 anos. E, apesar da cara de menino, o seu fundamentado discurso é coerente com o militante do Hip Hop e pai de dois garotos. Logo no início da nossa conversa, diferentemente da maioria dos integrantes do Hip Hop, que chamam uns aos outros de mano, até com um certo timbre periférico característico, meio rude e anasalado, Beto Teoria chama seus amigos e parceiros do Hip Hop de “meninos” e canta, com habilidade e confiança, o que

ele chama de rap romântico. Essas características expressam a história e o cotidiano local, mais tranquilo do que as demais cidades predominantemente industrializadas e urbanizadas – Santo André, São Bernardo do Campo, Diadema e Mauá - com suas grandes comunidades periféricas. No entanto, em sua história, com suas experiências, ele construiu identificações regionais e globais, mediadas pelo Movimento Hip Hop e seus processos culturais e comunicativos, que o levaram às organizações do Hip Hop e à UJS. Na sua aproximação com o Hip Hop também tiveram papel central os bailes, a escola e o bairro como espaços de sociabilidade, os amigos como importantes interlocutores e parceiros na construção de um sujeito coletivo, e os meios de comunicação de massa, sobretudo o rádio, como mediadores dos produtos simbólicos do Movimento Hip Hop.

O Hip Hop entrou na minha vida como uma peça-chave, eu acompanho o Hip Hop de Ribeirão Pires desde o seu surgimento. Essa história é um pouco longa, eu costumo dizer que a minha vida daria um livro, um documentário. Eu tenho treze anos de Hip Hop, de vez em quando os meninos da Nação Hip Hop até brincam que quando eu começo a falar desenterro até as múmias e os faraós. Eu sempre fui envolvido com música, de família. Ouvia de tudo, de forró até música clássica. A minha mãe é professora de Educação Artística e meus irmãos mais velhos montaram uma dupla de música sertaneja, e eu acompanhava eles. Então, até os quatorze anos de idade, eu cantava música sertaneja e tocava um pouco de violão. Eu nasci em Santo André, mas aos seis anos de idade eu vim pra cá, cresci em Ribeirão Pires, no bairro de Ouro Fino. Quando eu estudava lá na escola de Ouro Fino, eu escutava todo tipo de música, mas minha preferência era black music, principalmente as que tocavam nas rádios, nos programas da noite da Band, Black Som, Nova FM, Antena 1, tocavam as músicas que eu gostava. Aos 14 anos eu comecei a trabalhar em uma fábrica, lá no bairro de Ouro Fino mesmo e comecei a estudar à noite. E tinha um colega meu, que a gente se conhece desde a infância, desde o pré e fomos até a 8ª série juntos, que é um menino chamado Marcelo Kazu, um japonês; e quando a gente começou a estudar à noite, começamos a conhecer outros tipos de pessoas. Ele me trouxe uma fita com uma música do Thaíde, que era a música Corpo Fechado, e tinha uma música também do Geração Rap, e a gente começou a ouvir e falamos “que bacana, que música legal”, tinha do Pepeu também e ele transcreveu uma música, a gente decorou e começou a cantar junto com a fita, e nos identificamos. Tinha outro menino, esse eu não conhecia, conheci na 8ª série, quando a gente começou a ter contato com outras pessoas, que ele trabalhava como Office-boy, no banco Noroeste, na Estação São Bento, em São Paulo; então ele começou a relatar pra nós o que tava acontecendo por lá, que tinha uma rapazeada, que tava legal e tal, e a gente começou a

fazer uma brincadeira de rimar e ele começou a falar que tinha a galeria 24 de maio com uns sons dá hora, vinil e tal, e ele falou “tem uns negócios interessantes lá, vou trazer pra você ouvir”. Isso era em 1991. Ele começou a trazer umas coisas, Racionais MCs e outras coisas, e pô eu me identifiquei com a parada. Automaticamente eu parei de fazer as outras coisas que eu fazia e comecei a focar no trabalho com o Hip Hop. Foi nessa época também que comecei a curtir os bailes, porque até então eu não saía. Alguns bailes na própria região, antigamente tinha umas festinhas aqui, agora em Ribeirão Pires é muito raro, a não ser o clube que tem aqui. Mas antigamente era costume fazer festinha pra arrecadar dinheiro pra formatura. Tinham dois locais que eram ponto: a sede da Associação de Moradores do Bairro de Ouro Fino, o Ribeirão Pires Futebol Clube e tinha uma outra sede em Ouro Fino, que hoje é uma creche. Tinha festa pra formatura, de aniversário e era o ponto de encontro da galera, o pessoal combinava durante a semana na escola e no final de semana ia se encontrar. E tinha um salão aqui em Ribeirão Pires, que não existe mais porque virou Bingo, que chamava Paradise, e era o ponto de encontro da galera do Hip Hop daqui. Era no centro, ao lado da estação. Então a gente ia pro baile na Vila mesmo, com a galera da escola, e quando dava ia pro Paradise, que era aonde aconteciam os shows, veio Racionais, Baseados na Fúria, Thaíde, Sampa Crew, então os grupos que tocavam naquela época vinham pra cá. Era uma equipe de baile daqui que organizava e o proprietário era um japonês (Beto Teoria).

Há muitos japoneses na região, há colônias em Ribeirão Pires, Suzano e Mogi das Cruzes, cidades vizinhas. Esse baile acabou porque o dono parou de investir. Em um certo momento era um bom negócio, o público era grande e aconteciam grandes eventos. *É como um negócio mesmo, uma empresa, se você não administra a empresa ela quebra e o espaço acabou* (Beto Teoria). Eles também freqüentavam bastante o clube Halls de Santo André, onde aconteciam muitos bailes e shows, importante ponto de encontro dos integrantes do Hip Hop da época. Foi na escola também que Beto Teoria começou a rimar, por diversão e brincadeira com seus amigos; foi lá também que ele escolheu o nome do seu grupo.

E, de 1991 a 1994, que foi o período que eu me envolvi muito com o pessoal do Hip Hop, foi que surgiu a idéia de montar o grupo. Ai eu já tinha intimidade com a música, ouvia bastante, escrevia algumas letras. E essa galera que eu conhecia da escola, tinham uns camaradas em especial, que era o André e o Tato. O Tato era um camarada que morava em Suzano e o André, a gente se conhecia de muito tempo também, do mesmo bairro, e ele gostava muito de mexer com som. Não era DJ, mas era o cara que nas festas, de enxerido, queria ajudar ver como funcionava o som, a iluminação. E tinha até uma brincadeira, o Tato pegava uma

caneta bic e marcava o compasso da música na carteira, ele fazia uma batida meio funk e eu rimava em cima. Eu pegava uma música do Tim Maia, Lulu Santos, até mesmo do Thaíde e rimava. Depois o André apareceu com uma bateria eletrônica, com cinco peças, um negócio bem pequenininho, parecia um teclado e batia com uma baqueta. E a gente fazia essa brincadeira na escola e a galera gostava, na hora do intervalo o pessoal das outras classes ia lá e participava da brincadeira. E aí a gente acabou resolvendo montar o grupo “vamo então montá o grupo fazê uma coisa legal” No primeiro momento eu tinha pensado em um nome pro grupo que era Calibre 12, mas a gente achou que o nome não era muito legal, um negócio meio pesado, e nossa música era mais de tirar onda mesmo, música de festa e pá. Depois veio na classe, em 1994, eu tava tendo uma aula de Química, que por sinal esse professor de Química era meu primo, que mora em Taubaté até hoje, e ele fazia faculdade em Mogi, dava umas aulas lá e veio dar aula aqui. E ficava o tempo todo falando de teoria, e teoria, e eu fiquei encanado com aquele negócio da teoria. E tinha um dicionário daquele pequenininho, de português, eu peguei e resolvi abrir o dicionário e ver a definição da palavra teoria; e no dicionário tá lá “conhecimento geral de determinado assunto, arte e etc.”. Aí eu falei “pô interessante né meu, negócio bem abrangente”. Aí eu falei: o nome do meu grupo poderia ser Teoria né, conhecimento geral, a gente faz um estudo aqui de músicas, ritmos, faz uma mistura e um conhecimento geral. Aí eu coloquei o nome do grupo de Teoria do Rap e a galera achou interessante, então ficou Teoria do Rap (Beto Teoria).

Eles começaram a tocar no baile da Vila de Ouro Fino, aquele aonde aconteciam as festas para arrecadar dinheiro pra formatura. O Dudu, que era o Office-boy que trabalhava na Estação São Bento, trouxe um disco que chamava Funk Power, um disco instrumental. E tinha uma base do Ice Cub, MC norte-americano, que Beto Teoria achou interessante e desenvolveu, sobre essa base sonora, sua primeira música “Cenas da Vida”, que fala sobre o cotidiano dos jovens das classes populares de Ribeirão Pires, como eles, levantando cedo pra trabalhar, indo pra escola e tentando fazer a vida melhorar. E aonde tinha baile eles levavam o vinil e tocavam. O seu colega André era o DJ. E naquele ano de 1994, eles se formaram no colegial, atual ensino médio, e tocaram algumas músicas no baile de formatura. Eles fizeram uma fita demo e começaram a divulgar o trabalho do grupo, ele e o Tato já tinham escrito algumas letras. Em Ribeirão Pires, havia outros grupos que estavam começando no Movimento Hip Hop, tocando rap, e no baile do Paradise eles se encontravam. Havia uma rivalidade saudável entre eles e o grupo The Public MCs, do Jardim Luso. O DJ do grupo The Public MCs, Celinho, era o DJ do salão Paradise. Quando os dois grupos se apresentavam no mesmo evento, prestavam atenção para ver quem teria um melhor desempenho.

Os meios de comunicação de massa e a indústria cultural também tiveram importante papel na construção dos sentidos do Hip Hop para os integrantes do Hip Hop de Ribeirão Pires, construindo referências no estilo e nas formas de organização do Movimento. As matrizes e interfaces sociais da Cultura Hip Hop, que estava emergindo neste país, eram revistas e remanejadas no diálogo com as mensagens e símbolos que pululavam nos vídeos, rádios e revistas que por aqui chegavam, ensinando fisgar seus consumidores; mas esses espelhos, erigidos em última instância para o lucro, provocaram outras construções simbólicas, ações culturais, sociais e políticas de muitos jovens das classes populares que mediarão, distintivamente estas mensagens. Beto Teoria avalia essa relação com os meios de comunicação de massa como fonte de informações e veículo de comunicação do Movimento Hip Hop. Os primeiros artistas e intelectuais orgânicos Nelson Triunfo e Nino Brown também são referências recorrentemente citadas como fundamentais para o crescimento, divulgação e consolidação do Hip Hop na região do ABC Paulista e no país.

Quando você começa a focar na organização do Hip Hop fala: “quero entender o Hip Hop”, você acaba buscando. Na esquina você não vai achar, tem que correr atrás. Então, saía alguns filmes que tinha trilha sonora de rap, eu ia lá, via e ouvia: o Beat Street, o Black Panthers. Tinha uma revista que, inclusive o Marcão, que hoje é do DMN (conhecido grupo de rap), ele era de um grupo chamado FMR e trabalhava numa revista chamada Pode Crê. Tinha uma outra revista que trazia bastante informação sobre a música norte-americana: a Black Charm, da mesma editora da revista Raça. Tinha os programas que marcou bastante, porque passava bastante informação pra gente: o Doutor Rap, que era um programa da Metrô [Metropolitana], que tinha em 1994, que o Armando Martins que era o locutor; tinha o que o Grand Máster Duda fazia, que era um dos integrantes do Ataliba e a Firma; o Black Beat da Manchete, os filmes dos rappers americanos. Mas antes não tinha esse boom, hoje qualquer rapper que faz sucesso faz filme: Collors que o Ice T fez, Boys in the Hood, que o Ice Cub fez. Então, tudo que eu via relacionado ao rap eu corria atrás: os Irmãos de Sangue do Spike Lee. Tenho até uma lista em casa com os filmes que eu vi que falam sobre o Hip Hop, sobre essa coisa das gangues. O Nino Brown também é uma pessoa que, a partir do momento que o conheci, através da Negroatividades, sempre conversei muito com ele, sempre me deu muita informação; questão histórica do Hip Hop, o Nino Brown pra mim é um dos gurus do Hip Hop no Brasil, ele e o Nelson Triunfo. E é aquela coisa, sempre alguém sabe alguma coisa que você não sabe. Comprava as revistas. Hoje eu acho que a Rap Brasil faz o papel que a Pode Crê fazia, das coisas de fora, a Black Charm fazia isso. As rádios comunitárias tinham um papel muito importante em tocar as músicas dos grupos. E no rap,

sempre o maior meio de comunicação foram os manos né. Quando o Brown fala que ele tem 50.000 manos, ele não tá jogando conversa fora. Hoje o Hip Hop se articula, se organiza, através dos manos (Beto Teoria).

Quanto ao cotidiano vivenciado pela juventude da periferia, que os oprime, mas também os solidariza e aglutina, a cidade de Ribeirão Pires também tem as suas peculiaridades. Diferentemente das maiores cidades do ABC Paulista supracitadas, com suas contradições explícitas entre capital e trabalho, conflitos de classe, raça e cultura, a periferia de Ribeirão Pires fica afastada do centro e não possui a violência aguda das cidades vizinhas mencionadas. No entanto, eles também vivem problemas como o preconceito e a discriminação com o estilo do Hip Hop, e além dessa violência simbólica há a violência física da truculência policial. O rap do grupo Teoria também transmite essa realidade.

Eu vou te dar uma cópia do CD do grupo Teoria e você vai ter a oportunidade de ouvir. O grupo Teoria canta músicas mais envolvidas com a Cultura Hip Hop e tal, então fala dos quatro elementos, tem música romântica. Por quê? Porque particularmente aqui em Ribeirão Pires não tem favela, e como rap é a trilha sonora do gueto, conta a realidade que você vive, então não tem como eu ficar falando que subi o morro, que subi tiro, desceu tiro, porque eu não vivi isso no meu dia a dia. Talvez esteja aí a explicação do Teoria ter ido mais pra esse campo musical. Por ser um município diferenciado, um bairro mais disperso do fervor de São Paulo. Nós estamos entre os sete municípios do ABC, e nós somos o sexto, depois de nós só Rio grande da Serra. Então tem aquela coisa de cidade dormitório, de bairros com rua de terra, chácara, sítio e tudo mais. Tem periferia. Periferia tem em qualquer lugar, mas é diferenciada, tem cortiços, casas simples. Por exemplo, nós estamos aqui no centro de Ribeirão Pires, pra ir pros bairros pobres tem que pegar ônibus: Parque Aliança, Ouro Fino, Jardim Caçula, são bairros pobres, periféricos, tudo longe do centro, é lá que tá a periferia. Tem lugar que não tem luz, encanamento é escasso, a maioria das ruas ainda é de terra, pessoal anda, anda, anda pra chegar na escola, no posto de saúde, então é uma periferia diferente da que a Capital Paulista demonstra. Mas a gente sempre sofreu com o preconceito, a gente cansou de tomar enquadro da polícia por causa de preconceito. Um exemplo daqui: os b.boys do grupo Teoria não tinham onde treinar, então eles treinavam em frente ao supermercado que tinha lá no bairro. Então, tinha a parte cimentada em frente ao supermercado, que fechava às sete da noite e eles iam pra frente do mercado ensaiar. Quantas vezes a polícia passou em frente ao mercado e não foi dar geral nos moleques lá? Por quê? Porque via os meninos com o rádio ligado tocando rap e tal, ia lá e dava enquadro nos meninos por puro preconceito. Eu, quantas vezes, não fui parado na rua porque tava

usando calça larga e touca, quantas vezes... Cansei de tomar geral por causa disso. E uma vez, voltando do clube Halls, eu apanhei dos Carecas do ABC, lembra dos skinheads? Porque tinha uma menina que tava no mesmo vagão que sabia que eu era do Hip Hop, e o pessoal daqui tem mó preconceito contra o Hip Hop, cultura negra e tudo mais. A menina falou: “oh aquele maluco ali é do Hip Hop”, aí, quando o trem fechou a porta, de Guapituba pra Ribeirão os caras vieram pra cima, cinco careca veio pra cima de mim lá e tomei soco até umas hora. Por quê? Pelo preconceito por causa do rap, cansei de passar por situação assim (Beto Teoria).

No bairro de Ouro Fino, alguns meninos começaram a se interessar pelo breaking. Um garoto chamado Tuca foi o primeiro b.boy do bairro e passou a integrar o grupo Teoria. Ney e Marcelo foram outros garotos que se interessaram pelo breaking. Como o Ney fazia capoeira, teve maior facilidade para desenvolver os movimentos da dança de rua. Os b.boys brasileiros são reconhecidos mundialmente como ótimos dançarinos e pelo hibridismo que criaram no breaking, ao utilizar e dialogar com os movimentos da capoeira. O André, DJ do Teoria do Rap, era caseiro de uma chácara em Ouro Fino e os moleques utilizavam o local pra brincar de dar mortal no pó de serra do rancho. Quando iam para os bailes, mostravam o que haviam aprendido e eram uma atração à parte, mesmo sem saber ainda o que era o Breaking. Quando iam para o clube Halls trocavam experiências com outros jovens neófitos na dança de rua e ajudavam uns aos outros, aprendendo movimentos como o moinho de vento.

É uma coisa muito interessante do Hip Hop, principalmente do Breaking, que tem essa coisa da irmandade, eles têm a preocupação de repassar o conhecimento. Eles até se sentem bem quando chega um b.boy interessado “pô quero aprender” e eles são super a fim de ensinar. Do Hip Hop, particularmente, o que eu acho mais positivo que tem são os b.boys, acho que a irmandade que tem entre os b.boys é uma coisa fora do comum. (Beto Teoria).

E com o desenvolvimento da arte da dança de rua, os três b.boys, Ney, Marcelo e Tuca, começaram a acompanhar o Teoria do Rap em suas apresentações e foram apelidados de Teoria Breaking. Em 1997, participaram de um festival em São Paulo, no salão Tio Sam Club, da Zona Norte, cujo proprietário era Rino Mari que participava do programa Qual é a música, do SBT; e ganharam a gravação de uma faixa em um vinil, com a música Cenas da Vida. Como era a primeira música do grupo, eles acharam interessante gravar. O rival The Public MCs também conseguiu participar dessa coletânea e eles desenvolveram uma afinidade maior e se aproximaram, passando a ir para eventos juntos, por morarem na mesma região. Quando o grupo Teoria do Rap começou a se destacar, tocando em rádios comunitárias da

região, incluindo faixas em discos ao participar de concursos, Beto Teoria consolidou seu envolvimento com o Hip Hop.

Um querendo fazer a letra melhor que o outro, o show melhor, mas na amizade, sem treta. Uma rivalidade assim: um querendo melhorar pra se destacar mais que o outro. A gente foi pra um festival em Santo André, no clube Halls, e acabamos indo pra semifinal e eles não. Mas acabou não tendo final esse festival, porque duas semanas antes da semifinal, o dono do clube Halls, o Carlinhos Kaskata tomou uns tiros lá e acabou não rolando o festival. O clube Halls era o grande ícone da época, aonde aconteciam os melhores shows, inclusive internacionais. Eu batia cartão lá. Isso de 1997 pra 1998. Foi nessa época que aconteceu a grande reviravolta, com que fez que eu entrasse de vez na Cultura e no Movimento Hip Hop. Antes era uma coisa de cantar rap e me identificar com música, mas de 1997 pra 1998 engatilhou. Nessa fase tinha umas rádios comunitárias e o pessoal não pegava tanto no pé das rádios como é hoje, então, só aqui em Ribeirão Pires havia quatro rádios comunitárias que eram: Estância FM, Pérola da Serra, Rádio Verão, que inclusive fica aqui próximo de onde a gente tá, e a Aquários. E aí assim, eu fui chamado pra dar uma entrevista e falar sobre o trabalho do grupo nessa Estância FM, e essa música que eu gravei no disco do Tio Sam. O pessoal começou a tocar a música, e o pessoal do Tio Sam pediu pra gente gravar uma outra música e o Rino falou: “a gente está querendo gravar uma coletânea em CD e tal”. Só que até então era uma coisa cara e o Cd era uma coisa com vários estilos, não era só rap, então ele juntava lá samba, rock, rap, e fazia um CD só. E a gente acabou gravando nesse CD uma música romântica, que era um rap romântico chamado Veio pra ficar. A gente era um grupo de rap, mas gostava de ouvir as músicas românticas na linha do rap. Esse CD foi pras rádios comunitárias de Ribeirão e tocou muito; e acho que o que justamente chamou a atenção foi o fato de ser rap, mas um rap romântico. Na época o Sampa Crew tava começando a fazer sucesso, o pessoal chamava de charm, e faziam essa comparação, que era meio inevitável. Mas na verdade a gente não fazia nada forçado, era natural (Beto Teoria).

Mas mesmo em rádios comunitárias que, até pelo nome deveria ser mais sensível às produções de artistas independentes e moradores da região em que atuam, havia um preconceito com o rap. Por isso, Beto Teoria optou pela estratégia de tirar o nome Rap do Teoria do Rap, deixando apenas Teoria, para divulgar a música do seu grupo e driblar o preconceito. Outro fato que ilustra uma certa maquiagem pra divulgar o rap é chamá-lo de Hip Hop, porque o termo Hip Hop, além de ter maior aceitação para opinião pública, foi vinculado pelos empresários das casas noturnas, sobretudo paulistanas, à black music internacional, adquirindo maior status e prestígio do que o rap, ligado à periferia.

Sempre teve aquela resistência com o rap, os donos das rádios não queriam tocar porque era rap, só que a música do Teoria tocava porque era romântica. Inclusive, a gente acabou mudando o nome do grupo nesse CD, colocamos só Teoria, tiramos do rap, porque sempre que a gente levava a fita demo sentia o preconceito estampado. A pessoa via a fita Teoria do Rap, e pá já botava pra escanteio, guardava a fitinha na gaveta e nem ouvia. Aí eu falei “caramba né meu”, daí surgiu esse CD do Tio Sam que tinha um monte de estilo, rock, samba, eu resolvi colocar só Teoria, porque o cara vai ser obrigado a ouvir minha música, pode pensar que é samba ou rock. E deu certo. O rap no Brasil sempre ficou caracterizado como posição social, de protesto, então, às vezes, eles não querem rotular a questão do rap porque sabem que vão acabar divulgando o rap nacional que é mais nessa linha política, social. E a partir de 1997 pra cá o grupo adotou o nome Teoria que existe até hoje (Beto Teoria).

Quando Beto Teoria foi dar essa entrevista na rádio comunitária Estância FM, ele encontrou um amigo dele chamado Leandro, que era de Santo André, e tinha mudado pra Ribeirão Pires há pouco tempo, para Vila Sueli. Ele contou que tinha um grupo de rap em Santo André e que ia fazer uma festa por lá e convidou Beto Teoria para ir e conhecer o pessoal, dizendo que eles estavam com a idéia de unir os grupos e formar uma posse. Eles trocaram telefone e Leandro disse que tinha um amigo chamado Luciano que trabalhava numa loja Babush em Ribeirão Pires, que ele passasse lá e se informasse, porque havia possibilidade deles tocarem na festa. Ele passou na loja e pegou o contato do Luciano, que é conhecido como Preto Ba, nome de seu grupo, e ele falou que ia ter uma festa no Bairro São Jorge, que era uma festa tradicional que acontecia todo ano. Preto Bá convidou Beto Teoria para tocar e conhecer a rapazeada do Hip Hop de Santo André. Foi um passo importante para ampliar sua visão sobre o Hip Hop e conhecer sua forma de organização: as posses. Neste momento, em 1997, estava surgindo a Associação Cultural Negroatividades.

Chegou o dia, a gente foi preparado, levamos todo mundo do Teoria, os meninos que já dançavam Breaking, chegamos lá e conhecemos a rapazeada. Então foi nessa festa que eu conheci o Marcelo Buraco, a Simone, o Tota, Graffiteiro, o Róbson. Fiz um monte de amizade lá, cantei essa música romântica e eles também acharam interessante, que era uma coisa um pouco rara, cantar um rap romântico. E o Marcelo, o Róbson e o Tota falaram que tavam a fim de levantar a galera dos grupos e bacana que eu era de Ribeirão, o Bá também era, e falaram que tavam a fim de juntar os grupos e fazer uma entidade, uma posse. Até então eu não tinha idéia do que era uma posse, foi o Buraco e o Tota que me informaram. O Buraco era o meu intercâmbio, trazia muita informação do pessoal de Santo André. Falei bacana

cara, a gente fica aqui em Ribeirão Pires e praticamente só tem a gente e não tem outros grupos pá, e ia ser interessante fazer um contato com o pessoal. Inclusive na época eu trabalhava em Santo André, de marceneiro, então muitas vezes a gente acabava se encontrando por lá mesmo. E aí foi onde tudo aconteceu, surgiu a idéia de fundar a Negroatividades, que era a posse. Na época que eu conheci o Buraco, já tinha ele e o Tota, que eram da banca Os Sádicos e ele falou pra mim “a gente tem aqui o lance dos Sádicos e tal”, e acho que foi justamente daí da idéia do Tota e do Buraco, dois membros dos Sádicos, dessa organização dos Sádicos que surgiu a idéia de montar a Negroatividades. Eu achei super positiva a idéia e uma coisa que deu aquele pontapé pra você levar a coisa muito a sério, é que eu percebi que a partir dessa troca de experiências e informação me dava alimento pro meu grupo subir, o meu trabalho fortalecer. Você vê, eu tocava nas rádios comunitárias daqui e comecei a mandar pra lá e tocar nas rádios comunitárias de lá também. E a música Veio pra ficar, foi uma das músicas mais tocadas nas rádios comunitárias de lá. E nós chegamos a fazer um show, inclusive, com o pessoal da rádio Zumbi FM, que fez um show de aniversário da rádio, e o Teoria, o Sistema Racional, o Grupo Afro, e os Racionais fecharam a festa. Foi um show pra 15.000 pessoas e foi o primeiro show grandioso que eu fiz na minha vida. Foi no Parque da Juventude, o Ana Brandão, ao lado do Estádio Bruno Daniel. Eu me surpreendi porque essa coisa da rádio comunitária era muito forte, eu escutava o público lá embaixo cantando a minha música e aquilo lá me arrepiava. Falei caramba né meu, as meninas, principalmente, com a música na ponta da língua. Foi uma coisa que marcou muito, e não só pra mim, várias pessoas da Negroatividades lembram desse dia. A partir desse dia eu vi que a organização, a junção dos grupos, a força que um dava pro outro, era uma coisa extremamente fantástica. Porque aquilo ajudava no crescimento cultural, pessoal e artístico, uma coisa fascinante. Aí eu entrei de cabeça mesmo, a gente começou a fazer várias atividades, eu passei a acompanhar bem de perto o trabalho lá de Santo André. Eu falei pô é monstruoso esse negócio de organização do Hip Hop, olha quanto em dois anos eu cresci. E essa experiência eu levo até hoje, de mostrar pras pessoas que é fundamental a informação, a participação e a organização. A organização é fundamental porque ela te dá essas ferramentas de conquista na parte pessoal, cultural e social. E de lá pra cá é um trabalho que eu me dedico intensamente (Beto Teoria).

Quando conheceu os integrantes da Negroatividades, em 1997, Beto Teoria foi apresentado às idéias do PC do B por Marcelo Buraco, que já era militante do partido e, em 1998, também se tornou membro da instituição. Atualmente ele é dirigente estadual da UJS. Ele explica a relação de simbiose entre o Hip Hop e a UJS, defendendo a parceria muitas

vezes contestadas por agentes sociais do Hip Hop que têm receio com essas aproximações, como os artistas e militantes de Mauá.

A UJS, ela trouxe algumas visões que até então eu não tinha, visão de mundo, de organização, e você acaba tendo uma vida política no seu dia-a-dia. Assim, eu quero fazer esse registro, acho importante estar fazendo esse registro aqui, que você falou uma coisa interessante desses grupos que têm essa resistência, e o meu registro eu acho que vale bastante pra esse campo. De 1996 pra 1997, quando eu tinha esse primeiro disco, que eu gravei lá no Tio Sam, que era Cenas da Vida, até então eu não conhecia a Negroatividades, eu era o Beto Teoria, do grupo Teoria, mas buscava o meu espaço. E eu cheguei a vir aqui na Secretaria de Cultura de Ribeirão Pires, que era governo do Waldir Prisco, do PMDB. Quando eu cheguei na Secretaria de Cultura, a pessoa lá que me atendeu e tal fez pouco caso mesmo, me tratou com desdém quando eu falei que era rap. Quem me atendeu foi a Neusa Ortiz, pra você ver como as coisas marcam a vida da gente, eu lembro o nome da pessoa, e o secretário de Cultura era o Sérgio Ortiz, se eu tiver enganado, eram marido e mulher. E aquilo me marcou muito porque eu percebi a discriminação que eu recebi. E eu cheguei a dar um disco de presente pra ela, falei do trabalho, do pessoal da comunidade que se identificava, que era importante, mas assisti uma resistência fora do comum, e um preconceito fora do comum. E aquilo marcou demais pra mim e eu vi que não tinha a menor possibilidade de ter portas abertas ali. E aí, logo depois, eu conheci a Negroatividades e tal, e com esse lance da Negroatividades de organização, a questão da UJS falando pra gente como a gente tinha que se organizar politicamente, eu vi que na verdade se você não faz parte do processo você jamais consegue abrir as portas. Então, por exemplo, quando o pessoal daqui de Ribeirão Pires fechou as portas na minha cara, foi justamente porque eu não tinha informação nenhuma, ferramenta nenhuma pra poder chegar lá pra eles e “espera aí vamos conversar, articular e tal, que eu não tinha essa organização entendeu. Foi aí que eu falei pô, se lá atrás eu já tivesse informação e organização talvez eu não tivesse passado a humilhação que eu passei. Então naquele momento eu vi que era necessário se organizar de alguma forma, não interessa se a organização vem da igreja, da UJS, mas que a organização é uma questão fundamental na minha vida (Beto Teoria).

Este depoimento do Beto Teoria expressa muito do sentimento de impotência que muitos jovens, meninos e meninas, vivenciam em relação à vida pública e política ao estarem excluídos das linguagens, práticas e regras que envolvem as ações e políticas públicas; por isso foi exposto com tanta veemência, ele sentiu na pele a exclusão e o preconceito em relação aos meios e às formas com as quais sua geração, classe e cultura se comunicam. Durante sua

fala foi flagrante a mudança no tom de sua voz, ele viveu de novo as marcas positivas e negativas, a decepção e o alento, e o seu discurso consubstancia essa passagem, vivida como um rito de passagem em sua memória.

Quando ele entrou na UJS, o PT era responsável pela gestão de Ribeirão Pires, mas naquele momento Beto Teoria estava bastante receoso quanto às questões administrativas e políticas da cidade, devido à sua experiência anterior de contato. Mas conversou com Marcelo Buraco e decidiram iniciar um diálogo com a administração petista, que teve início em 1997. Beto marcou uma reunião com a Secretaria de Cultura da Cidade e chamou Marcelo Buraco para participar, devido sua maior experiência nessas situações. A Secretária de Cultura era Neusa Nakano, e Beto Teoria, Marcelo Buraco e Robson do grupo U-Afro, todos da Negroatividades, foram bem recebidos, falaram sobre o trabalho e propuseram uma primeira atividade, um evento com os elementos artísticos do Hip Hop para eles que não conheciam. Beto comenta que Carlão, o atual responsável pela ARCA, era um dos dirigentes da Secretaria de Cultura nesse período. Foi marcada uma grande reunião, com representantes de todos os elementos artísticos, no Teatro da cidade, o Euclides Menato. Beto conta que os meninos ficaram preocupados com o local, devido ao glamour do espaço.

A molecada falou assim 'pô Beto a gente vai entrar aqui no Teatro mano, tudo bonitinho, cadeira estofada e tal', eu falei ué, mas marcaram a reunião aqui vamo entrá. Foi a primeira oportunidade que a gente teve de entrar em um espaço público, da administração pública. A galera foi mesmo e a gente chegou lá e falou "a gente quer apenas um espaço pra mostrar nosso trabalho". E foi uma reunião que demorou, mais ou menos, umas duas horas cara, e todo mundo falou, se apresentou: "olha eu sou fulano do grupo tal só quero um espaço pra fazer meu trabalho". E o pessoal falou o seguinte: "olha vamos marcar um evento aqui no Teatro, ou na praça pra vocês mostrarem o trabalho (Beto Teoria).

As pessoas que se conheceram do Hip Hop nesse período pensaram em montar um projeto, que, inicialmente, era o Projeto Hip Hop, um evento no mês de novembro, em praça pública. Na primeira oportunidade, em novembro de 1997, eles fizeram um dia inteiro de eventos com oito grupos na praça da cidade, propositadamente próximo ao dia da consciência negra. O evento agregou muitos grupos e público, sendo repetido em 1998; e, em 1999, quando já tinham uma parceria estabelecida com a administração pública, pensaram em fazer um evento com o nome de Hip Hop Solidariedade. O objetivo era reunir os grupos que participavam do Projeto Hip Hop e arrecadar alimentos, para, segundo Beto Teoria, tornar explícita sua função social, além do seu valor cultural e artístico. Em meados de 1999, eles fizeram dois eventos Hip Hop Solidariedade no Teatro Euclides Menato, cuja entrada era 1

Kg de alimento. Eles conquistaram a confiança da gestão, pois demonstraram ser organizados ao fazer o evento no Teatro da cidade e arrecadar alimentos. Então decidiram trazer, para o evento comemorativo do aniversário da cidade, em 17 de março de 2000 – o aniversário é em 19 de março -, o MC Thaíde pra integrar o grupo de artistas. Havia três vertentes musicais que eles consideravam para organizar os eventos: o samba, rock e o Hip Hop, e tinha a festa do Pilar, que era exclusiva do público sertanejo. No aniversário da cidade, havia um dia para cada estilo e era chamado um artista conhecido para fechar a festa. Para o dia do Hip Hop, escolheram o MC Thaíde. Isso marcou a história da cidade, e do Hip Hop em Ribeirão Pires, porque nunca um artista do Hip Hop havia tocado em um grande evento público na cidade de Ribeirão Pires. O evento Hip Hop Solidarietà, a partir de 2000, tornou-se mensal e acontecia todo último domingo do mês com grupos de rap, breaking e alguns graffiteiros eram convidados para pintar painéis e decorar o espaço. De 2000 a 2004 foram realizados eventos mensais e um grande evento anual, o Projeto Hip Hop, que acontecia no mês de novembro com os melhores grupos que se apresentaram durante o ano. O alimento arrecadado era doado para creches e instituições de caridade através do departamento de Assistência Social.

No entanto, com a entrada da nova administração em 2005, cujo Prefeito é Clóvis Volpi do PV, o Hip Hop perdeu o espaço conquistado na gestão anterior. Há uma festa que acontece desde 2005, anualmente, chamada Festa do Chocolate, e a equipe de b.boys do Teoria Breaking foi chamada para uma apresentação. Quando chegou o momento da apresentação, foram boicotados por uma ordem do Prefeito, que tinha proibido a inserção da Cultura Hip Hop, enfatizando o boicote ao Rap. Tal acontecimento atesta a força da questão pessoal e não partidária nas relações entre governo e movimentos populares, porque apesar dos preconceitos existentes na gestão em Mauá, do mesmo partido, há ao menos algum espaço para apresentações artísticas do Hip Hop. *Eu tô procurando transferir essa experiência que eu tive com o Hip Hop e mostrar pra galera que organização é fundamental. Hoje como é a realidade? Em 2004, a administração do PT saiu daqui e a gente nunca mais conseguiu fazer mais um evento com a Prefeitura. Por quê? Porque o prefeito daqui é extremamente preconceituoso, ele fala pelos quatro cantos de Ribeirão Pires que ele não gosta de rap, que é um Movimento que ele não vai dar espaço porque ele não concorda, não acha que é uma coisa bacana. Hoje nós tá juntando toda essa organização, essa força, o Hip Hop tá na mídia e a gente tem um Prefeito super preconceituoso, entendeu? Eu cansei de ir lá pedir espaço pro pessoal e eles nem recebem a gente pra conversar. A Nação Hip Hop tem CD, lançou livro, faz trabalho cultural, faz oficina, faz um resgate da juventude no risco social e o prefeito simplesmente não quer receber a gente. Tem preconceito: “não na minha*

festa não vai tocar rap”. Tem um evento que, desde que ele assumiu, acontece todo ano; chama festa do chocolate, que ele simplesmente proibiu: chegou no cara do som que, inclusive, é amigo meu e... Eles chamaram a gente pra fazer uma apresentação lá na Festa do Chocolate, pros b.boys dançar. E depois, no dia, o cara falou que não, que o Prefeito falou que não quer nada lá; e aí eu falei pro cara do som “pô meu, não dá nem pra rolar um som já que os meninos não vão dançar, rola um som pra galera e tal”; e o técnico de som falou: o Prefeito falou que ta proibido tocar rap aqui na festa. Rap aqui na festa não vai tocar”. E é assim, a Prefeitura não recebe o Hip Hop e não dá espaço para o Hip Hop, é uma coisa que ele não compartilha, não concorda, não aceita, por isso ele não dá espaço pro Hip Hop. Pra você ter uma idéia: teve um projeto pro 20 de novembro que foi feito por um pessoal daqui junto com uma vereadora, e ele não quis só porque tinha o SNJ dentro da programação, porque tinha rap. Mas olha só como é interessante, aqui ele não quis, mas a programação que era pra ser feita aqui no 20 de novembro, acabou sendo lá em Mauá. Então os grupos que não tocaram aqui, tocaram lá. O que não dá pra gente entender, parece oposição preconceituosa, particular. Porque lá em Mauá é uma administração do mesmo partido, muito parecida, e lá o pessoal aceita. Aceita entre aspas, deixa o pessoal fazer o trabalho; mas aqui não deixa nem conversar pra mostrar o tanto que a gente tem de bagagem de coisas pra fazer (Beto Teoria).

Apesar dos avanços conquistados com a administração petista, a conjuntura estabelecida ficava aquém de uma gestão calcada no diálogo e na participação. As ações eram pontuais e se resumiam às apresentações artísticas, o que traz uma satisfação e empolgação temporária, mas fica distante de um núcleo sólido, com raízes profundas que permitam uma expansão planejada e articulada entre o público e a gestão pública. *Ficava mais focado na questão de apresentação artística. Debates, atividades assim, partiam da gente mesmo, da Negroatividades, que chegou a fazer um giro nas escolas. A única atividade que a Prefeitura desenvolveu de cunho informativo, de conhecimento, foi em 2000, que teve uma Semana da Consciência Negra, e, em cada dia a gente foi em uma escola diferente. E lá rolou debate sobre consciência, sobre os movimentos culturais, a organização da juventude. E as outras atividades eram coisas que a Negroatividades organizava (Beto Teoria).*

Já na cidade de Diadema, além do trabalho organizado que foi desenvolvido ali desde 1993, mais importante que isso foi a rede de informação, comunicação e cultura estruturada em torno do Hip Hop pelos agentes sociais do Movimento Hip Hop. A juventude da periferia erigiu paulatinamente uma corrente com muitos elos de força, resistente para manter o trabalho e a mobilização, podendo resistir, inclusive, a possíveis mudanças na administração

pública. Interferências políticas no trabalho com e para o Movimento Hip Hop trariam insatisfação e revolta em todas as comunidades que vivem o Hip Hop, por todos os cantos da cidade.

Se não tiver essa massa, uma base, uma raiz, a gente vai sempre ficar refém. Hoje a Casa do Hip Hop de Diadema tem essa base, uma sustentabilidade sem depender da administração municipal. Aqui em Ribeirão Pires a gente não teve isso, no pouco espaço que a gente teve não se criou essa raiz. Aí a administração que dava espaço caiu e a gente perdeu praticamente tudo que a gente tinha. Aí o que acontece? Acabou dispersando, a galera que tinha do Hip Hop dispersou, vários grupos acabaram, vários b.boys pararam de dançar, vários grafiteiros pararam. Tinha um grafiteiro que era amigo do Thiago e acabou entrando na vida do crime, tá preso hoje. Um dos rappers que faziam trabalho com a gente, o Júnior, o Negritude, morreu com dois tiros. Teve um outro menino do Patetas Rappers que também morreu assassinado em Jundiaí. Teve gente que se envolveu com droga. Então, quando a gente fala que o Hip Hop é um canal de organização do jovem, faz com que o jovem ocupe a sua mente no campo cultural, social, a gente não tá de brincadeira não, a realidade mostra isso, você entendeu? O cara pode grafitar ou ir pro mundo do crime, o outro se envolveu com droga. O Hip Hop tem essa interlocução com a comunidade carente, com o pessoal chamado de risco social, que outros não conseguem chegar e o Hip Hop chega (Beto Teoria).

Beto Teoria reflete sobre a associação que fazem do rap com música de bandidos, com a criminalidade. Da mesma forma que Marcelo Buraco, ele não faz uma divisão maniqueísta, na qual o jovem do Hip Hop seria o mocinho e os jovens criminosos os vilões do bairro e da comunidade, mas demonstra como todos que convivem, e crescem no mesmo ambiente social e cultural, no mesmo cotidiano, possuem e constroem referenciais identitários semelhantes.

Quando o pessoal costuma falar que rap é coisa de bandido, eu costumo dizer que rap é trilha sonora de bandido sim. Sabe por quê? Porque o bandido, o cara que mora na periferia, ele se identifica com o rap, porque o rap canta a realidade que ele vive, então acaba sendo a trilha sonora dele. Mas não é coisa só de bandido. Por exemplo: o bandido viveu o que o Brown relata, o Facção relata. Mas a gente também relata. O menino que não é bandido, mas que também mora na periferia, também se identifica com ela. Ele vê o cara cantando dos tiros que tem na noite, do esgoto a céu aberto, então acaba sendo a trilha sonora por causa disso. Mas a gente não faz música pra bandido, a gente canta a realidade que ele e o menino da periferia se identifica (Beto Teoria).

Beto Teoria compara o sentido do gangsta rap e do rap romântico, produzido pelo grupo Teoria. Eles já sofreram preconceito por tocar rap romântico, porque a maioria dos

manos do Hip Hop tem predileção pelas letras e músicas mais críticas e engajadas socialmente do gangsta rap, que falam da truculência policial, das desigualdades sociais e raciais, e do cotidiano violento da periferia. Mas, além de também construir simbolicamente no diálogo com o cotidiano da periferia, mas a periferia diferenciada de Ribeirão Pires, a música do grupo Teoria tem importante papel numa face do Hip Hop que é fundamental para coesão do grupo, para o sentido do Hip Hop que é a diversão e o lazer. Afinal, o Hip Hop nasce como diversão e lazer, sendo esses momentos e espaços cruciais para construção dos sentidos de suas vidas, do grupo social e cultural a que pertencem. E muitos manos e minas que fizeram parte da primeira geração apontam esse fator como uma das possíveis causas da perda de força dos bailes, e também de alguns eventos de Hip Hop, a sua transformação em shows de rap, onde não há espaço para as também importantes paqueras e diversão.

Porque o grupo Teoria canta música romântica, pra muitos cara do rap o grupo Teoria mano, cantando música romântica, tem muito preconceito. Eu já senti muito preconceito. Com o pessoal do Sampa Crew também tem muito preconceito pelo fato de tocar rap romântico. Só que é aquela coisa assim: a gente faz rap romântico, faz música falando sobre a Cultura Hip Hop, mas não deixa de fazer o nosso trabalho social, o cultural. A gente trabalha com os dois: trabalha com o campo Marketing, produto, mas também trabalha com o Social, o Cultural, e eu não vejo problema nenhum nisso. E admiro aqueles que só cantam rap social, tão fazendo um trabalho mais político, até porque tem que fazer mesmo. Já que eu não tenho essa capacidade de fazer, que ótimo que tem alguém que faz, que ótimo que tem um Mano Brown, GOG, MV Bill. Só que é assim: a galera gosta do trabalho social, mas gosta de ir pra uma festa pra dançar, pra curtir, namorar e o Teoria vai pra esse campo. Até porque, na minha vivência no Hip Hop, lá na escola e tal, tinha muito isso da farrá, da bagunça, da questão esportiva, do namoro, da paquera, a gente acabou indo pra esse lado. Porque uma coisa é o cara que mora na zona Sul, que tem toque de recolher, tiro toda noite e tal, o cara vive aquilo. Eu vivia exatamente essa coisa dos bailes, das festas, dos b.boys, da paquera e tal, aí eu acabei entrando por esse campo aí. E é justamente isso pra você vê como é interessante: o rap é o retrato da realidade, a minha realidade era aquela.

Maiores reflexões sobre a atual relação entre o Movimento Hip Hop de Ribeirão Pires e a gestão pública, a visão do poder público, estão no capítulo sobre as Posses, na parte da Nação Hip Hop Brasil.

5. O Movimento Hip Hop do ABC Paulista

Rio Grande da Serra: Hip Hop, Negroatividades e Nação Hip Hop Brasil

Rio Grande da Serra fica cerca de 35 Km de São Bernardo do Campo, entre Ribeirão Pires e o distrito de Paranapiacaba, que pertence ao município de Santo André. A distância percorrida é maior do que para bairros paulistanos como o Ipiranga, Ibirapuera, Saúde, entre outros. Há turismo ecológico, mas sem estrutura de lazer e serviços, nem comunicação sobre seus atrativos, por isso não há um grande número de visitantes. É a cidade da região do ABC Paulista que tem menos recursos públicos e está formada por um grande contingente das classes populares. Eu nunca havia entrado nas ruas da cidade, apenas passado algumas vezes pela rodovia que dá acesso aos bairros, para ir até a vizinha Paranapiacaba. No entanto, duas coisas já haviam me chamado a atenção: as montanhas no entorno que criam uma atmosfera e uma identidade rural e a favela encravada na mata, uma cicatriz social e ambiental. Quando falei com a Bete que, segundo Marcelo Buraco havia me contado, é a maior liderança do Hip Hop na cidade, ela me disse para encontrá-la na casa dela; quando pedi uma referência ela me disse que era na Viela 4, próxima à escola da Vila Lopes e ao cabeleireiro. Achei interessante o ponto de referência típico de cidades interioranas, e percebi que não teria grandes dificuldades para achar o lugar, apesar de não conhecer a cidade.

Ao chegar no marco central - onde há um obelisco com a inscrição do nome da cidade no centro de uma rotatória, ao lado esquerdo a única indústria do local, a automotiva Dura, e do lado direito a favela citada no início do parágrafo – parei no posto de gasolina para perguntar da Vila Lopes e fui informado que ela ficava do lado esquerdo da pista. Entrei no local indicado, fui observando tudo atentamente, e me deparei com uma cidade muito curiosa e fiquei pensando na rica diversidade cultural e histórica das cidades do ABC Paulista. Há uma escola de ensino fundamental e médio em cada um dos bairros, exceto os de Pedreira e São João que possuem apenas o ensino fundamental. A faculdade mais próxima fica no município de Mauá. Estava conhecendo um ABC que eu não sabia que existia: ruas estreitas de paralelepípedo, pequenas vendas, comércios e muitos olhares curiosos, típicos de moradores do interior percebendo a chegada de um forasteiro. Desci a longa rua, principal via de acesso para o lado esquerdo da cidade e parei para me informar com o segurança de algumas pequenas lojas. Muito tranquilo e atencioso ele me disse que a Vila Lopes ficava do outro lado da linha do trem; depois conversando com a Bete percebi que esse é o modo como eles se localizam, pela rodovia e pela linha do trem. Na segunda vez que parei para me

informar, em uma oficina, perguntaram-me aonde eu ia, falei que procurava a Bete do Hip Hop e um senhor me disse: “ah, a Bete, eu não sei onde ela tá morando agora”, mas me disse como chegar na escola da Vila Lopes. Ao chegar na escola, o segurança me indicou a casa de Bete. A Viela 4 é uma via estreita, de terra, com muitas casas simples, a amarela é a de Bete. É um local importante para juventude de Ribeirão Pires, carente de equipamentos públicos de cultura e lazer. Um dos únicos espaços públicos disponíveis é uma pista de skate que, segundo Priscila, filha da Bete, virou um lugar de viciados em drogas.

Bete é uma grande agitadora cultural e sua casa é o ponto de encontro da juventude local nos finais de semana, sobretudo dos meninos e meninas da Cultura Hip Hop, que chegam dos bairros vizinhos para ensaiar suas músicas, seus passos de dança, conversar e se divertir. Ela estranhou que eu cheguei sem ligar pedindo informações, mas foi interessante o itinerário percorrido por me aproximar da cultura local, e disse para não ligar porque a casa era simples. Disse que eu também era simples, pra ela não se preocupar com isso. Bete é uma figura muito interessante, expressiva, uma negra com grande sorriso e longos cabelos cheios de tranças. Havia muitas crianças brincando e uma jovem negra assistindo televisão, sua filha mais nova, a Jéssica. Foi a entrevista mais anárquica que fiz: a televisão ligada exibindo os jogos do Pan Americano, que Jéssica acompanhava com atenção, e crianças correndo de um lado pro outro, sendo que uma menininha me chamou a atenção por sua curiosidade com minha caneta e o caderno que ela queria tocar.

Antes de perguntar qualquer coisa, Bete foi disparando contra a prefeitura local e a situação atual do Hip Hop no município que, segundo ela, está morto. Muitas pessoas cobram uma atitude dela para movimentar o Hip Hop na cidade, mas ela diz que sozinha ninguém faz nada. A Secretaria de Educação e Cultura alega que não há verba para Cultura, que não tem como ajudar, mas, segundo ela, há possibilidade de ajudar, o que falta é vontade política. Ela conta que houve ocasiões de haver uma programação divulgada, os grupos preparados, inclusive de outras regiões, aguardando o evento de Hip Hop, e dois dias antes cancelarem alegando falta de equipamentos.

A gente alega pra Prefeitura que o Movimento Hip Hop não é o que todo mundo “tira”, como vandalismo, como briga, a gente tira mais uma distração e valorização do ser humano. Os grupos chegam pra mim e falam “ah Bete, a gente não tem um lugar pra ensaiar”. Tem grupo que fala “a Bete vai fazer um movimento então eu vou cantar”. Aí chega, traz as letras aqui, eu vejo o que tá rimando legal, se não tá saindo palavrão. Se eu chego e falo que não vai ter mais, aí pronto, acabou, quebrou as pernas de todo mundo. Tem muitos grupos que ainda tão naquela de ensaiar, arrumar um cantinho e tal. Tem um aqui que eu tiro o meu

chapéu, porque pensei que iam parar, e muito pelo contrário, continuam na ativa, correndo atrás de aparelhagem e tudo. É coisa que você vê assim, eu plantei essa semente e queria que vingasse né, que ela fosse mais pra frente. Mas nem todos têm condições de fazer, então dá uma tristeza na gente. No mês passado, a gente tem um cadeirante aqui, o Tuiuiu, ele tem um grupo de rap, e agora ele tá na Igreja Evangélica, mas ele veio aqui com os meninos, tava ensaiando e falou “aí Bete o que você acha e tal”. Você fica olhando e fala “puxa vida, custava à cidade, o município dá um apoio?”. Pra o que, só um cômodo com água e luz, pronto, o resto a gente se encarrega. Mas nem isso cara, nada, nada, nada. (Bete).

O seu nome completo é Elizabette Gorethe Alves, nasceu em João Molevadi, Minas Gerais, em 12 de julho de 1960. Tem duas filhas do primeiro casamento, mais um filho e uma filha do segundo. As três filhas trabalham em uma oficina de costura. Bete veio para São Paulo aos 14 anos, primeiramente para Zona Leste, por vontade de sua irmã mais velha, que era sua tutora e trabalhava como enfermeira. Bete estudou até a 8ª série em escola pública e trabalhava em loja de roupa na rua Direita, próxima à Praça da Sé. Foi trabalhando nessa loja que ela entrou em contato com outros jovens que a levaram, ela e uma irmã mais nova e outra mais velha, aos bailes Guilherme Jorge e Campanela. Elas tinham que driblar a irmã mais velha, que era bastante severa no cuidado com as meninas, afinal tinha que cumprir o papel de pai e mãe. Mas não era algo muito complicado devido à sua profissão, como era enfermeira ela freqüentemente fazia plantão das 23h00 às 6h00 da manhã, período mais que suficiente para as irmãs aproveitarem a noite. No Guilherme Jorge o público era mais diverso e no Campanela era reunida a juventude negra da periferia. No final dos anos 70 conheceu o baile da Chic Show, que acontecia no Clube do Palmeiras, e diz que quando falavam que ia ter baile da Chic Show ficavam muito entusiasmadas e o baile “fervia”. Gostava e ainda gosta muito de dançar e ouvir James Brown, Stevie Wonder, Bete White, e os brasileiros Jorge Ben, Cassiano e Carlos da Fé. Ela transmite uma grande alegria e saudosismo ao falar desse tempo, fala que ela aproveitou de verdade a juventude, que era muito gostoso e divertido. Bete diz que era muito extrovertida e animada, dançava com muitos rapazes a noite inteira, fez muitos amigos que passaram a buscá-la em sua casa para ir aos bailes. Quando não tinha dinheiro, eles faziam rateio e davam um jeito de entrar, principalmente se o baile era da Chic Show. Um ponto importante de sua fala para refletir sobre formação da identidade a partir das mediações simbólicas e culturais é quando ela diz que foi nos bailes que aprendeu a ter o que ela chama de gosto próprio, enfatizando que passou esse gosto para suas filhas.

Foi no baile que ela conheceu o pai das duas primeiras filhas, e quando engravidou aos 21 anos foi morar em sua casa, na companhia da sogra, com quem tinha constantes arrufos

devido ao ciúme que ela tinha pelo filho. A situação ficou insustentável, ela fugiu com as meninas e foi morar em um albergue no Parque Dom Pedro, onde conheceu Roberto, já falecido, de quem ela recorda e fala com muito carinho; ele é o pai dos filhos mais novos dela. As meninas, quando viram Roberto, foram até ele e o chamaram de pai, Bete se aproximou e repreendeu as meninas, mas para surpresa dela ele disse que não, que era sim o pai e queria assumir as meninas e formar uma família. Eles passaram por muitas dificuldades em várias cidades do Estado de São Paulo, e como Roberto era carioca e tinha família no Rio de Janeiro, resolveram tentar a sorte por lá. Durante um tempo chegaram a morar na areia da praia e Roberto fazia o que podia, não sossegava até conseguir comida para sua família, andando pela cidade e pedindo de porta em porta. Depois moraram em Campo Grande durante seis anos, mas a situação era difícil, então resolveram pegar o trem e deixar sua sorte por conta do destino, quando acabaram desembarcando na cidade de Santos. Por lá viveram uma situação semelhante à experiência do início no Rio de Janeiro, morando na praia e pedindo comida. Como a conjuntura não evoluía, não conseguiam emprego, decidiram pegar de novo o trem e pensaram que “seja o que Deus quiser”. Chegaram em Ribeirão Pires e Bete conta que sua primeira impressão foi uma “neblina que Deus mandava”.

Era o ano de 1984, e, na cidade do ABC Paulista, a vida da família deu uma guinada e iniciaram uma nova trajetória. Eles foram levados pra assistência social do município, onde receberam mantimentos, roupa e um lugar pra ficar. Bete lembra que foram muito bem atendidos e ela se recorda com carinho da senhora que atendia sua família, destacando que ela ainda se lembra do nome dela: Dona Bete. Roberto conseguiu um emprego e, para trazer ainda mais alegria e sentido para suas histórias, voltaram a comprar discos dos seus ídolos. Além da black music, que foi fundamental na formação da Bete, fazia parte da discoteca deles com James Brown, as preferências de Roberto que era fã de samba e pop rock, trazendo Bezerra da Silva, Dona Ivone Lara e Bee Gees. Em 1996, foram para Rio Grande da Serra, primeiro para a Vila Lavínia, depois para Pedreira. Entrou, então, em contato com o mundo do Hip Hop ao conhecer alguns manos que gostavam de rap, como o grupo Posse Negra. Elas não frequentavam muitos espaços, mesmo porque o Roberto era muito protetor e ciumento, então a sociabilidade era restrita à feira e ao mercado, onde Bete conversava e conhecia algumas pessoas. A idéia da Cultura Hip Hop foi forjada em 1996, no momento em que suas filhas estudavam na Escola da Vila Suzuki, Francisco Lourenço de Melo, onde havia aula de dança aos sábados e domingos, e ela viu que poderia haver um Movimento na união dos elementos artísticos, primeiramente a música e a dança, depois a arte plástica. Ela conheceu

um DJ, chamado Hélio, que era muito habilidoso, numa festa de Halloween na Escola, que ele tocou.

Bete começou a desenvolver o Movimento Hip Hop em Rio Grande da Serra aproveitando essa brecha do projeto “Parceiros do Futuro”, do Governo do Estado, alcançando uma boa frequência de atividades no ano de 1999, quando aconteciam dois eventos por semana. As filhas da Bete tinham aula com um professor de dança de São Bernardo do Campo, chamado Ronaldo, que ensinava diversas tendências, como dança contemporânea e Makulelê. Nessa época elas montaram um grupo de dança de rua chamado Procedê Racial, com 30 pessoas, a maioria meninas, e o número de participantes caiu com o passar do tempo chegando a sete integrantes. A primeira coreografia montada para as alunas foi do grupo de música pop norte-americano Back Street Boys, formado por rapazes. Priscila, filha da Bete, comentou com o professor que sempre dançava em casa e fazia coreografias, então ele pediu para que ela mostrasse suas criações para o grupo. Todos gostaram, então decidiram montar um grupo e Priscila passou a ser a responsável pelas coreografias. Elas se apresentaram em outras escolas que faziam parte do projeto Parceiros do Futuro, e também em outros eventos. Os meninos, ao observarem os ensaios e evolução das meninas, montaram suas pick up’s, que eram muito simples, e passaram a ensaiar suas próprias composições.

Este trabalho inicial na Vilá Suzuki propiciou a formação de cerca de 13 grupos de rap. O núcleo de Hip Hop cresceu e se fortaleceu em 1998, aglutinando muitas crianças e jovens interessados em se expressar, deslumbrados com seus pares criando, cantando e se divertindo. Bete aponta que, para aquisição da aparelhagem, foi importante o apoio de atores sociais locais como vereador Claudinho da Geladeira e Gilmar, funcionário da biblioteca do município.

A coordenadora do *Parceiros do Futuro*, também chamada Bete, ofereceu uma sala e aparelhagem de som. As atividades abriram o diálogo com outros municípios, pois os grupos que ali treinavam passaram a se apresentar em outras escolas, em outras regiões. O Projeto fornecia uma Van para levar os participantes, e lanches para passar o dia. Primeiramente, eram os grupos de rap da região que se apresentavam, depois vieram grupos de outros municípios, aproximando também o Movimento Hip Hop destas localidades, como o DJ Beto Louco de Mauá, que apoiou muito o Hip Hop de Rio Grande da Serra. Beto Louco orientava Bete sobre os grupos de rap que estavam em evidência na mídia e que trariam grande público aos eventos, assessorando inclusive no contato com estes grupos, como Expressão Ativa, União Racial e Marrom, que receberam cachê com apoio da Prefeitura da cidade. Os eventos, além de serem importante momento de lazer, interação social e construção das identidades

juvenis, tinham um cunho beneficente ao arrecadar alimentos que eram distribuídos por entidades de assistência social. Havia sempre um grande número de grupos inscritos: cerca de 30 grupos de rap, equipes de breaking e graffiti; as atividades eram distribuídas em dois dias de programação: o sábado e o domingo. Personagens de destaque na militância do Hip Hop nacional como King Nino Brown da Zulu Nation Brasil e Mario, de Santos, representante do jornal Estação Hip Hop, compareciam para fortalecer o Movimento em Rio Grande da Serra.

Um dado importante que corrobora o importante papel exercido pela Casa do Hip Hop de Diadema como grande espelho para o Movimento Hip Hop do ABC Paulista, foi a mobilização dos jovens de Rio Grande da Serra para participar das ações culturais de Diadema, especificamente do Hip Hop em Ação, desejo que foi atendido pelo projeto Parceiros do Futuro. Era providenciado um ônibus do Governo do Estado de São Paulo, pequeno para a grande demanda, que ia sempre lotado de jovens ansiosos e empolgados para fazer contatos, trocar idéias e conferir as apresentações dos seus ídolos.

A galera adorava, nossa... Era pra gente a melhor coisa que tinha quando via o ônibus parado ali, e juntava 48 pessoas só pra ir pro Canhema, entendeu? E pros grupos também era um incentivo, porque chegava lá tinha apresentação de algum grupo famoso, os grupos de lá mesmo, então eles começavam a aprender mais coisas ainda. E devido ao fato deles terem interesse de cantar, eles procuravam sempre o Nino Brown, ou alguém que estivesse no Canhema e começavam a perguntar do Movimento, do Hip Hop. E isso ajudou muito os grupos a crescer, tanto na responsabilidade pra compor uma letra, como também no jeito deles se apresentarem em cima de um palco. Então, foi de grande utilidade mesmo as visitas que a gente fez pro Canhema. Eles vibravam. Eu tinha um grafiteiro que fazia caricatura e uma vez a gente foi lá e tava o 509 E, nossa ele fez caricatura do Thaíde, do Dexter, todo mundo que tava lá. Thaíde pegou o caderno pra mostrar em cima do palco. Era um incentivo pros grupos, tanto pros grafiteiros, os b.boys, as b.girls, os grupos de rap em si. Falava assim “ a Bete pegou um ônibus e vai pro Canhema”, pronto. A gente nunca cobrou de ninguém, como o ônibus era de graça levava todo mundo, lotava. Até quando o meu neto nasceu, eu tinha que deixar todo mundo lá com alguém responsável, “toma conta porque eu vou pro hospital ver meu neto”. Quando eu cheguei lá, ela “o mãe eu queria tá lá com vocês. Justo hoje eu vou ter meu filho e vocês lá no Canhema” (Risadas) Mas não tinha outro jeito né?. (Bete).

Para levar os grupos nas apresentações, que aconteciam nas escolas públicas dos municípios vizinhos, Diadema e Mauá, principalmente, era disponibilizada uma van amarela que eles apelidaram de Dorianana. Mesmo lotada, era insuficiente para levar todos interessados.

O Movimento Hip Hop de Mauá, por exemplo, eles não conheciam, e a participação dos grupos de Rio Grande da Serra nos diferentes elementos artísticos foi um importante elo de ligação e interação social dos meninos e meninas das periferias do ABC Paulista. Há uma palavra na linguagem do Hip Hop, e até mesmo pode ser dito da linguagem de rua, das “quebradas”, que os manos e minas atribuem importante sentido em sua sociabilidade, é “coleta”, ou em toda sua extensão, “coletividade”. Quando se tem “coleta” com alguém, há uma relação de respeito, união e consideração entre essas pessoas. A “coleta” é criada e conquistada na interação social entre os indivíduos, nos diálogos e trocas simbólicas a partir de cotidianos e histórias semelhantes, criando um sentido de grupo e sujeito coletivo. Quando Bete fala sobre o processo de aproximação com pessoas do Hip Hop de outras cidades, como Nino Brown e Beto Louco, que são importantes referências, destaca o início de uma “coletividade” com eles. Bete relata que antes de abrir o salão em Mauá, Beto Louco tinha construído uma coletividade com ela e tentou abrir uma casa noturna em Rio Grande da Serra. A Bete indicou o local, mas precisava correr atrás de um alvará da Prefeitura, mas o proprietário não tinha passado essas informações pra ele. A Casa chegou a ser inaugurada com um show do grupo Realidade Cruel, mas, depois da inauguração, quiseram cobrar entrada. Bete explica que, no município, se começa a fazer alguma coisa de graça, tem que continuar fazendo de graça, porque depois o povo não quer pagar. Alguns ficaram revoltados por não poderem pagar, outros achavam que não tinham que pagar e depredaram o lugar atirando pedras contra o espaço. Havia policiais à paisana, mas mesmo sem o envolvimento dos que estavam dentro do salão, a Casa teve que ser fechada.

Após o término do projeto *Parceiros do Futuro*, em 2002, o Movimento Hip Hop ficou dependente da força de vontade dos grupos que já estavam formados e da Bete, que é a maior liderança do Hip Hop local e até 2006 estava desenvolvendo ações para manter o Movimento vivo e ativo. Ela diz que nunca fez nada sozinha e destaca o apoio de Beto Louco e Nino Brown.

O Parceiros do Futuro liberava pra mim o espaço e ajudava com a divulgação, eu era o restante: os grupos, a divulgação, a organização do evento, e claro, com a colaboração grandiosa do Beto Louco. Ele que me botava em contato com os grupos da mídia. Igual eu falei pra eles, eu nunca fiz Movimento sozinha. Tá todo mundo, tá todo mundo junto. E aí fui pegando a coletividade. Tem muitos, como o Nino Brown, quando a gente foi pro Canhema peguei uma coletividade com ele, que ele é gente boa pra caramba. Ele falou que vinha pra poder se apresentar, nossa... A Escola parou pra ver o Nino Brown se apresentar por dez minutos. Foi só falar que o Nino Brown tava no palco todo mundo se ajuntou. Ele falou “Bete

eu não acredito”, eu falei “pode acreditar”. Depois eu fiz um aqui nessa escola (a escola da Vila Lopes), quando ele veio de novo e foi a mesma coisa. Foi lindo, sabe assim, você ver o valor, a importância que ele tem pro Hip Hop, porque todo mundo pára pra ver o trabalho do cara. Fala que o Nino Brown vem pra cá, pronto, já tá todo mundo situado, não vê a hora que o cara vai se apresentar. (Bete).

Bete relata que apenas uma única vez, quando conseguiu trazer o grupo de rap Expressão Ativa, ela organizou um evento com os quatro elementos artísticos do Hip Hop. Como já refleti anteriormente, por razões econômicas, pela necessidade de material, o graffiti é o elemento mais complicado de inserir nas ações culturais do Movimento Hip Hop. Essa situação expressa a necessidade de apoio político para estruturar o desenvolvimento das ações culturais, para formação de uma base consistente. Outro momento especial foi quando o Beto Louco propôs fazer uma série de eventos no mês da consciência negra, em novembro, quando alguns grupos de Rio Grande se apresentaram no município e, também, em Mauá.

Na maioria das vezes não dá pra fazer com os quatro elementos, é muito difícil. Principalmente com o graffiti, porque precisa de material, e apoio aqui a gente não tem. Só se já tem um político que queira fazer consegue, mas o povão, assim que nem eu Bete, só na marra pra conseguir alguma coisa mesmo. Hoje se você fala aqui em Rio Grande do Movimento que a Bete fez, que trouxe o Expressão Ativa, ninguém esquece (Bete).

Nesse período de recrudescimento do Movimento Hip Hop em Rio Grande da Serra, durante o ano de 1998, motivados pela rede de relacionamento erigida em torno da Cultura Hip Hop com os outros municípios, sobretudo com Mauá e Diadema, Bete, juntamente com alguns grupos, decidiram montar uma organização, uma posse, que não pode ser oficializada devido à falta de apoio. Primeiramente montaram a UDL – União da Vida Louca -, e, depois, mudaram o nome para SME – Só os Manos Envolvidos. Havia alguns grupos de rap do município que já ganhavam algum destaque pela qualidade e tempo de atuação, que foram importantes interlocutores na formação da posse, como: Posse Negra, Cúmplices da Cor, um grupo bem conceituado formado por meninas, e Tribunal Urbano. O propósito da SME era mobilizar a juventude reunida em torno da Cultura Hip Hop para conquista dos seus principais objetivos, como: ter um espaço para ensaiar e dialogar, receber os visitantes de outras cidades e mostrar para o município o valor da Cultura e do Movimento Hip Hop, porque toda vez que procuravam a Prefeitura não eram atendidos. Bete conta que muitos dos jovens da cidade não tinham apoio da família, muito menos da administração municipal, e, por esse motivo, alguns deles acabaram entrando para o caminho da marginalidade, do crime e das drogas. Procuravam a Bete para falar que tinham sido chamados de vagabundo pelos

próprios pais, que a mãe bebia muito, que o pai batia na mãe, entre outros problemas familiares e sociais. A intenção era tanto ajudar na vida daqueles meninos e meninas, como contribuir para melhorias no município. Nesse ínterim, a casa da Bete, na Vila Suzuki, era a Casa do Hip Hop de Rio Grande da Serra, e a Bete se tornou a “Mãe do Hip Hop”. Todo final de semana era festa. O som ficava ligado, muitos jovens entrando e saindo da casa dela, os móveis eram afastados para eles poderem dançar e as meninas treinarem as coreografias do grupo. Vinha gente de muitos bairros de Rio Grande da Serra, de São Bernardo do Campo e até de Jundiaí.

Eles mesmo falavam, todos estavam passando por dificuldades, então eles me procuravam pra conversar. A minha casa era dois cômodos, mas assim, que parecia uma mansão, porque cabia todo mundo, graças a Deus. Tanto as meninas como os meninos chegavam e “Bete preciso conversar, queria ter alguém pra poder desabafar, trocar uma idéia comigo”. Eu pegava o meu tempo ali pra poder escutá-los, entendeu? Então chegava final de semana que ninguém não tinha pra ir, ou como ir, então o que acontecia: “vamo pra casa da Bete”. Ai chegavam 9h00 da manhã e saiam quase 0h00, por aí. Tanta gente, de tanto lugar, que vinha pra conversar, trocar uma idéia. E devido ao fato das minhas filhas estarem começando a dançar, elas ficavam: “mãe, mãe, mãe daqui, mãe dali, todo mundo começou a me chamar de mãe”. Uns marmanjão: “mãe, mãe...” (Bete).

Como a casa da Bete era um grande ponto de encontro da juventude do Hip Hop, sempre cheia durante os finais de semana, começou a chamar a atenção de alguns políticos, que se aproximavam querendo ganhar a confiança daqueles possíveis “eleitores”. Como sabiam que não havia qualquer tipo de apoio por parte do poder público local, eles ignoravam a conversa dos políticos. Bete, que já tinha maior vivência e experiência no mundo político, incitava os jovens a pressionar e tirar suas dúvidas com os políticos. Quando perceberam que eram jovens inteligentes, sensibilizados, que conheciam os problemas do município, ao menos aqueles mais visíveis no cotidiano, dispersaram e nunca mais apareceram. Quando eram indagados sobre problemas, como o porquê de não haverem colocado iluminação em determinados locais do município, diziam que não houve respaldo. Bete ressalta que a resposta era sempre a mesma “não houve respaldo”. Algumas pessoas indagam a Bete porque ela não se candidata, mas ela diz que conhece a sujeira que é no município, por isso trocaria todo mundo de lá por “cara nova”.

Beto Teoria, de Ribeirão Pires, também participava dos eventos organizados pela Bete em Rio Grande da Serra, com o seu grupo, o *Teoria*. Foi ele que a convidou para participar das reuniões da UJS e da Negroatividades, em 2002. Bete e suas filhas participaram de

algumas reuniões, e para elas a UJS e a Negroatividades eram uma coisa só, devido ao fato das principais lideranças - Beto Teoria, Tuca, Celinho e Cris de Rio Grande da Serra, Marcelo Buraco e Simone de Santo André - desempenharem papéis importantes em ambas as entidades. Devido à liderança exercida em Rio Grande da Serra, eles queriam que ela montasse um núcleo da Negroatividades e da UJS, mas ela se sentia despreparada e acreditava que o Movimento Hip Hop do município também estava “cru” para inserir idéias explicitamente políticas. Ela entrou para Negroatividades e foi se familiarizando com as idéias, linguagem e procedimentos político partidários; mas destaca que sempre foi uma coisa muito complicada porque a visão que ela tinha do mundo político, por sua experiência no município, era muito ruim. Beto Teoria conseguiu um emprego para ela no projeto, da prefeitura de Santo André, AJA – Ação Jovem – que funcionava no espaço Casa-Escola. Havia diversas oficinas para jovens e adolescentes, como informática, Inglês, Espanhol, artes plásticas, reciclagem, serigrafia, percussão e os elementos artísticos do Hip Hop. Ela era secretária e auxiliar dos cursos, foi nesse momento que ela se aproximou ainda mais das idéias e pessoas do PC do B, e resolveu filiar-se ao Partido. Eles queriam que ela montasse uma sede da UJS em Rio Grande da Serra. Ela chegou a preencher 20 fichas, mas sentia necessidade de maior respaldo dos dirigentes para explicar com mais fundamentos e detalhes as propostas da entidade. No único dia em que o seu pedido foi atendido apareceram poucas pessoas: ela, suas filhas e um rapaz conhecido como Macarrão, que era do Grêmio Estudantil. Após essas decepções ela acabou se afastando do Partido.

O jeito que eles fazem lá em Ribeirão é um, em Santo André é outro, e a gente aqui em Rio Grande não tivemos essa estrutura. Quando o Beto falou assim “ó Bete você monta lá uma sede da UJS”, eu não tinha estrutura. Por que você acha? Uma pessoa que sempre pagou aluguel, antes eu tava trabalhando, agora minhas filhas assumiram a responsabilidade; apesar da minha casa viver sempre cheia de gente, eu não tinha uma estrutura pra chegar nos meninos e “vamô fala de política” Por quê? Quando eu comecei a pedir material pra eles não vinha, quando marcava pra eles vir, não vinham, então eu mesma fiquei deslocada. Eu não tinha estrutura, não tinha uma noção concreta do que era a UJS, do que era a Negroatividades. Sabia o básico ali, mas não adianta saber o básico pra passar pra alguém e chamar essa pessoa pro seu lado. Você tem que ter uma estrutura, saber o que você tá falando e ter um conhecimento. Teve muito material do Marcelo Buraco que ficou no AJA, pra eu poder trazer, e eu mesma ia estudando. Mas militância não tem, eles ficam na defensiva. Eu já tentei. Eu vou ser bem realista com você, se você chegar aqui e perguntar “de que partido a Bete é?” Todo mundo sabe, a Bete é do PC do B. Agora se eu for falar pra

você que estrutura eu tenho do PC do B, nenhuma. Então eu me afastei, me afastei mesmo (Bete).

Bete acredita que a aproximação com o Movimento Hip Hop levou a juventude da periferia de Rio Grande da Serra a ter um olhar mais crítico sobre a realidade e seu papel nas possíveis transformações de suas vidas e da realidade que o cercam.

O Hip Hop foi de grande ajuda pra eles, realmente. Porque deu pra eles enxergarem um horizonte que eles não sabiam. Principalmente no lado familiar, porque antes era todo mundo mais sossegado, mais relaxado, não tinham preocupação. Hoje em dia não, eles sabem que têm que trabalhar, têm que botar dinheiro e comida pra dentro de casa. Eles têm mais noção dos direitos deles, conseguiram se abrir mais; não ficam tão intimidados de chegar e falar “eu preciso desse espaço pra ensaiar com meu grupo; eu preciso desse rádio porque ele pertence à escola”. Eles conseguem chegar e falar, abrir mais a boca. Até pra me criticar. Porque antes eles pensavam assim: se tiver alguém pra falar pra mim eu não preciso abrir a minha boca (Bete).

A gestão do município está, desde 2004, a cargo do PSDB, com o prefeito Adler Alfredo Jardim Teixeira, o Kiko, e a Secretária de Educação e Cultura é sua irmã, Aida Jardim Teixeira. Bete conta que desde o início da gestão não aconteceu mais nada com o Hip Hop, há muita promessa e pouca atuação.

É um que empurra pro outro e quando você vai ver: nada. Se eu for falar pra você que o pessoal do Kiko não sabe do Hip Hop eu vou ta falando mentira, porque eles sabem, entendeu. A Aida, a Secretária de Cultura, ela viu quando a gente trouxe o Faces da Morte pra cá; falou “nossa Bete é lindo, quando você precisar de apoio pode falar”. É uma pessoa muito boa, muito educada e tudo. Ela fala “você pode contar e tal tal tal”, mas chega na hora cara, não tem. E é aquele negócio, se o pessoal me vê mexendo, te juro, se eu falar assim hoje “eu vou fazer um movimento” eu não rodei flyer, nem nada, já ta todo mundo sabendo. Aí vem os grupos e falam: “ah Bete a gente parou porque não tem mais lugar pra gente cantar”. Obviamente né, eles não têm uma condição financeira de ficar indo pra outros lugares pedir “abre essa porta aqui deixa eu quero cantar”. Então eles contam mais com “a Bete aqui em Rio Grande vai fazer aí a gente canta”. Um vereador aí começou a fazer, mas assim, separando os grupos, então os grupos do lado de cá nunca eram vistos, só os grupos da Estação pra lá (Bete).

Há jovens envolvidos com a Cultura Hip Hop ensejando desenvolver alguma atividade com os elementos artísticos em todos os bairros de Rio Grande da Serra. Os bairros são parecidos em sua geografia, com casas populares cercadas de mata e montanha. A Vila Lopes

está dividida em alta e baixa, ao lado está Santo Antônio, São João, Vila Marques, Monte Alegre; do outro lado, também depois da linha do trem, está Pedreira, Suzuki, Vila Conde, Vila Livia, Alojamento, Sete Pontes e Caracu. Há um espaço na Escola da Vila, a José Pizoni, que faz parte do projeto do governo do Estado Escola da Família, e a diretora da Escola cedeu ao pedido dos jovens que queriam ensaiar. Mas o problema é que o horário das atividades não pode ultrapassar às 17h00, e há muitos que trabalham e não podem participar. Houve alguns eventos planejados para acontecer na praça da cidade e foram cancelados em cima da hora, frustrando a todos e todas. Quando o evento, de fato, aconteceu, em junho de 2007, com participação do grupo *Faces da Morte*, devido à mobilização e organização do Movimento Hip Hop da cidade, a prefeitura da cidade liberou os panfletos e flyers para divulgação cinco dias antes da realização e utilizou a ocasião para assumir total responsabilidade e se promover politicamente com o acontecimento.

Em novembro de 2006, Bete articulou com Ketu, da Posse Hausa, uma série de ações culturais para celebrar o mês da consciência negra. Fizeram uma reunião, com a presença da Secretária de Educação e Cultura de Rio Grande da Serra, Aida, que ficou impressionada com o número de presentes na ocasião. A prefeitura combinou que disponibilizaria aparelhagem e transporte para os participantes. Tudo foi perfeitamente organizado pelo Movimento Hip Hop de São Bernardo do Campo e Rio Grande da Serra, que divulgaram, chamaram grupos de rap, e dois dias antes do evento foram avisados pela prefeitura que não haveria mais. Bete ficou desapontada, revoltada, e disse para a Prefeitura avisar aos membros da Posse Hausa que não haveria mais o evento, por causa da quebra de compromisso pela Prefeitura. No dia do evento, Ketu ligou e perguntou para Bete como estava a preparação e ela ficou super constrangida porque teve que dizer a ele, que estava vindo de trem com outros integrantes do Hip Hop, que o evento não aconteceria porque a Prefeitura não cumpriu o prometido.

Pra mim, eles tinham ligado pra ele e avisado. O Ketu falou “e a atividade, não sei o que...”. Eu disse não cara, não vai acontecer. “Mas a gente tá vindo de trem”. Minha cara caiu no chão, eu falei “o Toninho ficou de ligar pra vocês”. Eles “não Bete, ninguém ligou, tem a maior galera indo pra aí”. Eles mesmo da posse Hausa tinham dito “se você quiser a gente traz um caminhãozinho com palco e tudo mais”. O cara da Prefeitura que dizia naqueles dias, que era o Diretor de Cultura, “não, não precisa que a prefeitura vai dar tudo”. Não deram nada! Nem o flyer, que era pra divulgação.

Outro aspecto da diferença de tratamento ao rap, em relação a outros estilos e expressões culturais e artísticas, é o caráter do contrato para apresentações em eventos promovidos pelo poder público ou partidos políticos. Para outros estilos, como o samba,

pagode, axé, há um contrato prévio e os artistas recebem um cachê por suas apresentações, quando os grupos de rap querem participar tem que pedir, não recebem nada e o tempo concedido é menor. Foi o que aconteceu, em 2004, no showmício promovido pelo candidato Cafu, do PT, em Rio Grande da Serra, quando o grupo de rap pediu para cantar, não recebeu nada e cantou apenas duas músicas.

A faculdade UNI ABC convidou alguns membros do Movimento Hip Hop e do Movimento Negro para um debate. A Bete foi representando o Movimento Hip Hop, como grande liderança, suas filhas foram com seu grupo de dança de rua – Procedê Racial -, o grupo de rap Sistema VL e um representante do Movimento Negro de Rio Grande da Serra. As meninas dançaram para mostrar o trabalho delas, assim como o grupo de rap. Mas no momento de fazer as perguntas não tiveram sensibilidade para tratar de temas que, de fato, tinham a ver com o cotidiano, a história, aspectos que conferem sentido às suas realidades. Como a visão que possuem sobre o Hip Hop é calcada na imagem construída pelos meios de comunicação de massa, para os alunos e professores o Hip Hop era o mesmo que o rap, que para eles é violento e agressivo, uma referência ruim para a juventude da periferia. O interesse deles era saber o porquê da violência expressa nas letras do grupo de rap Racionais MCs, como se a juventude das comunidades periféricas, como o Capão Redondo, comunidade dos membros do grupo, não vivesse um cotidiano violento: a truculência policial, a criminalidade, a discriminação social e racial, que os Racionais MCs cantam. E o cotidiano da periferia de Rio Grande da Serra não tem a violência expressa na música dos Racionais MCs, a aproximação da Priscila com o Hip Hop se deu pela música e pela dança. Os seus pais ouviam muita música, soul, samba, e as meninas sempre dançavam em casa, era uma forma de lazer e construção de suas identidades. O primeiro contato com o mundo do Hip Hop foi através do rap com o grupo Racionais MCs, que a irmã mais velha começou a ouvir, ainda com 15 anos. Mas Priscila comenta que, antigamente, o que não é tão antigo assim, coisa de dez anos atrás, o rap não era falado de forma tão aberta, era coisa de maloqueiro, favelado, e havia muito palavrão, por isso ela não gostava muito. A impressão que Priscila teve do encontro na UNI ABC foi a seguinte

Primeiro a gente dançou pra mostrar o que a gente fazia, mas no momento mesmo que começou a entrevista eles começaram a fazer um monte de pergunta que não tinham nada a ver com a gente; porque o cotidiano dos Racionais MCs não tem nada a ver com o cotidiano daqui de Rio grande da Serra. Eles começaram a falar do “Homem na estrada” que não tem a ver com a nossa realidade, a gente canta, mas pra todo lado que a gente olha não tem um corpo caído no chão, o tráfico não é constante, não tem isso aqui. Então eles queriam saber o

porquê da violência dos Racionais, sendo que não tem como a gente explicar o que os Racionais tavam falando. Já ficou meio vago, não tinha muita coerência o que eles perguntavam. Queriam saber muito de letra de rap e não, verdadeiramente, do que a gente entendia da história do Hip Hop, no que a gente se encaixava no Movimento. Então foi bastante desinteressante. Só na hora que eles perguntaram dos elementos, foi a única parte que eles entenderam do Movimento Hip Hop. Lá no capão Redondo comparado com Rio Grande da Serra, Rio Grande da Serra é uma fazenda, não tem essa violência que mostram na televisão. Seria mentira falar que aqui tem essa violência e eles queriam saber o porquê da agressividade dos Racionais. Antigamente o rap não era visto dessa forma tão aberta, era música dos favelados, dos excluídos, então nem todo mundo gostava de escutar porque era muito palavrão. Eu acho que antes o Hip Hop não sabia se expressar sem ser com palavrão. Então era uma coisa que você não via todo mundo curtindo assim. Depois que a gente começou a dançar e conheceu as meninas, até então a gente rodava muito, até parar na escola da Vila Suzuki, onde a gente conheceu a Bete e montou o nosso grupo. A gente conheceu os meninos do breaking e começou a se inspirar mesmo no Hip Hop: querer ver campeonato, se especializar, começamos a fazer aula com o Ronaldo, a gente conheceu o Canhema; foi quando a gente começou a correr atrás mesmo, a fazer contato. A gente escutava música no rádio, mas não tinha mesmo contato, quando a gente foi a primeira vez no Canhema, nossa foi um paraíso né: ter contato com o Nelson Triunfo, foi muito legal, a gente sabia de ver em fita de vídeo eles dançando. Minha mãe sempre foi a porta-voz, foi ela que entrou em contato com o Ronaldo primeiro, e a gente acabou indo atrás. A gente nem sabia que tanta gente conhecia ela, era até maior dificuldade pra falar com ela porque todo mundo chamava ela de mãe; na Suzuki era mãe pra cá, mãe pra lá. Vinha gente de vários bairros e não era nada demais, um amplificador tocando e eles fazendo o Movimento deles aí sem um acompanhamento profissional, só o Ronaldo. Ele mesmo não era um especialista, o que ele podia trazer pra gente, ele trazia. Depois minha mãe começou a levar a gente pro Canhema, mesmo sem o apoio da Escola, depois que eles cortaram as vans, que acabou o apoio do Parceiros do Futuro. Apoio da Prefeitura não tem, mesmo em época de eleição (Depoimento de Priscila).

Outro aspecto positivo que Priscila destaca, como resultado do seu envolvimento com o Hip Hop, foi a elevação de sua auto-estima como menina negra.

Até que a gente brinca muito, oh neguinha vem aqui, oh neguinha. Antes, pelo menos pra mim, era muito chato ser chamada de neguinha. A gente sempre usou trancinha e na escola era assim: “ô cadarço, nega do cabelo duro”, era uma ofensa ser chamado de negro. Agora,

depois que a gente começou fazer as aulas, praticamente levantou a auto-estima da gente. E assim, no nosso grupo, claro que tinha as neguinhas de trancinha, mas tinha gente de tudo quanto é canto. A gente queria achar um nome que combinasse com o tom de pele de todo mundo. Quando queria colocar um nome mais puxado pro lado negro, aí as branquinhas: “não, mas por quê?”. Tinha descendente de italiano, um monte de coisa lá dentro. Aí a gente foi procurar no dicionário, no caso procedê, procedência de algum lugar, porque era muita gente de muita cor dentro daquele grupo. Aí colocamos Procedê Racial, todo mundo concordou, e ficou. Mas é difícil de explicar quando perguntam (Priscila).

Além da insatisfação com o PC do B, Bete também está chateada com o distanciamento dos seus parceiros da Nação Hip Hop Brasil - entidade nacional que englobou grande parte dos membros da Negroatividades - e da qual ela foi uma das fundadoras, em janeiro de 2005. Na avaliação de Bete, a Nação Hip Hop se tornou um instrumento do PC do B. Ela relata que quando o Aliado G foi na casa que ela morava falar para a juventude de Rio Grande da Serra sobre a Nação Hip Hop e sobre a sua candidatura, foi essa a impressão que ele deu. Um ponto de divergência foi o CD lançado pela Nação Hip Hop Brasil que, segundo ela, poderia ser um elemento de integração com outras cidades se houvesse espaço para os grupos dessas localidades, o que não aconteceu. O maior problema para efetivação do trabalho da Nação Hip Hop Brasil em Rio Grande da Serra é a falta de estrutura material e a desconfiança gerada com a divulgação da entidade em concomitância com o lançamento da candidatura de Aliado G, o presidente da organização, a Deputado Estadual, mesmo problema que tiveram em Mauá; e ambas as cidades têm problemas históricos nas parcerias que desenvolveram com o poder público, o que criou um ambiente de desconfiança generalizada em relação às questões político-partidárias.

O Diretor de Cultura de Rio Grande da Serra é Antônio Carlos Fontes, conhecido como Toninho Serra Samba, nome do seu grupo de samba. Apesar das reclamações das lideranças do Hip Hop, ele realmente não tem autonomia nem estrutura para desenvolvimento de políticas públicas para a juventude da periferia. É um legítimo representante das classes populares e das culturas populares, mas tem que lidar com a criatividade e o improviso. Diferentemente dos Departamentos de Cultura das outras cidades - que alegam falta de verba, mas o ponto nevrálgico da ausência de políticas é a falta de vontade política -, a verba de que dispõe a Diretoria de Cultura de Rio Grande da Serra é realmente escassa. Os Departamentos de Cultura, geralmente atrelados à Educação, como é o caso de Rio Grande da Serra, dependem de um Secretário de Educação e Cultura que tenha sensibilidade e percepção da

necessidade de políticas de cultura. Devido à falta de verba e sensibilidade dos governantes, quase que a totalidade do orçamento da Pasta é investido em Educação.

Toninho Serra Samba é Presidente da Escola de Samba, organiza festivais e fanfarra, faz trabalho de formação como voluntário ensinando capoeira e a arte de construir um berimbau. Foi fundado ainda um coral municipal, o “Encanto da Serra”. Ele e seu assistente, conhecido como Ticudo, têm bastante vontade política, mas não há verba nem estrutura. Ele sabe da existência do Hip Hop, conhece a Bete, que é prima de sua esposa, e reconhece o importante trabalho de formação cultural e ideológica proporcionado à juventude da periferia pelo Movimento Hip Hop, mas diz que a discriminação contra o Movimento ainda é muito grande.

Eles tiveram uma importante iniciativa de fazer um mapeamento cultural no município, mas não conseguiram concluir. Criaram uma mostra de cinema itinerante para levar os filmes até as comunidades periféricas, incluindo máquina de pipoca e algodão doce, através de parcerias com Associações de Amigos de Bairro. *Eu queria ter dinheiro porque adoro Rio Grande da Serra. O cara da finanças fala que não tem nada, e eu não tenho só o Hip Hop, e os outros? Uma cidade que cultua sua cultura é uma cidade alegre,* afirma Toninho Serra Samba.

O Movimento Hip Hop de Rio Grande da Serra precisa de maior integração entre os seus agentes sociais para poder reivindicar políticas públicas, bem como necessita da retomada de diálogos com as posses de outras cidades da região, melhor estruturadas. É fundamental o início de um diálogo com a administração pública para que os gestores que realmente definem as prioridades conheçam a história, o sentido e a importância do Hip Hop para a juventude da periferia.

6. As Posses do ABC Paulista

Posse Hausa

O Hip Hop tem cor sim! E essa cor é NEGRA com certeza! E nasceu para tirar os negros dos conflitos constantes que muitas vezes terminavam em morte. Hoje esse conceito “pluralista” na verdade faz de nós meros carregadores de piano enquanto outros grupos étnicos (brancos, japoneses) aparecem no cenário via mídia ganhando dinheiro explorando nossa cultura sem responsabilidade social com o grupo racial que desenvolveu essa cultura: NÓS NEGROS! (Trecho de Informativo da Posse Hausa).

Para observar e buscar compreender o sentido das ações culturais e posicionamento político-ideológico da Posse Hausa, bem como para me aproximar das lideranças e conhecer o coordenador-geral, Honerê, participei de dois eventos organizados e promovidos com a participação da Posse. O primeiro foi sobre os *172 anos do Levante dos Malês*, uma mostra com exposição, palestras e shows sobre a principal revolta organizada dos escravos no século XIX, em parceria com o Departamento de Ações Culturais da Prefeitura de São Bernardo do Campo e apoio do CDIAL. O segundo foi o “HIP-HOP É NA RUA”, que acontece quinzenalmente em comunidades periféricas, no qual, após uma conversa com Honerê por telefone, fui convidado a participar.

De 25 de janeiro a 26 de fevereiro de 2007 foi realizada na Câmara de Cultura Antônio Assunção, centro de São Bernardo do Campo, a mostra *172 anos do Levante dos Malês*. O principal objetivo da administração pública foi contribuir para o debate e propiciar subsídios teóricos e históricos para concretização da lei 10.639/03. Esta lei institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Determina também a inclusão da Educação das Relações Étnico-Raciais nas instituições de ensino superior, nos conteúdos de disciplinas e atividades curriculares dos cursos que ministram e o tratamento de questões e temáticas que dizem respeito aos afros-descendentes. O objetivo da lei, fruto de amplos debates e protestos das organizações dos Movimentos Negros e do Movimento Hip Hop, é democratizar o ensino de forma coerente com o perfil da sociedade brasileira, multicultural e pluriétnica, contribuindo para a equidade nas relações sociais entre culturas e etnias. Conquanto instituída, há sérios problemas para sua efetivação, sobretudo pela falta de formação, de subsídios históricos e teóricos, das instituições de ensino. Por isso as organizações dos Movimentos Negros e do Movimento Hip Hop desenvolvem diversos eventos, encontros e congressos para elucidar o tema e subsidiar o debate. Segundo o Departamento de Ações Culturais:

Ainda hoje, três anos após a implementação da Lei 10.639/03, que alterou a Lei de Diretrizes e Parâmetros da Educação no Brasil, tornando obrigatória a inclusão da história africana e cultura afro-brasileira no ensino fundamental e médio, pouco se discutiu no meio escolar a respeito de temas relacionados à luta da população afro-descendente pela conquista e ampliação de sua cidadania no interior de uma sociedade profundamente marcada pela exclusão sócio-racial, herança de quase quatro séculos de mentalidade escravista. Neste sentido, o Departamento de Ações Culturais de SBC, em conjunto com a Posse Hausa e com o apoio do CDIAL Centro de Divulgação do Islam para América Latina - retoma e amplia esta discussão para a sociedade, sob uma perspectiva histórica, por meio de uma das rebeliões escravas mais importantes do século XIX o Levante dos Malês, ocorrido na cidade de Salvador-BA, em 25 de janeiro de 1835 (parte do texto desenvolvido pelo Departamento de Ações Culturais para a mostra do Levante dos Malês).

No período entre 1807 a 1835 ocorreram uma série de revoltas da população negra escravizada, sendo a mais marcante o Levante dos Malês, organizada por negros muçulmanos, em Salvador na Bahia, em 1835, cidade que recebia na época cerca de 8000 escravos africanos por ano. Entre eles estavam os haussás, também identificados como nagôs, malês e jejes. É um fato de grande importância para a história do país, e se torna fundamental o estudo aprofundado das vicissitudes do Levante para fortalecimento e resgate da história e memória afro-brasileira, um dos principais pilares do trabalho desenvolvido pelos Movimentos Negros, a juventude negra e pela posse Hausa com o Movimento Hip Hop, consubstanciando o recorte racial encampado por eles. A agente cultural Neusa Borges comenta que tiveram alguns problemas na organização do evento, pois havia um receio do Departamento de Cultura, pois, sendo uma instituição laica poderia apresentar alguma resistência em relação ao possível proselitismo religioso da mostra, com o enaltecimento do papel do islamismo na revolta. A preocupação é procedente, afinal, importantes lideranças da Posse Hausa, entre elas o coordenador geral Honerê Al-amin Oadq, são muçulmanos, mas o que não foi e nem poderia ser ocultado é que, por serem muçulmanos, eles tiveram acesso à cultura letrada para ler o Alcorão, o que permitiu melhor organização e articulação para o Levante. Os textos dos banners foram desenvolvidos pelo Departamento de Cultura, mas toda a mostra foi organizada em parceria com os membros da Posse Hausa e com apoio cultural do CDIAL. Segundo os organizadores, a atividade marca no Brasil a presença e resistência de escravos muçulmanos no início do século XIX.

A exposição com fotos, documentos e textos sobre o Levante, intitulada “LEVANTE DOS MALÊS: CULTURA, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA NEGRA NO BRASIL” ficou

exposta de 25 de janeiro a 26 de fevereiro, na Câmara de Cultura Antônio Assunção. No dia 25 de janeiro de 2007 teve início o ciclo de palestras com a mesa A RELIGIOSIDADE ISLÂMICA E O LEVANTE DOS MALÊS, proferida por Adomair Ogunbiyi, Coordenador de organização e Formação do Movimento Negro Unificado – MA, e por Haidar Abu Talib, Prof. do Núcleo de Estudos Históricos e da Atualidade do Depto. Educacional da Sociedade Beneficente Muçulmana. Adomair é um importante personagem para o Movimento Hip Hop, e, principalmente, para os Movimentos Negros da região e do país. Foi fundador do MNU de São Bernardo do Campo e é grande referência para formação cultural e política dos membros da Posse Hausa. Os debates procuraram mostrar aspectos da doutrina islâmica que serviram como suporte simbólico ao Levante dos Malês.

Na sexta-feira, 26 de janeiro de 2007, foram realizados shows de grupos de rap formados por membros da Hausa, o Zenzelê, composto por jovens mulheres e o Afro Verso. No mês seguinte foi iniciada a segunda etapa de palestras com a mesa OS MALÊS NA BAHIA: REVOLTAS ESCRAVAS, IDENTIDADES AFRICANAS E RELIGIÃO NO CONTEXTO DA SOCIEDADE OITOCENTISTA BRASILEIRA, com a Prof. Dra. Maria Cristina Wissenbach, da cadeira de História da África da USP, no dia 22 de fevereiro. O objetivo da palestra foi salientar a importância da história social, da contextualização das sociedades da África e das dinâmicas do tráfico para o entendimento das revoltas. A última palestra, em 23 de fevereiro, foi CULTURA, IDENTIDADE E RESISTÊNCIA NO BRASIL com a Prof. Dra. em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, Sandra Santos, a Prof. Dra. em História Social pela FFLCH-USP Maria Helena Machado e o Prof. Dr. em Antropologia Social, também pela FFLCH-USP, João Batista Félix de Jesus. Foram discutidos, entre outras coisas, o processo de reelaboração das identidades étnico-africanas como parte dos mecanismos de resistência afro-brasileiras no interior de uma sociedade profundamente marcada pela exclusão e segregação do elemento africano. Também foi abordada a questão da ressignificação dessas identidades dentro dos atuais movimentos de resistência negra.

Estive presente no evento, dia 23 de fevereiro de 2007, e percebi um alto nível de organização, tanto na parte técnica, como na qualidade dos materiais, banners, aparelhagem de som e palco, na réplica do traje típico dos africanos muçulmanos do período, quanto no conteúdo dos textos e das palestras. A maioria dos participantes eram jovens negros; também havia alguns jovens negros muçulmanos, homens e mulheres negros e, em minoria, jovens, homens e mulheres brancos. Logo na entrada da Câmara de Cultura estava a exposição com alguns banners muito bem feitos; no centro havia um escrito *Posse Hausa: Hip Hop com responsabilidade racial* e outros apresentando textos sobre o Levante dos Malês e ilustrações

de negros e negras do período. O título do primeiro banner, no lado esquerdo da sala era *Afinal de contas quem eram os Malês*, com a contextualização histórica do momento anterior ao Levante; ao lado dele, outro banner com ilustrações de negros e negras com ferramentas de trabalho no engenho de açúcar, com texto e o título *A época da felicidade e os limites da economia mercantil: conjuntura econômica e estrutura social da cidade de Salvador em 1835*; ao lado direito havia o banner de título *Bahia em revolta*, com texto e ilustrações; ao lado *Escravidão e resistência escrava no Brasil*; e o último banner *O Levante dos Malês*. No centro havia um manequim com uma réplica do traje provavelmente usado pelos negros muçulmanos naquele período.

Um dos aspectos mais interessantes e profícuos de eventos organizados pelos “manos” e “minas” do Hip Hop é a oportunidade de fortalecer os laços da rede de sociabilidade e da Cultura Hip Hop com a presença e participação de pessoas de outras organizações e regiões do ABC Paulista e de São Paulo. King Nino Brown também estava presente para prestigiar o evento e rever os manos e minas que, juntamente com ele, formaram a posse Hausa em 1993. Ele foi reconhecido por um homem negro, que freqüentava com ele os bailes black no final dos anos 70. Ficaram muito contentes em se rever e recordar dos velhos tempos; lembraram como usavam cabelo black power, das roupas que eles mesmos pintavam para ir aos bailes, as músicas e velhos conhecidos. Estávamos conversando Nino Brown, o amigo dele que se chama Carlos, um jovem negro muçulmano de Francisco Morato, chamado Malik Dmoq e eu, quando Nino Brown comentou que a Negra Lee – rapper e atriz, estrela do filme e seriado Antônia – tinha operado o nariz, e todos imediatamente repudiaram sua atitude, concordando que ela estava negando sua identidade racial e suas raízes. Malik fez um comentário importante, que merece ser registrado, sobre a importância da rede de informação e de formadores de opinião entre as comunidades que trabalham com o Hip hop; disse que ela tinha “caído no seu conceito” e que na sua “quebrada” e na posse em que ele atua isso seria repercutido, e assim por diante, para outras pessoas e posses, e que sua imagem ficaria seriamente manchada.

As palestras foram muito boas, temas interessantes e palestrantes com alto nível de formação. A Prof. Dra. Sandra Santos, que é uma das coordenadoras do Núcleo Mídia e Etnia da ECA - USP apresentou algumas questões sobre a complexidade do trabalho desenvolvido pelo Núcleo para formação de docentes com o objetivo de capacitá-los para aplicação da lei 10.639/03. O Prof. Dr. João Batista Félix de Jesus expôs pontos importantes da história da militância dos Movimentos Negros, com destaque para o relato autobiográfico, afinal Félix, conhecido na militância negra como Batistão, além de pesquisador do Movimento Hip Hop -

defendeu no início de 2005 a tese Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano, importante referência para esta Dissertação - é um conhecido militante dos Movimentos Negros e atua na Sociedade Cultural Fala Negão. A Prof. Dra. Maria Helena Machado, a única palestrante branca, fez reflexões sobre outras revoltas do período escravocrata, com foco em reflexões metodológicas sobre a complexa mediação dessas informações, comentando as dificuldades de encontrar e trabalhar os documentos desse período, afinal, os poucos depoimentos de escravos também foram mediados simbolicamente pelo escrivo.

Dos integrantes da Posse Hausa, havia conhecido pessoalmente apenas o MC Blackalquimista, mas já havia conversado, por telefone, algumas vezes com o Honerê e uma vez com o Ketu. Fui apresentado pelo Nino Brown ao Ketu, um dos fundadores da posse Hausa e, entre eles, o mais antigo membro do MNU, e ao Honerê, o coordenador geral. Não apresentaram dificuldades para dialogar, mudando um pouco o tom das nossas primeiras tentativas de conversar; talvez porque ali estivessem seguros, em um ambiente organizado e criado por eles, entre semelhantes, conscientes e contentes por mais um passo dado para o fortalecimento da identidade étnico-racial da juventude negra, militante do Hip Hop e do MNU. Foram simpáticos, e Honerê disse que eu o havia procurado em um momento complicado, que ele estava na correria deste evento, na organização das plenárias municipais e estaduais da juventude negra do MNU e na organização do ENJUNE – Encontro Nacional da Juventude Negra. Expliquei para ele a proposta do meu trabalho e disse que eu já havia conversado com as lideranças das outras posses da região e só faltava conversar com ele, então voltou a apresentar uma certa barreira para nossa comunicação, dizendo que precisava falar com o coletivo e depois conversaríamos. Algumas semanas depois tentei um novo contato, ele disse que estava no *rush* da militância e pediu para eu mandar por e-mail as perguntas; falei que mandaria, mas que seria fundamental uma entrevista mais aprofundada e que, para isso, precisávamos nos encontrar, ele disse que naquele momento era impossível.

Após diversos ensejos de diálogo com Honerê, mediado por diferentes pessoas, espaços e meios de comunicação, consegui um retorno positivo por parte do coordenador-geral da Hausa; ele me chamou para um evento organizado pela entidade: “HIP-HOP É NA RUA”, com basquete street, Hip Hop e informação na quadra da Escola Estadual Professor Walker da Costa Barbosa, no Parque São Bernardo, ao lado da Vila São Pedro, São Bernardo do Campo. A escola está incluída no projeto *Cuidar do que é de todos*, do Governo Federal e do Estado de São Paulo; e a posse Hausa entrou como parceira para organizar o campeonato de basquete e incluir o Hip Hop através de uma tenda com pick up’s e DJ colocando muito rap nacional e norte-americano no evento. “*O projeto visa conscientizar os alunos quanto à*

co-responsabilidade pela utilização da escola, caracterizando-se como uma campanha para a sensibilização da comunidade escolar na preservação do patrimônio público” (fonte: rededosaber.sp.gov.br). A participação da Hausa concretiza o postulado da entidade de que o Hip Hop é um Movimento de rua e seu lugar é nas ruas. A Vila São Pedro e o Parque São Bernardo são grandes comunidades periféricas formadas majoritariamente por simples casas de alvenaria e alguns barracos de madeirite, próximos ao centro da cidade, cuja divisão com um dos bairros mais elitizados de São Bernardo do Campo, o Nova Petrópolis, é a rua Luis Pequini.

Eu sou do Jardim Portugal e desci para o bairro vizinho de bicicleta num percurso que pode ser feito em menos de dez minutos. Como não havia número, apenas a notificação de que era próximo da Vila São Pedro, fui observando atentamente as escolas públicas da redondeza e os contrastes da cidade: do meu lado esquerdo as ostensivas nobres casas do Nova Petrópolis e do meu lado direito o mercadinho, o açougue e os bares da Vila São Pedro e Parque São Bernardo com seus moradores, muitos deles crianças, circulando pelo espaço. Ao chegar na escola vi sua aparência deteriorada, cimentos à mostra, muitos blocos quebrados, como numa reforma inacabada. Mas notei imediatamente algo muito positivo: crianças e jovens, a maioria negros, meninos e meninas de diferentes idades ocupando o espaço público para se divertir e brincar. A quadra estava dividida, de um lado alguns garotos brincando de futebol, e do outro alguns jovens jogando basquete com muito estilo, tanto na forma hip hopiana de se vestir - com bermudas largas que chegavam a tocar os tênis de cano alto, camisetas largas e cordões de prata – como na forma malandra de se jogar – com muito balanço, lembrando ora ginga de capoeira, ora passos de breaking.

Cheguei humildemente, como aprendi andando na rua e com o Movimento Hip Hop, observando muito, sem demonstrar, falando pouco, sem abaixar a cabeça, e sem erguê-la muito também. Percebi que Honerê não estava ali na quadra, subi uma escada e havia alguns voluntários de crachá em frente a uma área coberta, meninos e meninas brincando com bola e jogando ping pong; perguntei do Honerê e do pessoal do Hip Hop e disseram que iam chegar. Desci para quadra, fiquei circulando, observando e sendo observado, mas apesar de não ser do pedaço, eu não estava muito deslocado, pela minha postura e pela minha vestimenta: calça de moletom, o velho tênis e a camiseta de manga comprida. Destaco esses fatores não para enriquecer a narrativa de detalhes, com dados que talvez sejam inapropriados para um texto científico, mas para refletir sobre a relação entre o sujeito que pesquisa e o que é pesquisado. Acredito que minha imagem e postura, o conhecimento dos códigos de linguagem e conduta, são fundamentais para me inserir nos espaços e no mundo do Hip Hop sem ser

demasiadamente “estranho”; o que causaria receio e afastamento diante da minha presença, dificultando a observação e obtenção de dados. Certamente, se eu chegasse aparentando ser um boy, eu teria muita dificuldade em me aproximar da juventude da periferia. E boy não é somente ter dinheiro e estilo de quem tem dinheiro, é, sobretudo, demonstrar determinada atitude. Não acredito que para entrar no “pedaço” do Hip Hop seja necessário me “fantasiar” de hip hopper, o que seria terrível porque eles são muito espertos e não gostam de ser enganados, mas é necessário ser um “outro” humilde e disposto para conhecer e respeitar um espaço que não é seu.

Não demorou muito para perguntarem se eu queria jogar, aceitei e joguei umas três partidas, o que me deixou exausto, mas consegui conversar com alguns manos. Percebi que aquele não era um evento propriamente de Hip Hop, com os 5 elementos, mas um evento de basquete street, cujos adeptos têm como preferência musical o rap, até mesmo por influência do contexto norte-americano, onde essa combinação é presença garantida nos bairros periféricos. Enquanto jogávamos, alguns outros manos começaram a montar uma tenda, o computador e as pick up’s. Fui conversar com quem parecia ser o DJ, era o Simão Malungo, DJ do grupo Alquimistas e membro da posse Hausa. Havia mais dois jovens ajudando a montar a estrutura e conversavam sobre rap, alguns artistas e comentaram situações vividas na Casa do Hip Hop, em Diadema. Honerê chegou trazendo um banner da Hausa com logo e slogan da posse “Hausa: Hip Hop com responsabilidade racial”, cumprimentou os manos e me cumprimentou. Expliquei que morava ali perto, que estava desde o meio-dia jogando basquete e conversando com os manos. Ele me falou do projeto de parceria com a Escola, da necessidade de estar nas ruas, eu falei da minha pesquisa e da necessidade de fazer com ele uma entrevista aprofundada, e ele aceitou marcar uma conversa comigo. Em seu discurso, recheado de expressões frequentes na linguagem dos manos, como “é daquele jeito”, “certo”, “é nós”, destacou a importância de uma entidade de Hip Hop estar nas ruas, a importância da informação, organização, cultura e lazer para a juventude negra da periferia. Fui embora contente por mais um dia de grande aprendizado e por ter conseguido expressar o meu respeito pelo trabalho deles e pelo nosso, a Dissertação sobre o Movimento Hip Hop do ABC Paulista, que não poderia ser concebida sem a devida participação deles.

Como foi relatado no tópico sobre o Movimento Hip Hop em São Bernardo do Campo, a Posse Hausa teve início após um processo de parceria com o Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo, com a aproximação às idéias do MNU, em torno do projeto Movimento de Rua que deu origem ao livro ABC Rap, o primeiro sobre o tema no país. A Posse foi fundada num encontro na pista de skate do centro de São Bernardo do

Campo, palco histórico do Hip Hop no ABC Paulista. A entidade nasce enfatizando o recorte racial, a luta contra todas as formas de racismo e pelo fortalecimento da identidade étnica da juventude negra da periferia. Eles desenvolviam folders e panfletos que distribuíam nos bailes, encontros, reuniões e palestras, sempre conscientizando e provocando reflexões acerca de questões étnico-raciais, buscando resgatar e revitalizar a história e a cultura afro-brasileira. Os encontros, reuniões e algumas palestras aconteciam no espaço do projeto Meninos e Meninas de Rua, centro de São Bernardo do Campo, cedido após enviarem um ofício, assinarem contrato e termo de responsabilidade para o usufruto do local pela posse Hausa. Ficaram quatro anos por lá, tinham equipamentos, toca-discos, faziam eventos, palestras e debates.

Como Nino Brown já tinha a grande preocupação de trazer a memória dos acontecimentos e personagens históricos à tona, ele pesquisava e produzia folhetos com a biografia de importantes líderes negros, como Martin Luther King, Malcom X e Steve Biko. Nino Brown faz parte da primeira geração do Hip Hop, na verdade, ele é de uma geração anterior, a que preparou o terreno, a que fez parte de um movimento anterior que fortaleceu a perspectiva da centralidade da cultura nas relações raciais e sociais: o soul funk. Pela sua experiência e maturidade, foi um importante orientador dos meninos e meninas de São Bernardo do Campo no momento em que o movimento Hip Hop emergia e os magnetizava, cada vez mais, em torno dos elementos artísticos, dos bailes e dos movimentos de rua; e no início da organização política com a fundação Posse Hausa. Segundo depoimentos, era o prumo que os guiava para erigirem um Movimento Hip Hop alicerçado em valores humanistas: na família, no trabalho, na honestidade, com paz, amor, união; enfim, para a construção de uma vida saudável, íntegra e plena. Ele é muito respeitado dentro do Movimento porque transmite esses valores nas suas atitudes, o que é muito valorizado nas comunidades periféricas, porque são nas atitudes cotidianas que os indivíduos mostram os seus valores: se respeitam a família, a esposa, os filhos, os vizinhos, se ajudam a comunidade, se bebem, se usam drogas, etc. Nino Brown é um exemplo por isso, não somente porque foi o primeiro a fazer contato com Afrika Bambaataa, ou porque é um historiador autodidata e possui um dos maiores acervos da Cultura Hip Hop no país, mas por esses fatores serem o corolário de um sujeito família, trabalhador, honesto, íntegro, e que sempre teve um grande interesse em conhecer e ensinar a história do Movimento Hip Hop e dos seus semelhantes. No entanto, a partir de 1994, quando fez o primeiro contato com Afrika Bambaataa, ele passou a ter algumas divergências, o que o levou a se afastar da Hausa e paulatinamente se aproximar

das idéias propagadas pela Universal Zulu Nation³⁹. Honerê relata o papel que teve Nino Brown no início do Hip Hop.

Pra nós, o maior exemplo de família que nós tivemos, pra construir as nossas famílias hoje, foi Nino Brown. Nino Brown, na nossa época, já era pai de duas crianças, trabalhava, construiu sua família, conheceu a esposa dele no baile, ali casou, ali permaneceu com a sua companheira até hoje; e pra nós é uma referência: eu tenho que ter minha família, construir minha família dentro desses princípios porque é assim que tem que ser, e o Nino sempre sendo referência pra gente ali. Então Nino Brown tem um papel importante. Então, é um conjunto. O Nino deve tá hoje com quarenta e tantos anos, quando ele veio formular a Hausa com o pessoal, ele tava já com uma idade bacana; devia tá com seus trinta e poucos, e todo mundo tava com seus catorze, quinze, dezesseis. É que nem eu pegar, hoje, um monte de moleques, levar lá pra Hausa e começar a falar: olha é assim é assado...entendeu? (risos). Aí os moleque foi, ouviu o cara e o fruto tá aí: foram várias pessoas que conseguiram dar outro rumo pra vida delas (Honerê).

Foi o Ketu que levou Honerê para conhecer o trabalho que estava sendo feito em São Bernardo do Campo, através da parceria da Hausa com a administração pública da cidade. Quando Honerê conhece Ketu, este já estava no MNU e a concepção de Movimento Hip Hop, para ambos, desenvolve-se atrelada ao seu papel de formador e fortalecedor de uma identidade étnico racial para a juventude negra. Segundo depoimento de Honerê a totalidade do Movimento Hip Hop do final dos anos 80 e início dos anos 90 tinha esse perfil e esse papel a cumprir junto à juventude negra. O poder público de São Bernardo do Campo foi um importante interlocutor nesse sentido ao proporcionar ciclos de palestras nas quais as questões da história e da identidade afro-brasileira eram inseridas e discutidas em conjunto, através de uma parceria entre o pensamento científico - através de intelectuais como Dilma Melo -, o Movimento Negro - através da participação de membros do MNU no trabalho de formação cultural e política - , o poder público - por meio dos agentes culturais que participavam das reuniões como Neusa Borges e Júlio Mendonça - e a sociedade civil - com a presença de diversos membros do Movimento Hip Hop da região como Nino Brown, San e Honerê. Então, a Posse Hausa nasce e cresce com esse recorte étnico racial, sendo corroborado com o apoio, a orientação e as redes do MNU que, através dos seus dirigentes e militantes, enxergavam no Hip Hop um caminho de fortalecimento e rejuvenescimento das formas de

³⁹ No tópico sobre a Zulu Nation Brasil demonstrarei esse processo.

atuação, organização e expressão do Movimento Negro brasileiro. Honerê explica esse processo de aproximação com a Posse Hausa, e entre o MNU e a Posse Hausa.

Nós já tínhamos um trabalho de Hip Hop com a juventude negra na cidade de Diadema, onde eu nasci e cresci, e nós já sabíamos do trabalho dessa organização, só que aí veio a oportunidade da gente entrar na organização, isso fez com a que a gente tivesse contato com outras pessoas fundadoras da Hausa também, como o San, que é lá de São Bernardo do Campo, ele era do MNU e de uma das gangues de Hip Hop, daqui de São Bernardo, eles tiveram algumas gangues, e depois elas se consolidaram com o nascimento da Hausa, com o lançamento do livro ABC Rap. Mas quando eu entrei no MNU, o MNU tinha uma intervenção em Diadema e em São Bernardo, então a gente tinha um contato com essas pessoas aí a gente já circulava, começava a participar das reuniões deles. Então, a gente ia no CREC como visitante, porque já tinha um trabalho de militância em Diadema e vinha pra São Bernardo como visitante e participava dos debates, até por convite desses militantes do MNU que chamavam a gente pra vir nessas reuniões do CREC, que era ali no Baeta. Existe até hoje esse espaço, mas não tem mais articulação do Hip Hop lá, e as pessoas se organizavam por ali. Por volta de 1994, 1995, eu já tava na Hausa. Esse recorte étnico-racial veio desde o início, inclusive, muitas pessoas, que estavam na quadra pro lançamento da Hausa, não entraram na Hausa pelo recorte racial. Se fosse uma posse só de Hip Hop, teria um número muito maior de participantes, mas não teria a mesma pegada que tem até hoje. A Hausa, você já identifica, através de suas ações, o seu diferencial político em relação a outras posses de Hip Hop; e esse diferencial político vem através dessa convivência e dessa experiência passada entre Hausa e MNU: muitos jovens do MNU aprenderam com a Hausa e muitos jovens do MNU ensinaram a Hausa critérios raciais importantes. Nós viemos numa época, onde o Hip Hop tava difundindo a temática racial, principalmente por, além de todas questões raciais já colocadas, mas também puxando pela questão da identidade do jovem negro, que estava num nível muito alarmante e preocupante: porque tudo que se tinha referente aos negros vinha pelos mecanismos de comunicação por uma forma muito ruim, de uma forma pejorativa muito pesada, o que fazia com que esses jovens tivessem vergonha de quem eles eram, de não se aceitar como eram. E tudo isso foi modificado através da intervenção que o Hip Hop deu, e esses jovens que construíram a Hausa tiveram o aparato político vindo de uma organização do Movimento Negro também histórico e de representatividade no nosso país, que é o MNU, que tá aí com 29 anos de história. E a intervenção aqui de São Bernardo, através de Adomair Ogunbiyi, foi direta, porque ele dava muitos cursos de formação e esses jovens participavam e usufruíam dessas informações pra

poder atuar dentro do Hip Hop e fora do Hip Hop junto a essa juventude; então, teve muitos que se resgataram a partir desse trabalho, teve muitos que tiveram a oportunidade de construir uma outra vida a partir dessa referência, coisa que muitos jovens da nossa idade e da nossa época não tiveram (Honerê).

Quando entrevistei Honerê, ele havia acabado de retornar do Encontro Nacional da Juventude Negra ENJUNE -, que ocorrera, na semana anterior, em Salvador, Bahia. Ele acredita que *o produto político foi bastante positivo, representativo, teve muita coisa boa.* Participaram do ENJUNE diversas organizações dos Movimentos Negros e do Movimento Hip Hop, que na Bahia também estão organicamente articulados. No texto de Honerê, CARTA ABERTA AO HIP-HOP BRASILEIRO, ele convoca a juventude negra para o ENJUNE e destaca o papel do Hip Hop nos anos 90 para a juventude negra da periferia ao levar conhecimento e fortalecer a auto-estima.

Nos anos 90, o Hip-Hop Brasileiro teve o grande papel de levar as favelas brasileiras, as comunidades periféricas, nossa auto-estima fazendo com que negros e negras assumissem sua cor e seu papel na sociedade, levou a conhecimento de todos sobre nossas lideranças, nacionais e internacionais (Malcolm X, Stive Biko, Angela Davis, Dandara, Zumbi, Abdias do Nascimento, Clementina de Jesus, etc.) Lançou nacionalmente nomes que direta ou indiretamente influenciou na vida de nossa juventude como Racionais MC'S, DMN, Sistema Negro, Comando DMC, Charylaine, Lady RAP, MV BILL, Nega Gizza, GOG, Cambio Negro, Pose Mente Zulu, ParteUm, Clan Nordeste, etc., principalmente os anônimos que sempre estiveram segurando os alicerces do movimento sendo linha de frente desse processo todo. As Posses e fóruns de Hip-Hop espalhados pelo Brasil que mantiveram e continuam mantendo o movimento vivo resgatando esses valores e repassando à nova escola a importância de preservar nossa história. O Hip-Hop fez de seus elementos a válvula de escape para nossa juventude se expressar e resistir a tudo isso. Na minha visão está na hora do Hip-Hop Nacional mais uma vez cumprir seu papel que a conjuntura nos coloca:

PRECISAMOS REAJIR À VIOLENCIA RACIAL!

POR TODOS OS MEIOS NECESSÁRIOS! (Honerê).

A forma como assina o texto atesta sua compreensão da articulação e organicidade entre as diferentes frentes de luta contra o racismo. *Honerê Al-amin Oadq; Posse Hausa Minha família Minha Base; MNU – Minha centralização Política; ENJUNE – Uma resposta coletiva à violência Racial!*

Além de ser coordenador-geral da Posse Hausa e militante do Movimento Hip Hop, ele também é coordenador nacional de Comunicação do Movimento Negro Unificado. As experiências que viveu e as percepções que desenvolveu ao entrar em contato com o Movimento Hip Hop, primeiramente como receptor, depois como artista e agente social e cultural, conferiram sentido à sua condição étnico-racial, como indivíduo e como sujeito coletivo, o que fez com que ele procurasse obter maiores subsídios históricos e teóricos para elaboração de suas idéias, assim como buscasse construir e fortalecer uma rede de pessoas com visões de mundo semelhantes. A própria condição global de comunicação e interconexão em redes, somada à demanda por maior compreensão da produção de idéias e símbolos, que pululam nas telas e ondas sonoras repercutindo cotidianamente, propiciam a busca por elementos e pessoas que coadunam com essas demandas, o que por sua vez enseja a urdidura de uma corrente com elos de idéias e sentimentos que dão sentido coletivo a essa complexa trama de formação e disputas simbólicas de poder e idéias que marcam a contemporaneidade. Há uma relação de simbiose entre o MNU, outras organizações dos Movimentos Negros de outros Estados e a Posse Hausa. Importantes lideranças da Hausa também militam e participam das lutas contra o racismo pelo MNU.

Pra você entender melhor é o seguinte: eu sou Coordenador Nacional do Movimento Negro Unificado, e o MNU é uma organização que, em 2008, tá fazendo 30 anos de existência. Uma organização histórica e uma das principais do Movimento Negro Brasileiro e eu tô na coordenação nacional de Comunicação e sou filiado a ela a dezesseis anos. E essa intervenção na Hausa é evidente porque eu nunca deixei de militar no Movimento Negro, algumas pessoas que estão hoje na Hausa também fazem parte do MNU, e isso não deixou a Hausa perder sua autonomia de fazer o seu Hip Hop, de fazer o seu trabalho, mas a orientação política, principalmente orientação político-racial, muito se contribuiu com o que o MNU fez com todos da Hausa. Alguns são militantes, outros são simpatizantes, outros reconhecem a história, porém não militam na questão racial como outros, mas cada um tem seu papel na Hausa, a gente respeita isso e sempre respeitou; mas a gente é da frente que tem, além do Hip Hop, tem a responsabilidade do trabalho racial e a Hausa tem essa perspectiva. Quando a gente fechou um coletivo, que cunhou essa organização, nós fizemos esse entendimento. Existem diversas posses, a Posse Hausa tem essa característica, qual ela é: é ter uma perspectiva, uma ligação direta com a questão racial, então a gente trabalha a questão racial dentro do Hip Hop, pra nós é importante, é o nosso eixo, é a nossa orientação. Mas, necessariamente, nem todos vão ser militantes do Movimento Negro. Mas essa influência em algumas ações que vocês vêem, externas, onde eu estou participando, eu levo o

nome da Hausa, mas levo o nome do MNU, eu tenho a ciência dessa representação. A Hausa eu vi nascer, o MNU não, porque eu nasci com o MNU, mas foi meu berço e ambas tiveram importância extrema na minha formação. Então, aonde eu vou eu levo elas. Os primeiros panfletos da Hausa tiveram, muitos dos panfletos tratam das grandes lideranças negras, que foram nosso foco, que rodaram o mundo através do trabalho de Nino Brown, de San, de Skan, e de outras pessoas da Posse Hausa, até mesmo nós, que vendíamos bótoms do Quilomboje nos bailes black e entregava panfleto pra quem comprava bótomo, aqueles bótoms de identidade racial, tipo: “Negro Sim”, “Negra Linda”, “Basta de Racismo”, vendia isso, bótoms de palavras contundentes, de auto-estima e de combate mesmo ao racismo; a gente usava muito isso, era da época, era comum as pessoas utilizar. E, toda vez que as pessoas compravam, nesses bailes, a gente entregava panfleto, enquadrava, teve pessoas que se tornaram militantes a partir dessas intervenções. A gente sobrevivia vendendo bótomo nos bailes black, distribuindo panfletos, e o panfleto da Hausa rodou o país inteiro nessa daí. O Nino mandando pro Brasil e pro mundo; chegou panfleto da Hausa pro Afrika Bambaataa, e o Afrika Bambaataa começa a constituir trabalho com o Nino Brown. E aí, por situações diversas, Nino Brown mais algumas pessoas se afastaram por um período da Hausa e aí Nino teve o convite de construir o processo lá em Diadema e tá lá até hoje, mas Nino nunca deixou, inclusive, de ser da Hausa. Mas o processo se deu dessa forma: o MNU tem sido sempre um instrumento, dentro da Hausa, de formação, de ser um mecanismo de comunicação, de ser um orientador. Muitos eventos de política racial foram construídos em parceria com o MNU, e vice-versa; então, pra nós, isso sempre foi tranquilo trabalhar, e hoje não seria diferente. Essa consciência de ser negro veio pelo MNU e pela orientação política que o Movimento Hip Hop tinha na minha época. Na minha época, o que o Hip Hop tinha como papel principal: elevar a auto-estima da juventude negra, e aí todos grupos tinham essa temática. Hoje, você liga um rádio de rap, o que você consegue ouvir: o cara falando da área dele, que tá ruim, que sei lá o que, que todo mundo morre, que tem os bandidos, cuidado ao entrar na minha rua, é isso. Na minha época, os cara: “pô você tem história, vai ver a história de Zumbi, de Malcolm X, de não sei quem, olha só as rainhas africanas, isso era o rap da minha época, ouvia isso massivamente (risos), várias vezes, de várias formas, de vários grupos, trabalhava a auto-estima da juventude negra e isso deu frutos. Eu não sei que fruto esse rap de hoje vai dar, ou que já tá dando, mas eu tenho receio que não vai ser tão positivo como foi esse momento onde os grupos tinham uma orientação de elevação da auto-estima da juventude negra, que foi o período que eu vivenciei (Honerê).

As principais atividades da Posse Hausa, dispostas no blog da entidade, desde as primeiras movimentações para sua fundação demonstram o seu posicionamento político-ideológico e o compromisso com a questão racial. Alguns marcos:

1992 - Os fundadores da Posse Hausa contribuíram para a edição do primeiro livro envolvendo a temática do Hip Hop chamado “ABC RAP”;

1993 - surge a Organização Posse Hausa;

1993 - Construção e participação das ações ligadas à Semana da Consciência Negra;

1993 - Ciclo de palestra para alunos(as) do Programa de Alfabetização de Adultos e Jovens (PAC) abrangendo um público de cerca de 450 pessoas, nas unidades educacionais das EMEI's (escolas municipais de educação infantil) e SAB's (sociedades amigos de bairros), em SBC;

1993 - Palestra para alunas do CEFAM – Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério, em S.B. Campo;

1993, 1994, 1995 e 1996 - Participação e apoio ao Seminário Negro Consciência e Cidadania Promovido pelo MNU em co-organização com a Prefeitura de Diadema e demais formas organizativas do município;

1992,1993 e 1995 - Palestras para alunos/as do CELGA – EEPSG Lauro Gomes Almeida, em SBC;

1993 - Ato Público em protesto pela morte de Fábio Oliveira dos Santos, em Santo André, assassinado pelo “Carecas do ABC”;

1994 - Palestras junto a escolas de 1º e 2º graus para alunos(as) em São Bernardo, S. André, Diadema e São Paulo;

1995 - A criação do Acervo Especial de Culturas Africanas e Afro-Americanas em parceria com o MNU, na Biblioteca Jardim Paineiras, em Diadema, a única referência para leitores e pesquisadores sobre a questão racial, na Região do ABCDMRR. Este Acervo, também, surge no bojo das discussões acerca de políticas públicas para a população negra;

1994 e 1995 - Encaminhamento de minutas de projetos de lei, acompanhamento da aprovação de lei que inclui nos currículos escolares da rede municipal de Diadema e Mauá, a História de África e a contribuição socioeconômica e político-cultural do negro na sociedade brasileira. Leis estas aprovadas, respectivamente, através do vereador e da vereadora Armelindo Santana (Diadema) e Diva Alves (Mauá) ;

1992 - “I Encontro de Posses no ABC – Caminhos do RAP”, com apoio da PMSBC;

1992 – Realização do curso “Reaja à Violência Racial” para jovens ligados ao movimento hip-hop, organizado pelo MNU atendendo à solicitação da Posse Hausa, durante os meses de agosto, setembro.

1995 - Comissão da Marcha à Brasília da Região do ABCDMRR, formada em 30.09.1995, participação através da organização de reuniões, elaboração do Boletim da Marcha (out/95), recepção e encaminhamento dos participantes à Brasília;

1993 a 1997 - Elaboração e distribuição, em feiras afros, salão de bailes black, atividades culturais, entre outros lugares, de Fanzines com o objetivo de divulgar a cultura e a história da população negra retratando as lideranças negras do mundo;

1997 - I Passeata da Juventude Negra contra o Racismo em SBC fechando a atividade com shows dos grupos da Posse e convidados no pátio municipal de São Bernardo;

1998 e 1999 – em parceria com a Secretaria da saúde, oficinas foram realizadas para os “internos” da FEBEM ligados ao Projeto DST/AIDS;

1999 – criação do grupo Alquimistas formado pelos integrantes da Posse Hausa: Mira Direta, Johannesburgo e Postura Ofensiva;

2000 – produção do CD do grupo Alquimistas;

2001 - formação musical dos integrantes na área de produção de bases;

2002 – Evento comemorativo dos 10 anos da Posse na sede do Projeto de Meninos e Meninas de Rua de São Bernardo do Campo contando com a presença de lideranças do movimento negro e lideranças da juventude;

2002 e 2003 – participação nos II e III Fórum Social Mundial em Porto Alegre;

2002 – nasce o grupo Zenzelê formado por jovens mulheres militantes da Posse Hausa;

2003 - em fevereiro, a organização Posse Hausa tornou-se Associação sem fins lucrativos;

2003 – Seminário de Formação com o tema “Políticas Públicas Culturais” desenvolvido pelo Hamilton Borges Wualê;

2003 – participação na Semana da Cultura Hip Hop realizado pela ONG Ação Educativa;

2003 e 2004 – promovemos o mês de Consciência Negra na cidade de São Bernardo do Campo em parceria com o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Bernardo do Campo;

2003 – participação no evento Grito da Periferia organizado pelas comunidades periféricas de São Bernardo do Campo;

2004 – participação na I Conferência Municipal para Promoção da Igualdade Racial de São Paulo;

2004 – palestra na comunidade do Areião com o tema Mês da Consciência Negra;

2005 – articulação e coordenação da Conferência Regional para Promoção da Igualdade Racial de São Bernardo do Campo;

2005 – participação na Conferência Municipal para a Promoção da Igualdade Racial de São Bernardo do Campo;

2005 - construção coletiva com outras posses de Hip-Hop do evento “HIP-HOP DANDARA ZUMBI +10” que visitou 8 cidades da grande São Paulo com Shows de Hip-Hop (dos 4 elementos) e falando durante o evento sobre a importância histórica de nosso Herói Zumbi dos Palmares, da marcha para Brasília e do estatuto da igualdade racial cobrando sua implementação com verba;

2005 - Início dos trabalhos referentes ao levantamento da história do Movimento Hip-Hop do ABC paulista e sua contribuição para o desenvolvimento do hip-hop no Brasil;

2006 – Constituí junto com outros coletivos juvenis negros a construção do ENJUNE – Encontro Nacional de Juventude Negra. (www.possehausa.blogspot.com).

A Posse Hausa desenvolve um trabalho multiplicador, renovando seu quadro pessoal com a presença da nova geração do Hip Hop, mas o processo de admissão no grupo passa por uma série de critérios estipulados pelo coletivo, que são rígidos, tornando a Hausa um grupo pequeno, porém consistente e articulado nos seus objetivos, fundamentos e propósitos. A Hausa recebe algumas críticas por esse perfil que a torna um grupo seletivo, fechado. Quando entrevistei a agente cultural Neusa Borges, que tem um papel fundamental no Hip Hop de São Bernardo do Campo, sendo uma incentivadora e interlocutora desde o nascimento do Hip Hop no município, ela me disse que os membros da Hausa poderiam ter um papel mais ativo na formação das novas gerações, ela acredita que eles são um pouco impacientes com a imaturidade dos mais jovens, salientando que, assim como eles, ninguém nasceu sabendo e o Hip Hop pode ser uma importante ferramenta nesse amadurecimento. Na Posse Hausa há pessoas que são guias na condução de temas que tangenciam o Movimento Hip Hop, na perspectiva dos atores sociais que compõem o coletivo. Não necessariamente os membros da Posse trabalham os elementos artísticos do Hip Hop, devido à preocupação com o conhecimento, o chamado quinto elemento, que, no caso da Hausa, está estritamente ligado à questão da identidade étnico-racial; há membros da Posse que se dedicam, exclusivamente, a formação dos jovens. A vice-presidente Luana Borges representa o quinto elemento, dedicando-se, sobretudo, à temática da mulher negra. Além da Posse Hausa, ela desenvolve um trabalho com crianças e adolescentes em situação de risco, numa ONG do Eldorado, em Diadema. O Skan dá oficinas de produção musical e é o responsável pelas artes gráficas. O

Necafi é MC e dá oficinas no projeto Juventude Cidadã, da Prefeitura de São Bernardo do Campo. O DJ Simão Malungo, do grupo Alquimistas e Afro Versos, desenvolve workshops de DJ. Entre os representantes dos elementos artísticos há MCs, DJs, um grafiteiro e não há b.boy. Há parceiros que dançam em alguns eventos, mas não compõem a associação. Desenvolvem o projeto Hip Hop na rua, quinzenalmente, nos bairros periféricos como: Parque São Bernardo, Jardim Petroni, Vila São Pedro, Selecta, onde os jovens fazem free style, que é o improvisado, os DJs dos grupos se apresentam e o pessoal do breaking se apresenta. Eles estão tentando também organizar atividades com o graffiti, mas é um projeto que está em construção. Honerê afirma que pretendem formar crews a partir do trabalho que desejam ampliar, cujo grande sonho é a obtenção de um espaço para o Hip Hop em São Bernardo do Campo. E estão procurando implementar trabalhos de formação política, decorrentes de deliberações do ENJUNE.

Honerê coloca que nas próximas eleições da entidade, constituída enquanto ONG desde 2003, com todas as prerrogativas legais necessárias, haverá uma renovação do quadro com a inclusão de membros mais jovens. Não obstante, enfatiza a necessidade de adequação ao perfil da Posse, conservadora em alguns sentidos. Pela própria necessidade de se contrapor aos instrumentos e produtos que, na visão do coletivo, destroem e desencaminham a vida dos jovens negros da periferia: a criminalidade, o tráfico de drogas, as drogas lícitas e ilícitas, afinal, muitas mães, pais e os próprios jovens das comunidades têm ou tiveram problemas com alcoolismo; e devido à própria doutrina do Islamismo, adotada por algumas lideranças, como Honerê, que tem como característica a abstenção de qualquer tipo de drogas.

A Hausa é tida aqui em São Bernardo como um grupo muito fechado, inclusive isso é alvo de críticas das pessoas e tudo; mas a gente meio que constituiu uma família, como se fosse uma família, porque tem pessoas que a gente cresceu todos juntos, um incentivando o outro, e aí, as pessoas que entram na Hausa têm o mesmo perfil dessa galera que entrou. Agora nós vamos ter uma eleição e tem uma galerinha que a gente já convidou pra compor a Hausa, um pessoal novo, que vai passar por um processo de formação, seja ela sobre o Hip Hop, seja política também. A gente espera que eles se enquadrem com essa pegada que a Hausa tem. A gente tem esse objetivo de reciclar e tudo, mas a gente nunca se pautou a ser um grupo aberto, a Posse tem essa característica de ser um grupo que é uma coesão de pessoas que tem uma mesma orientação, mesmo que seja cultural ou política, as pessoas têm uma afinidade ali pra certos segmentos do Hip Hop, pra que possa constituir essa parceria, essa ligação. A gente é daqueles setores tradicionais do Hip Hop que preserva isso, a pessoa tem que ter um perfil, tem que se adequar a esse perfil pra compor o grupo; e isso a gente entende que, na

vida dele, vai ser positivo, é um coletivo que, ele vai ver com o tempo, não bebe, não fuma, que preza o fortalecimento da família, que quer ver os seus integrantes com instrução educacional, quer ver ele constituir sua família, ter uma profissão, e que consiga fazer o Hip Hop de uma forma que tenha um conteúdo a ser passado pra essas pessoas que vão ter a oportunidade de assistir, de acompanhar, de fazer parte. Então, tem um perfil, e pras pessoas estarem na Hausa tem que querer se integrar a esse perfil pra se compor. E nessa, vários jovens, mesmo os que não estão mais na Hausa, sabem o quanto foi importante essa passagem no coletivo, e reconhecem que foi importante essa passagem. Então, isso é importante pra nós entender, que esse tipo de postura traz benefícios pra pessoa, pro indivíduo, então, até hoje a gente tem essa postura tradicionalista. (Honerê).

Depois de passar sua infância, adolescência e boa parte da juventude morando na periferia de Diadema, onde pôde conhecer e sentir as dificuldades e desafios dessa realidade, atualmente ele mora na Vila Euclides, bairro de classe média de São Bernardo do Campo, onde fica a sede do CDIAL. Mas ele tem ciência de que o trabalho do Hip Hop tem que ser feito nas periferias, por isso é nesses espaços, onde a Posse Hausa atua com afinco. Para ele não houve grandes mudanças desde que ele não é mais morador de periferia. Denuncia que as demandas sociais, culturais, raciais e políticas permanecem as mesmas, e que o Hip Hop tem um importante papel a cumprir na construção de um processo de mudança dessa realidade, e que o poder público tem como papel corroborar esse processo. Apesar da última parceria para a mostra sobre o Levante dos Malês, Honerê denuncia que o diálogo está aquém do necessário, que precisa ser ampliado. Muitas das ações culturais que desenvolvem nas comunidades são feitas com o dinheiro deles, no sacrifício, mas fazem com a consciência de que é preciso, pelo compromisso com o Hip Hop e o povo que representam: a juventude negra da periferia.

Olha, apesar de morar, hoje, na Euclides, moro há três anos aqui, eu sou um morador de periferia de muitos anos, e convivo na periferia, independente de estar morando aqui na Euclides. Tanto que nosso trabalho social não é nos centros, a gente nem pensa em centralizar o nosso trabalho porque não é uma tática de ação que a gente tem. Mas as periferias, em si, continuam com suas demandas, porque a situação histórica, a conjuntura da época modificou, porém as necessidades ainda estão expostas. Nosso trabalho lá naquela comunidade (Parque São Bernardo e Vila São Pedro, onde organizaram o campeonato de basquete) é uma das referências da necessidade de trabalho social naquela comunidade, com aquela juventude que tá ali, que dificilmente consegue criar meios de entretenimento e algumas iniciativas, que existem por parte do governo e do município, não dão conta da

demanda que tá aí exposta; e aí entra as organizações sociais que, muitas vezes também, não tem estrutura pra dar continuidade. A gente faz realmente no limite, tirando dinheiro do bolso pras ações que a gente faz. E as necessidades são explícitas: você vai ver os vídeos, vai ver que, ainda, as casas são de alvenaria, as condições de saúde, de higiene, de saneamento básico, no caso; enfim, tantas outras necessidades ainda estão lá e o Movimento Hip Hop sempre vem denunciando isso, e vem tentando fazer interlocução entre morro e asfalto, assim, como diz o povo do Rio. Entre morro e asfalto a gente é o interlocutor. Denuncia e as relações continuam precárias porque você não consegue dar conta da demanda, a demanda persiste e o Estado não consegue dar conta, e o diálogo ainda não é dos melhores possíveis, e o rap continua denunciando tudo isso. E nos anos que eu venho convivendo no DER, por exemplo, já tem um projeto antigo de moradia na região, ele vem andando a passos muito lentos, está acontecendo, mas ainda tem pessoas morando em condições muito precárias por ali; e tem pessoas que estão no Movimento que ainda continuam a fazer essa denúncia. Com o poder público, nossa referência foi a seguinte: em Diadema nós fizemos uma parceria muito importante, onde a gente tinha contato com diversos setores da Prefeitura de Diadema, onde era feito esse diálogo da perspectiva que o Movimento tinha nas periferias e trazia essa realidade pra dentro do poder público; e muitos desses diálogos se concretizaram em algumas ações. Agora, nesse momento, a gente fez uma parceria com a Prefeitura aqui de São Bernardo do Campo na constituição da exposição sobre o levante dos Malês, foi importante e abriu outros espaços na área da educação e da cultura, pra levar esse tema que é do interesse da Posse Hausa para a sociedade. Então, a gente, na verdade, acha que esses diálogos são necessários e importante de serem consolidados, mas pra que eles venham acontecer com qualidade eles precisam ser ampliados; as pessoas têm que dar mais seriedade com essa relação junto ao Movimento Hip Hop, principalmente o Movimento Hip Hop organizado e isso, apesar dessa parceria que se deu com o Levante dos Malês, São Bernardo ainda tá devendo muito esse diálogo, e eu entendo que São Bernardo perde muito com a falta desse diálogo; porque, como foi dito, o Hip Hop é o interlocutor da periferia com o poder público, com o asfalto, ele que coloca essas questões pra sociedade. Era importante que eles tivessem essa visão de poder ouvir, de dialogar mais, de abrir espaços de diálogo, pra uma situação melhor pra quem mora nessas periferias (Honerê).

Além da ênfase na necessidade do diálogo, da troca, da construção coletiva, outro aspecto de sua fala que precisa ser salientado é o diferencial do Movimento Hip Hop organizado para esse papel de mediador e interlocutor, como o desenvolvido pela Posse Hausa. Há milhares de representantes dos elementos artísticos, mas nas Posses que são

formados os melhores quadros, os intelectuais orgânicos com discursos mais bem elaborados para expor as demandas e desenvolver um trabalho de formação cultural nas comunidades. Neste ínterim, Honerê propõe a necessidade de um espaço de referência para o Hip Hop. E defende que não seja do poder público como em Diadema, pois acredita no perigo desse projeto ser perdido com possíveis mudanças na administração, como correu em outros municípios da região.

A Hausa quer ter, não um espaço que seja do poder público, a gente quer um espaço fixo, que seja reconhecido como de articulação do Movimento Hip Hop para o município de São Bernardo do Campo, e que isso seja reproduzido em outros municípios, não um espaço físico de poder público, onde conforme a modificação da gestão esse espaço possa ser perdido e redirecionado pra outro segmento de interesse daquele setor que está administrando o poder público. Eu acho um perigo, por exemplo, o que acontece em Diadema, se um PSDB assumir, se um setor político que tem outra perspectiva assumir, se eles conseguem dar continuidade no trabalho. E aí é diferente quando você tem um espaço do Movimento, que é reconhecido pelo Movimento, de uma organização legítima do Movimento Hip Hop, que possa dar continuidade e garantir que aquele espaço seja por muitos e muitos anos, independente da situação pública vigente, um espaço do Hip Hop, que possa formar e informar a sociedade, para formação de novos jovens nessa característica de Hip Hop que a gente defende; mas também pra outras questões: formá-los para o mercado de trabalho, para a construção de suas famílias, isso pra nós é importante; mas nessa perspectiva, que é diferente do que tá aí, hoje, apresentado: um espaço de autonomia, construído pelo Hip Hop, para o Hip Hop, para a juventude daquela região que for usufruir do espaço (Honerê).

Após o difícil período da administração Demarchi, iniciada em 1993, em 1997, Maurício Soares entra para um segundo mandato, agora com o PSDB, e o Júlio Mendonça era o chefe de Divisão e trabalhava com o Diretor. Aproveitando o bom ambiente político, Neuza o procurou para propor a utilização da recém inaugurada Câmara de Cultura, para reuniões com a juventude do Hip Hop. Júlio falou com o Diretor e foi cedido o espaço para as quartas-feiras à noite, quando o local estava vago. Ao retomar o contato, Neuza observou que outros grupos e pessoas tinham surgido, outros estavam aparecendo, e os pioneiros Blackalquimista, Ketu, Nino Brown e Honerê estavam com a posse Hausa e seus projetos pessoais. Reuniam-se nos fundos da Câmara de Cultura, em uma área aberta, colocavam as cadeiras sobre o palco e conversavam sobre o Hip Hop, grupos que estavam surgindo, o que poderiam fazer pra melhorar, possíveis atividades, mostras. Em uma dessas reuniões resolveram fazer atividades na Câmara de Cultura, aos finais de semana e começaram a fazer eventos de batalha de DJ,

MC, encontros e bate-papos. Conseguiram também, em 1998, organizar grandes eventos com a presença de Thaíde e dos Racionais, mas Neuza relata que passaram a enfrentar alguns dissabores em todos os níveis da administração pública, dos diretores aos seguranças, o que revela a necessidade de um amplo processo de formação cultural sobre os sentidos e significados do Hip Hop.

Você começa a enfrentar pessoas que estão comandando a pasta da Cultura e não tem noção do valor da coisa e começa haver um boicote aqui, outro acolá, está entendendo? Chega uma hora que não tem mais condições, é verbalizado. Eu cheguei a ouvir que era um bando de bandidos, de vagabundos. Não dá mais. Então eu, enquanto agente cultural passei a me reunir com eles na praça pública, no ano 2000. Porque simplesmente não tinha mais condições, eu enquanto profissional enfrentar uma situação completamente incerta. Eu enfrentei todo tipo de adversidades. Com o Hip Hop você tem problemas desde o motorista que tem dificuldade de carregar o instrumento do menino, que não quer ir pra periferia, o porteiro que não quer abrir as portas pro menino, tem que estar sempre junto. Quando é hora da rede globo estão todos felizes, atenciosos, é aquela tietagem, Agora quando é coisa pra preto, favelado, é aquela coisa, né? (Neuza Borges).

No ano 2000, a praça Santa Filomena, centro de São Bernardo do Campo, passou a ser utilizada, nas quartas-feiras à noite, como sala de reuniões para discutir questões do Hip Hop. Os encontros rendiam alguns encaminhamentos e desenvolveram algumas ações culturais em escolas públicas que solicitavam. Em 2001, Neuza foi transferida para a Chácara Silvestre, onde ainda está trabalhando pelo Serviço de Patrimônio Histórico. Ela acredita que a transferência foi motivada pelo incômodo que sua presença causava no Departamento de Cultura, por suas lutas pelas demandas populares e, principalmente, pelo Movimento Hip Hop que ela viu nascer e crescer na cidade.

Em março 2001 eu fui transferida do setor, eles me transferiram pra cá (Chácara Silvestre) e o Hip Hop foi determinante. Se eu sou impedida enquanto profissional de trabalhar num espaço público, como cidadã ninguém pode me impedir. Então nós fomos pra praça, a praça é nossa (Neuza Borges).

Às vezes a guarda municipal passava e via aqueles “manos”, passava devagar, encarando, então a Neuza tinha que falar com eles e explicava que ela era agente cultural e estava se reunindo ali com eles porque não tinha outro lugar. King Nino Brown também participava das reuniões depois de voltar do seu trabalho em Diadema.

A partir de 2004, uma mudança importante foi o início da utilização dos teatros municipais para apresentações dos grupos de Hip Hop. Antes não podiam ser utilizados pela

juventude do Hip Hop, eram locais historicamente destinados e consagrados à alta cultura, às elites. A Diretora de Cultura, Vera Mota, permitiu o uso dos espaços e instituiu o pagamento de cachês como para qualquer artista, o que foi considerado uma vitória. Com o cachê, além de garantir o transporte, alguns compraram suas próprias pick'ups e um mano da Vila Ferreira comprou um computador pra comunidade. Um outro aspecto importante da utilização dos teatros foi a ocupação dos espaços públicos centrais pelos familiares que passaram a freqüentar os eventos de Hip Hop. Quando era ao ar livre, ou em centros culturais, era muito mais difícil a presença dos pais e avós dos artistas. A mudança proporcionou uma ampliação da rede de sociabilidade e entretenimento das famílias da periferia.

Mas o Hip Hop incomoda. E há pessoas que estão ocupando os cargos políticos que não gostam do Hip Hop, porque consideram algo menor, que vem das classes menos favorecidas. Então você começa a perceber as atitudes. Todo evento no teatro, principalmente nos shows, tinha algum incidente, pichações, brigas. Nos eventos de Hip Hop nunca teve uma discussão, uma briga, mas quando picharam de giz a parede do banheiro, criaram um escarcéu na reunião de avaliação. Tudo que era para organização dos eventos de Hip Hop saía em cima da hora, material de divulgação saía na véspera (Neusa Borges).

Quando a Vera Mota ainda era a Diretora as coisas caminharam, mas com a entrada do atual Diretor, Gonçalo Pavanelo, que chegou dizendo que daria continuidade ao trabalho, tudo ficou mais complicado. No início de 2005, Neusa indagou:

Ou o Departamento assume alguma coisa séria, com desdobramentos, ou não vai dar. Tinha o problema do orçamento para shows, eventos, mas, além disso, precisava investir em formação, em oficinas. Atualmente há eventos ocasionais, alguns shows, mas nenhuma ação cultural, nenhuma política pública envolvendo o Hip Hop. Mas o Hip Hop está acontecendo em todos os bairros, há grupos aparecendo, crescendo no Parque São Bernardo e região, centro, Alvarenga, Areião, Silvina, Vila Ferreira, Esperança. A gente se encontra quando é possível, eles se ajudam mutuamente, mas é muito difícil (Neusa Borges).

Quanto ao procedimento da Posse Hausa, excludente com relação a entrada de jovens que não se encaixam no perfil, como demonstrou Honerê, Neusa acredita que existe uma outra geração diferente do início dos anos 90, com outras dificuldades e os pioneiros precisavam dialogar mais. Ela enfatiza que eles estão fechados e que teriam muito mais força, inclusive força política, se dialogassem mais. Para a agente cultural, o Hip Hop em SBC não é a Posse Hausa, ela tem uma grande história, força, mas o Movimento ganhou uma dimensão maior do que a Posse.

Eu enviei um questionário à atual Diretora de Ações Culturais, Dinamares Pinheiro, pois não conseguimos marcar uma entrevista. Ela foi indicada pelo Departamento de Cultura como a responsável pelas políticas públicas para o Hip Hop. E, apesar do bonito discurso em defesa da juventude, da diversidade, das identidades, pessoas como Neuza Borges que está do lado de dentro, e lideranças do Hip Hop, como Honerê, comprovam a ineficácia e falta de políticas públicas para o Hip Hop e para a juventude da periferia. A Sedesc, Secretaria de Desenvolvimento Social e Cidadania, através da Coordenadoria do Projeto Juventude Cidadã, realiza aulas de DJ, breaking e grafitti com artistas do Movimento. No entanto, o que prevalece é o ensino da arte de forma estanque, cada espaço com seu elemento artístico e um professor, o que não propicia formação cultural e social, o grande potencial do Hip Hop. Esse formato descaracteriza o Movimento Hip Hop, que acaba destituído das suas principais forças, a saber, a união entre elementos artísticos, os diálogos entre os diferentes artistas e agentes sociais, o caráter crítico, o posicionamento político-ideológico do Hip Hop, representado na cidade, sobretudo pela Posse Hausa, ausente desse processo. No entanto, é necessário, também da parte deles, ampliar a margem de diálogo, sobretudo à nova geração do Hip Hop, que precisa da orientação dessas lideranças.

O que fica claro é que, assim como em outras gestões da região do ABC Paulista, com exceção de Diadema e de algumas políticas de Santo André, quando o Hip Hop é visto ou contemplado por políticas públicas é compreendida apenas sua face artística, o produto final do Hip Hop, não o amplo processo de formação cultural, social e racial proposto pelo Movimento, o Hip Hop como mediador entre o mundo e a periferia, e como interlocutor entre o morro e o asfalto, como destaca Honerê.

6. As Posses do ABC Paulista

Da Negroatividades à Nação Hip Hop Brasil

Quando a Associação Cultural Negroatividades foi fundada, em 1997, por Marcelo Buraco, Tota e Róbson do U-Afro, os principais objetivos eram: reivindicar ações que fossem mantidas pelo poder público, dentro de escolas e centros comunitários, e espaço e estrutura cultural para o Movimento Hip Hop. Ou seja, ela surge com ambições eminentemente políticas: utilizar a Posse como um instrumento para pressionar o poder público e reivindicar políticas públicas para o Movimento Hip Hop. No entanto, diferentemente de outras posses, que já desenvolviam um trabalho em suas localidades, como a Hausa em São Bernardo do Campo, a Negroatividades propõe, desde o seu início, unir os grupos do ABC Paulista, constituindo uma Posse regional. Marcelo Buraco e Tota tinham a experiência de organização com a banca dos *Sádicos*, mas era algo do Centreville, bairro onde moravam, e eles queriam alçar vôos mais altos e integrar a juventude das periferias do ABC Paulista em torno do Movimento Hip Hop.

As ações culturais eles já faziam, mas o ato de lançamento para, segundo Marcelo Buraco, causar impacto na vida institucional do município de Santo André, foi no dia 27/02/1997, no Paço Municipal de Santo André. Eles conseguiram duas mesas de som, quatro pick'ups, madeirite para os grafiteiros, os decorflex (moderno revestimento de piso que os b.boys e b.girls utilizam) no chão, incluíram apresentação de teatro, capoeira e uniram mais de 500 manos e minas no Paço Municipal de Santo André: dançando, cantando, discotecando e grafitando. Com toda a mobilização pública, um secretário desceu para representar o prefeito e se comprometeu a dar atenção para o Movimento Hip Hop. Devido à ênfase ao caráter político, mesmo sem grandes experiências, mas com a necessidade de exercer a liderança, eles elegeram, no mesmo ano, um conselheiro do Orçamento Participativo, na temática de Cultura, que foi o Marcelo Buraco. Elegeram também o Róbson como conselheiro do Fundo Municipal de Cultura, mantido com 10% da arrecadação do município em atividades culturais. Eles conseguiram ocupar duas cadeiras da sociedade civil responsáveis pela Cultura da Cidade: uma definia os orçamentos e a outra os projetos culturais. Marcelo Buraco aponta que eles conseguiram grande mobilização e apoio da sociedade civil, inclusive entre o movimento de escritores, do teatro e das escolas de samba, segmentos tradicionais da cidade, pois essa votação é feita pela sociedade civil. Outra grande conquista, fruto dessas mobilizações e reivindicações da Negroatividades, foi o Centro de Referência da Juventude, o

CRJ, que se tornou a principal instância pública do município para desenvolvimento de políticas públicas para a juventude.

Os seus projetos e ações culturais começaram a se expandir através da rede de comunicação do Movimento Hip Hop, e propiciaram o contato com manos e minas de São Caetano, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. Como demonstrou os depoimentos de Beto Teoria, liderança de Ribeirão Pires, e Bete, liderança de Rio Grande da Serra, que integraram a Negroatividades. E a Posse constituiu sede em Santo André e em Ribeirão Pires, no Centreville e em Ouro Fino, respectivamente. Chegaram a se cadastrar na entidade mais de 700 pessoas das cidades supracitadas. Além das cidades do ABC Paulista, havia um núcleo da Negroatividades no bairro do Ipiranga, em São Paulo. Com a expansão do trabalho da Posse, diversas organizações da juventude passaram a convidar os integrantes da Negroatividades para participar das suas atividades. Eles participaram de atividades com organizações de diferentes matizes culturais e político-ideológicos, como juventude da Igreja, do Movimento Estudantil, de Partidos Políticos, dos Sindicatos, UJS, União Municipal dos Estudantes Secundaristas, Juventude Metalúrgica, do MNU e da UNEGRO. Através desse contato com diferentes ideologias, os integrantes da Negroatividades passaram a se posicionar e a buscar maior engajamento e formação política em diferentes organizações. Contudo, as principais lideranças que prosseguiram na Negroatividades, foram as que se filiaram à UJS. Fábio Féter, importante MC do grupo Sistema Racional e importante liderança do Hip Hop de Santo André, que também foi eleito conselheiro do Orçamento Participativo pela região onde mora, o Parque Erasmo, conta que se afastou da entidade nesse momento porque não se filiou à UJS, e por isso sentia-se deslocado dos demais integrantes da Posse. À medida que a Posse ganhava força devido à parceria com a UJS, fortalecendo ideologicamente o grupo, expandindo o seu trabalho e liderança para outras regiões e estados, também teve início um processo de divisão, porque algumas lideranças optaram por outras organizações e partidos políticos. Marcelo Buraco relata esse processo e conta porque optou pela UJS.

Aí, quando nós fomos tendo contato com esses grupos de juventude, eu comecei a ter contato com esse campo político-ideológico mais engajado. Aí começou a me remontar aquela história que eu tinha vivido no Centreville, entendeu? Por que eu optei pela posição de ser um comunista? Porque eu presenciei o que os comunistas fizeram no bairro onde eu moro. Aí cada um foi colando onde achava mais coerente. Eu, inclusive, quando fui optando pelas minhas posições políticas, eu conheci muitos jovens que eram filhos de dirigentes do PC do B. Quando a rapazeada organizava alguma coisa fora do Movimento Hip Hop, quando essas entidades convidavam a Negroatividades, nós íamos lá e começamos acompanhar. Eu lembro

uma vez, que nós participamos de uma atividade que era do tema Juventude e Participação Política, aí teve um cara que tinha participado, em 1997, do Encontro Mundial de Juventude, que tinha sido em Cuba. Eu fui atraído por um cartaz, depois o pessoal falou: “vai lá, participa e chama a galera do Hip Hop”. Quando eu fui lá, tinha um mano narrando como foi a experiência desse encontro, lá em Cuba, e tinha um cartaz com uma foto do Che, e tinha embaixo, 30 anos da morte de Che Guevara. Eu participei, levei alguns manos, depois fui lá e organizei uma galera no Centreville e falei: “é o seguinte mano, essa revolução que a gente fala aí na letra e nem sabe o que é chama Socialismo”. Aí os caras falaram “caramba mano de onde você veio, o que é isso?” Nesse encontro, a maior parte da galera era da UJS, mas também tinha gente do PT e do PSB. A simpatia maior foi pela galera da UJS, então, em 1997, eu me filiei a UJS. A Negroatividades foi um impacto muito grande, o negócio foi pesado. Quando eu entrei na UJS, logo na seqüência o Beto veio também, a Bete se aproximou, o Róbson, uma porrada de gente. Tinha umas outras três posses em Santo André, todos eles estimulados pelo trabalho da Negroatividades, que era a maior. Inclusive, outros deles foram optando por outras posições políticas, porque não queriam fazer parte da UJS. Teve dois deles que foi pro PSTU, aí tinha essa briga pesada de ideologias. Teve um período que foi complicado, a gente organizava atividade de Hip Hop e começava a brigar por questões políticas. Mas tudo isso foram experiências interessantes e amadureceu pra todos os lados. Hoje em dia a galera consegue ter mais tranqüilidade, vai fazer Hip Hop, então é Hip Hop. Mas nessa questão de opção individual, tanto religiosa como partidária, acabou criando divisões, acabou dividindo o Movimento. Assim como tinha divisões por intrigas pessoais, também quando há diferentes ideologias, de partido, religião, você acaba se dividindo, então tem que tomar cuidado pra não entrar nessas disputas aí. Teve um período que pegou pesado. Mas o que aconteceu? Quando a gente começa a ter contato com a juventude e tudo quanto é segmento organizado de juventude, tanto da Igreja, dos partidos, sindicatos, movimentos negros, a ação das lideranças que eram locais, começam a ganhar proporções regionais, estaduais e até nacionais. Então, por exemplo, se o lugar mais longe que a gente conseguia ir era Guarulhos, pra fazer uma apresentação, nós começamos a atravessar o Estado, fazer apresentações no interior, Minas Gerais, Rio de Janeiro. Pra você ter uma idéia, em 1997, nós organizamos com o apoio da UJS, o 1º Fórum Nacional da Juventude Negra e Favelada, em Belo Horizonte. Compreendia jovens e negros das favelas das principais cidades brasileiras. Imagina a galera saindo daqui do ABC indo pra Belo Horizonte conhecer jovens conhecer jovens de realidade parecida do Brasil inteiro. Aí nós pensamos: “mano, esse negócio de organização, de institucionalização, tanto de Partido,

Igreja, ONG, ajuda a ampliar o nosso potencial de ação. Ai as lideranças começam a fazer interlocução com lugares do mundo inteiro. Ai nós fomos descobrir o seguinte: da mesma forma que nós tínhamos posse aqui, tinha posse em tudo quanto é lugar (Marcelo Buraco).

Havia o intercâmbio com diversas organizações de juventude, dos movimentos negros e do Hip Hop. Neste primeiro ano de existência da Posse, em 1997, eles realizaram uma série de atividades. E todas essas atividades tinham uma preparação e organização: lançavam cartaz, panfleto, anúncio em rádio, faziam reuniões preparatórias, visitas em posses e grupos. Buraco explica que as atividades tinham sempre um sentido político e cultural que era previamente discutido, elaborado e difundido, porque as pessoas, principalmente aquelas que não integravam nenhum grupo organizado, precisavam entender o motivo para eles estarem ali reunidos manifestando suas opiniões, cantando, tocando, dançando e grafitando. Eles fizeram uma atividade em parceria com a Posse Hausa, na Concha Acústica de Santo André. Foi uma homenagem, um tributo a Steve Biko; eles recordaram toda a trajetória de luta dessa liderança sul-africana, juntaram vários materiais e grupos de rap, como o DMN. Eles também participaram do aniversário de quatro anos da Posse Hausa, na sede da Hausa, que funcionava no espaço do projeto Meninos e Meninas de Rua.

E além dessas atividades com esse perfil, a Negroatividades desenvolvia atividades ligadas ao momento político. Organizavam eventos para discutir projetos de políticas públicas para o Hip Hop, para a juventude da periferia; então realizavam uma atividade cultural pra apresentar um projeto, de ação cultural na época. Fizeram atividades unindo grupos de várias regiões, onde cada um trazia as demandas do seu bairro, do seu município. Eles também fizeram uma atividade pra homenagear a história do Hip Hop no Brasil, no Museu de Santo André. E todo esse trabalho de formação e intervenção política e cultural teve como corolário a constituição de muitas lideranças no Movimento Hip Hop, inclusive participando das gestões dos municípios. Outras conseqüências foram a grande cobertura e visibilidade proporcionada pelos meios de comunicação de massa da região e do país, o que contribuiu para maior reconhecimento e expansão da Negroatividades.

Era pelo menos uma atividade por mês, isso quando não tinham duas ou três por mês. Isso culminou numa grande representação da galera do Hip Hop nos fóruns políticos das cidades, tanto em Santo André, Mauá, Ribeirão Pires. Conseguimos dar esse salto de qualidade, nos conselhos de cultura, no Orçamento Participativo, no fundo municipal de cultura, escrevendo projetos nas diversas instâncias organizativas das cidades; começamos a fazer atividades em interface com diversos segmentos organizativos das cidades, como teatro, com escritores, literários, escolas de samba, enfim, começamos a ampliar o leque da nossa intervenção. Em

98, vários setores da imprensa, da mídia televisiva, começaram a noticiar toda nossa movimentação, porque nós passamos todo o ano de 1997 fazendo muita movimentação. Então, 1998, foi o resultado de tudo isso, muita repercussão na imprensa, na mídia, nos meios organizados, jornais, TVs, revistas: o Diário do Grande ABC, teve um especial pra TV Cultura, uma edição especial da revista Caros Amigos sobre o Hip Hop. Desde o início da nossa organização, em 1996, nós saímos em vários momentos nas ruas pra mostrar nossa opinião. O que acontecia na sociedade a gente se organizava pra poder manifestar nossa opinião. Eu lembro daquele caso da Favela Naval, que nós fizemos várias ações pra denunciar a violência policial contra os jovens, nas periferias; nós chegamos a reunir prefeitos de quase todas as cidades do ABC, o comandante regional da Polícia Militar, representantes da Polícia Municipal, Civil, OAB, trouxemos o Mano Brown pra compor a mesa no debate, lotamos o Teatro municipal de Santo André, e deu um grande impacto aquela manifestação. Então, tudo o que acontecia em vários segmentos da sociedade a gente se manifestava, principalmente naquelas questões que mais tocavam no nosso cotidiano. Em 98, a gente começou a ganhar uma projeção no Estado. E já em 1998 a gente começa a fazer um intercâmbio com outras cidades, outros Estados, com organizações de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Bahia, prioritariamente organizações de Hip Hop, mas também do Movimento Negro (Marcelo Buraco).

Com esse crescimento e expansão nacional, tem início a articulação entre diversos atores sociais do país, sobretudo em torno das posses do Movimento Hip Hop, para criação de uma rede nacional de Hip Hop. Um momento importante para implementação das organizações nacionais de Hip Hop foi o Fórum Social Mundial, realizado na cidade de Porto Alegre, no ano 2001, onde as lideranças se encontraram, aprofundaram e amadureceram esse debate. Mas antes do grande passo dado no Fórum Social Mundial, de 1998 a 2001 ocorreram vários projetos como: Circuito Nacional de Hip Hop e Grito da Periferia. O Circuito Nacional, como o próprio nome diz, era organizado em parceria com vários nomes conhecidos do Rap Nacional: GOG, Aliado G do Faces da Morte, Douglas do Realidade Cruel; então artistas e grande lideranças do Hip Hop participavam do Circuito que percorria cidades e regiões importantes de vários Estados debatendo a organização do Movimento Hip Hop. O Grito da Periferia era uma mobilização de caráter local, organizado por lideranças das regiões, com temas que passavam por demandas das localidades. Em 2001, com a possibilidade aberta pelo Fórum Social Mundial, de reunir lideranças de movimentos sociais de todo o país no mesmo espaço, os agentes sociais do Movimento Hip Hop começaram a discutir as parcerias para formação de uma entidade nacional; mas, devido aos diferentes posicionamentos político-

ideológicos, houve mais divergências do que convergências nos diálogos. Então, de 2001 a 2003, tiveram dois anos de intensas discussões, com disputas entre organizações do Hip Hop, dos Movimentos Negros e de partidos políticos; então decidiram criar um Fórum Nacional de Hip Hop, no qual participassem todas as entidades estaduais, locais e regionais do Brasil e pudessem constituir parcerias para criação de uma entidade nacional de Hip Hop. No entanto, foi um momento quando as divergências e intrigas sobressaíram, sobretudo pelas diferentes posições e formações políticas dos atores sociais em torno dos discursos e bandeiras de luta das organizações dos Movimentos Negros e de partidos políticos nos quais constituíram seus posicionamentos ideológicos. Perceberam a grande diversidade de sentidos do Movimento Hip Hop em torno das matrizes e interfaces de classe social, raça, cultura, política e região. Marcelo Buraco relata o episódio que, apesar do tumulto, foi importante para gestação das entidades nacionais de Hip Hop que foram criadas a partir dali: Nação Hip Hop Brasil, da qual foi um dos fundadores e que acabou englobando as lideranças e o trabalho da Negroatividades em uma dimensão nacional; Movimento Hip Hop Organizado, MH2O, que tem forte atuação nos Estados do Nordeste, principalmente no Ceará; Movimento Hip Hop Organizado Brasileiro, MOHHB, também com grande articulação de lideranças dos Estados do Nordeste, sobretudo do Maranhão; e Central Única das Favelas, CUFAS, que tem como principal área de atuação o Estado do Rio de Janeiro; e a Zulu Nation Brasil, com forte atuação em Diadema desde 2002, mas esta entidade tem a seu favor a carga simbólica do nome Zulu Nation, que é uma entidade mundial, o que favorece sua visibilidade e articulação nacional.

Esse 1º Fórum Nacional de Hip Hop, em 2003, foi programado pra três dias, em Porto Alegre, só que acabou dando mais espaço pra disputas e brigas, do que espaço de proposição e organização. Foi um espaço que ficou marcado pelas divergências e disputas. Um encontro que tava programado pra três dias acabou durando um dia e meio por causa das brigas. O encontro foi tão tumultuado, que nós batizamos ele de Torre de Babel, ninguém conseguia identificar porque um grupo divergia do outro; era uma divergência que partia do que, dava pra perceber, de grupos de determinados Estados com outros, por exemplo: cada grupo tinha sua linha, o pessoal da Bahia tem uma discussão racial muito forte e divergia de outros Estados e outras opiniões que achavam que o Movimento Hip Hop não era mais tão somente um Movimento da juventude negra da periferia, que era da juventude brasileira, eles diziam que não, que era de jovens negros e assim tinha que permanecer. Por outro lado, tinha grupos aqui de São Paulo, alguns, já muito influenciados por partidos políticos que achavam que o Movimento Hip Hop deveria ter um caráter estritamente classista, de opinião

socialista, de esquerda e que não deveria ceder espaço pra nenhum tipo de idéia que passasse por fora desse eixo, então, a juventude que não fosse caracterizada por ser classista, da periferia, de trabalhadores, tava na verdade querendo cooptar o Hip Hop. A gente começou a perceber o seguinte: que as pautas partidárias tavam falando mais alto que o Movimento Hip Hop; por mais que um grupo possa ter uma opinião, ele não pode transferir isso pra dentro do Hip Hop, porque o Hip Hop é muito maior que qualquer outro movimento específico. Aí quando tinha espaço pra manifestação de um grupo ou outro, aí vinha aquelas críticas: “ah você diz isso porque é de determinado partido, porque é a favor da burguesia, porque você é da grande mídia do Hip Hop”. Uma coisa que quase saiu pancadaria, inclusive uma galera queria ir pra cima do Shetara (membro da Nação Hip Hop Brasil) porque diziam que o Shetara era locutor da 105 FM e tava vendido pra grande mídia. Enfim, são fragmentos que eu tô colocando, mas o tumulto foi muito maior, só quem tava ali pra ver o que foi aquilo. Quanto a esses grupos partidários, tinha desde gente ligada ao PSTU, correntes de esquerda do PT, do PC do B, e jovens que, em sua maioria, não eram de partido nenhum e não tavam entendendo nada dessa disputa partidária. Eu conseguia identificar porque, além de estar familiarizado com a linguagem político-partidária, eu conhecia a gênese de cada uma daquelas lideranças, então eu conseguia diferenciar o que ficava subentendido por trás de cada fala, o que era o interesse de cada indivíduo, conseguia identificar as composições que eram feitas e quem aquelas opiniões queriam atacar. E o que aconteceu foi o seguinte: um encontro com quase 1000 jovens, quase todas lideranças de vários Estados do Brasil, você pega umas 50 ou 60 no máximo que tavam entendendo essa disputa mais partidária. Por outro lado tinha outra disputa, que eram essas correntes ligadas ao Movimento Negro, que eles disputam muito entre si. E o restante da galera, que era mais voltada pra Cultura Hip Hop em si, não entendia muito bem o que acontecia, mas tomava posição no debate a partir da amizade com uma liderança ou outra. O que aconteceu, foi que o fim desse encontro foi quase uma pancadaria generalizada, o que só não houve porque teve um esvaziamento. Um dos fatores que contribuiu pra isso, foi a própria forma como foi organizado, você pega três pessoas com interesse restrito e pessoal que organizou esse Fórum, só que o Fórum era muito maior que esse elo de trânsito que essas três ou quatro pessoas tinham. Eles eram de uma corrente de esquerda do Rio Grande do Sul, chamada DS, e no Movimento Negro eles eram de uma corrente do MNU, porque lá o MNU é muito dividido. Mesmo assim, o encontro serviu pra gente ver que o Movimento Hip Hop é mais amplo e heterogêneo do que a gente possa imaginar. E a Nação Hip Hop já estava sendo gestada, tanto que o nome veio do livro lançado pelo Paulo Shetara, em 2002, a Nação Hip

Hop. Nós éramos da seguinte opinião: o Fórum, por mais que ele não apresente perspectivas, ele é importante pelo menos pra esses atores e lideranças estarem se vendo e se conhecendo; e isso serviu porque nos outros encontros você percebe que tinha disputas, interesses, cada um no seu campo, mas já tinha mais respeito, não aconteceu mais como em 2003, quando quase os participantes chegaram à agressão física (Marcelo Buraco).

Em 2004, o Fórum Social Mundial não foi em Porto Alegre, então não havia um espaço como referência nacional que pudesse aglutinar todas as lideranças, mas as entidades nacionais já estavam em gestação através de mobilizações, articulações e encontros com lideranças e posses regionais, e se preparavam para o Fórum Social de 2005, que seria realizado novamente em Porto Alegre. As lideranças do MOHNB, da Nação Hip Hop Brasil, do MH2O e da CUFA, organizaram encontros em vários Estados. No início de 2003 teve início a Frente Brasileira de Hip Hop, que teve curta duração por divergências entre as lideranças das entidades nacionais. A Frente Brasileira de Hip Hop partiu do pessoal da CUFA. Através do MC MV Bill, uma de suas principais lideranças, agendou-se uma reunião com o Presidente Lula para criar a Frente Brasileira de Hip Hop. Foram convidadas várias pessoas e organizações do Brasil inteiro, somente algumas pessoas foram, pois já haviam iniciado discussões entre as lideranças nacionais, que pensavam no possível favorecimento de quem estava articulando o processo, no caso a CUFA. Foi criado um GT junto ao governo federal com gente do MOHNB e da CUFA para discutir políticas públicas. Na primeira reunião foram apresentadas propostas para o governo e não houve seguimento das negociações. Foi levantado, na época, que seria importante a presença de outras organizações de Hip Hop de nível nacional. O Preto Ghóes, que era a principal liderança do MOHNB, entrou numa disputa intensa com a liderança da CUFA, que era o Celso Athaíde. Segundo Marcelo Buraco, a CUFA criou a Frente com o objetivo de ampliar o seu trabalho integrando as outras organizações nacionais de Hip Hop. Mas as lideranças da Nação Hip Hop Brasil se posicionavam a favor da Frente, pelos possíveis ganhos políticos dessa integração. Mas a disputa, sobretudo entre as principais lideranças do MOHNB, estava acirrada, pois o GOG queria compor a Frente, mas o Ghóes defendia a presença exclusiva do GOG no MOHNB. Marcelo Buraco relata o posicionamento da Nação Hip Hop Brasil nesse imbróglio:

Porque a Frente era a CUFA, mas a CUFA, pra ampliar o seu trabalho, criou esse negócio da Frente pra ter todo mundo com ela, mas nós somos da seguinte opinião: vamos entrar na Frente Brasileira; só que a disputa tava tão grande, pra você ter uma idéia, nós tínhamos muita relação com o GOG, ele entrou pra Frente, só que começou a ter uma briga intensa com o Ghóes, porque o Ghóes achava que o GOG não tinha que ta na Frente, tinha que ta no

MOOHB; e nós fazíamos uma conversa com todos os setores, queríamos um debate com o pessoal, até pela nossa forma de se organizar, de pensar independente do rumo que vai tomar, nós achávamos que tinham que estar todas essas lideranças juntas discutindo o Movimento Hip Hop, independente, inclusive, de suas composições ideológicas, partidárias ou de Movimento. Com a gente, colava muitas lideranças que eram apartidárias, gente do PSB, do PDT, do PC do B, do próprio PT; nós conseguimos ter um time que era muito mais amplo do que o nosso campo de ação, enquanto que nos outros campos, tinham pessoas muito mais dentro de suas força, ou políticas, ou de Movimento Negro ou de ONGs; porque o Hip Hop se organiza muito assim: você tem uma grande liderança dentro do Movimento e ele compõe atrás dele um time de pessoas que ele chama de família, então a unidade desse coletivo é em torno dessa liderança de grande expressão; então nós dizíamos o seguinte, dentro do Movimento Hip Hop, uma liderança passa a ser uma própria entidade, a força dela está em torno da pessoa, da popularidade, não está em torno de uma força coletiva, de uma discussão mais coletiva. Então, nesse ano de 2004, aconteceu essas formatações dessas entidades, desses grupos; e, em 2005, esses grupos se encontram de novo no Fórum Social Mundial (Marcelo Buraco).

Estive presente no Fórum Social Mundial de 2005, como relatei no tópico Aproximação e engajamento, no primeiro capítulo desta Dissertação. Estava no início da pesquisa, mas foi um momento histórico no qual estive presente, observando e participando dos debates. Foi o primeiro encontro e debate entre as principais lideranças nacionais do Movimento Hip Hop, representando suas organizações nacionais. Foi o 2º Fórum Nacional de Hip Hop e, apesar de algumas discussões mais acaloradas, foi bem mais tranquilo e organizado do que o primeiro Fórum, relatado por Marcelo Buraco. A mesa de debates mais intensos, e também a mais importante para a pesquisa, por expor os diferentes sentidos do Hip Hop, as bandeiras de luta, as formas e métodos de militância, os posicionamentos político-ideológicos, foi a mesa sobre as Organizações Nacionais de Hip Hop. A Nação Hip Hop Brasil tinha sido fundada, três dias antes do Fórum, em 22 de janeiro de 2005, e foi representada pelo seu Presidente, o MC e intelectual orgânico Aliado G. Desde o início das mobilizações para criação da Nação Hip Hop Brasil, a Negroatividades deixa de existir como posse regional, e importantes lideranças como Marcelo Buraco e Beto Teoria passam a integrar a organização nacional. Beto Teria explica essa transição da Negroatividades para a Nação Hip Hop Brasil.

Hoje a Negroatividades não existe enquanto entidade. E foi um processo de dispersão natural, porque formou tantos quadros dentro do Hip Hop, a Negroatividades... Só pra citar

um exemplo, tem eu no caso, Beto Teoria, que me formei na escola da Negroatividades, o próprio Marcelo Buraco, o Tota, grafiteiro, um dos melhores na minha opinião. E passaram outros grafiteiros, como o Ciro, o Chorão, o Eduardo, Marrom, que foi backing vocal do RZO, o Fabinho (Fábio Féter) do grupo Sistema Racional, também foi da Negroatividades. Então tem várias lideranças do Hip Hop do ABC que fizeram parte. Então foi formado um quadro cultural e social que tomou uma dimensão tão grande que a gente acabou perdendo aquela base que tinha de estar todo mundo junto fazendo a entidade. E não foi por má vontade não, foi uma dispersão natural e quando a gente viu já tava dissolvido. A gente tentou fazer uma reintegração da entidade no ano 2000, mas acabou não rolando né. Até 2004 ainda tinha algum trabalho, mas o pico mesmo foi até 2000, 2001. Em 2002 deu uma quebrada, e, em 2004 já não tinha uma ação. Cada um tem seu trabalho cultural, o seu grupo, e hoje está agregado à Nação Hip Hop. Porque na verdade, por isso que eu estou falando da experiência da Negroatividades, como a gente teve essa experiência lá atrás de organização, a gente viu na Nação Hip Hop a ferramenta de organização como era a Negroatividades, só que em um patamar nacional, o que é muito melhor. Até então, a Negroatividades era uma entidade que estava ali em Santo André, no ABC, já a Nação Hip Hop não, ela veio com uma proposta nacional, então, automaticamente eu, o Marcelo Buraco, o Tota, a gente abraçou a bandeira porque a gente viveu o que é uma organização dentro do Hip Hop e tirou um saldo positivo. Então não tem nem como fugir disso (Depoimento do Beto Teoria).

Na mesa das organizações nacionais de Hip Hop, Mara representou o MOHHOB, e estava presente outro representante do MOHHB, não nesta mesa, o Daveson, e ambos são militantes do Hip Hop da cidade de Santo André e fizeram parte da Negroatividades, posteriormente, por divergências políticas, eles deixam o MOHHB; Preto Zezé representou a Frente Brasileira de Hip Hop; o DJ RG e o B.Boy Banks, ambos da cidade de Diadema, representaram a Zulu Nation Brasil; e o Poeta Urbano, o Johnson, do Ceará, representou o MH2O.

O momento da política nacional brasileira também era propício para discussões, pois o governo Lula já tinha implementado políticas públicas importantes, e os partidos políticos de esquerda, com os quais diversas lideranças do Hip Hop se identificam ou militam, que tinham se unido para eleger o Presidente, novamente estavam divididos. Tanto, que uma pauta política do governo federal quase tomou conta do debate: a criação do Pro Uni – Projeto Universidade para Todos – que concede bolsas de estudos para jovens das classes populares estudarem em universidades particulares. Alguns setores da esquerda, como militantes do

PSTU, achavam que a política era mera transferência de verba pública para o setor privado. E, segundo Marcelo Buraco, algumas lideranças queriam suscitar esse debate para fazer ataques, porque queriam afirmar que a Nação Hip Hop Brasil era governista. Eu estava presente no momento do ápice dessa discussão no espaço chamado Cidade Hip Hop, localizado no Acampamento da Juventude do Fórum Social Mundial. Estava em curso os debates sobre Organizações Nacionais de Hip Hop e no momento da fala do Aliado G, presidente da Nação Hip Hop Brasil, um rapaz pediu o microfone para ler um manifesto, dizendo estar representando o Movimento Hip Hop do ABC Paulista, mas o rapaz era do PSTU e o teor do manifesto era de duras críticas ao governo Lula, sobretudo ao ProUni. Durante a leitura houve um certo tumulto, alguns queriam que o rapaz fosse interrompido, ele disse que tinha direito de ler e continuou até o fim; depois, Aliado G disse que não era momento pra essa discussão, e se quisessem discutir o ProUni deveria ter um momento pra isso, mas que para fluir o diálogo era necessário que lessem o projeto e não o pré-julgassem antes de conhecê-lo. Não foi adiante, mas afirmou o posicionamento da entidade a favor da política que, segundo eles, era exatamente a juventude da periferia a grande beneficiada dessa política emergencial. Mais uma vez as questões político-partidárias ameaçaram a coesão e o fortalecimento do Movimento Hip Hop. Em sua fala, Aliado G buscou enfatizar que a Nação é do Hip Hop, apesar dele ser filiado ao PC do B.

Aliado G explica que é necessário falar sobre a reforma universitária, sobre o governo Lula, e que é um avanço. A legitimidade da UNE, da CUT, da Nação pode ser questionada, quem não se sente contemplado por essas organizações pode criar outras, inclusive ele apóia, o que ele não apóia é divisionismo. Aponta que o Hip Hop passa por um momento delicado e que o divisionismo é importante para as elites. Afirma que quem trabalha para organizar o povo para a luta tem que trabalhar no ponto de convergência e unificação para construir unidade na luta e na ação. Assim será construído um Hip Hop combativo, que vai colocar o povo nas Universidades e vai contribuir para que o governo Lula avance. Destaca o posicionamento de efetivar a luta política participando das instâncias governamentais, dizendo que é preciso gente do povo na Câmara e no Governo Federal. Diz que ele é Hernei Roberto de Melo, está há 15 anos no Movimento Hip Hop, 15 anos de militância. E pondera que o fato dele ser militante da UJS e filiado ao PC do B não tira a sua legitimidade como Aliado G e como militante do Movimento Hip Hop. Na direção nacional da Nação Hip Hop há presença de representantes de outros partidos políticos. Afirma que a questão do partido termina quando começa a questão do Movimento Hip Hop. Quando ele diz que defende a reforma

universitária, não é porque apóia o Governo Federal, porque ele não é do Governo. Ele defende, porque o povo do Hip Hop teria condições de estudar imediatamente.

Marcelo Buraco relata vários aspectos – o surgimento, as parcerias, os projetos, a forma de organização - da Nação Hip Hop Brasil, entidade que ele é um dos fundadores e importante liderança desde o início da sua gestação. O trabalho está amadurecendo não somente no ABC, mas no Brasil, e tem um caráter de movimento social, de luta política para transformação da sociedade, que é latente nas ações e discursos da entidade. Através dos diálogos e parcerias com diversas lideranças e entidades como Sindicatos, organizações dos Movimentos Negros e outras posses de Hip Hop, eles criaram uma rede nacional que proporcionou a constituição da Nação Hip Hop Brasil em 20 Estados. Outra estratégia da entidade é ocupar espaços das diferentes instâncias governamentais, por isso Aliado G compõe o Conselho Nacional de Juventude do governo federal.

A Nação Hip Hop também está em vários Estados, como eu te falei nós começamos o trabalho em 1998 e, através da nossa interface com vários Movimentos, vários segmentos da sociedade, principalmente o Movimento Negro, nós temos uma interface muito grande com a UNEGRO; com o Movimento Estudantil, através da UNE e da UBES; e alguns Sindicatos ligados a CUT, podemos colocar a própria Central, a CUT, que tem uma Secretaria de Juventude; e várias ações que nós fazemos é em parceria com essas entidades. Então nós criamos uma rede em vários Estados a partir do contato que nós tínhamos com essas entidades, que iam muito mais além do Hip Hop, e elas nos ajudavam na mobilização através dos Estados, na estruturação das nossas ações e da divulgação do trabalho da Nação Hip Hop Brasil; isso proporcionou, hoje, nós estarmos em mais de 20 Estados do Brasil. E a Nação Hip Hop Brasil também compõe o Conselho Nacional de Juventude, junto com a CUFA, os titulares são o MV Bill e o Aliado G, o suplente do Aliado G é o Lamartine, pelo MOOHB, o suplente do Bill é da CUFA também. Isso é importante porque legitima a galera do Hip Hop como importantes atores na política nacional de juventude, assim como jovens que se organizam em outros movimentos, outros segmentos. Eles fazem parte do Conselho desde 2006 (Marcelo Buraco).

A Nação Hip Hop Brasil tem uma Direção Nacional que é composta por Diretorias e um time executivo, havendo 36 Diretores. Há 11 Diretorias Executivas, incluindo o Presidente e o Vice-presidente, e as Secretarias que são: Secretaria de Finanças, Organização Geral, Comunicação, Formação, Cultura, Esportes, Gênero, Raça, Moradia, Secretaria de Núcleos. Marcelo Buraco é o Coordenador Nacional de Organização, mas vai haver uma mudança: ele vai para a pasta de Formação e o Oráculo vai para a pasta de Organização. A questão da

juventude é trabalhada transversalmente, a Nação Hip Hop é uma entidade de juventude, ela é de Hip Hop, mas o segmento da sociedade que mobiliza as reflexões, ações culturais e políticas da entidade é juventude da periferia, porque a maioria das pessoas que fazem Hip Hop é jovem; apesar de que há também adultos, que são importantes intelectuais orgânicos que fazem Hip Hop, orientam e dialogam com essa juventude. Os Núcleos da organização estão nos bairros e regiões, por isso a importância da Secretaria de Núcleos, pois nessas localidades são identificadas as grandes demandas por infra-estrutura, desde habitação, saneamento, saúde, educação; então, nesses Núcleos, são feitas parcerias com Associações de Moradores, com quem discutem as demandas do bairro, os locais de moradia, as ações e o espaço para as práticas sociais e culturais do Movimento Hip Hop.

Marcelo Buraco salienta que há bairros periféricos nos grandes centros urbanos com mais de 100.000 habitantes como o Heliópolis, divisa entre São Paulo e São Caetano do Sul, e a Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, que possui mais de 300.000 habitantes, o que torna o trabalho dos Núcleos bastante importante. Nos bairros onde há mais de três lideranças do Hip Hop, eles podem formar um Núcleo da Nação Hip Hop Brasil. A Nação Hip Hop é constituída dessa forma: Direção Nacional, Direção Estadual, Direção Municipal e Diretoria de Núcleo.

Uma característica central que fundamenta e atesta o perfil político da Nação Hip Hop Brasil, o seu objetivo de atuar como movimento social, questionando, protestando e negociando com os diversos setores e segmentos da sociedade, é a não existência de um registro legal, um estatuto jurídico. Eles se baseiam na forma de organização e atuação do MST, eles têm um regimento interno que funciona como um Estatuto, mas não é registrado em cartório, ou seja, eles operam como uma entidade de movimento social, o que propicia liberdade para críticas e protestos.

Pela Nação Hip Hop ser uma entidade de movimento, ela fica livre pra fazer sua crítica seja a quem for, dentro da sociedade, desde governo, instituições, representações formais, jurídicas da sociedade, porque aí ela não pode ser processada. Vamos dizer que nós copiamos um pouco a maneira de organização e atuação do MST, que é formado, organizado, mas não é constituído juridicamente. Nós nos pautamos pelo regimento interno, como se fosse nosso estatuto, mas não é registrado. Isso é uma forma de fazer nossa crítica, independente de sofrer represália (Marcelo Buraco).

Não obstante, para poder firmar acordos, convênios com o poder público, ou até mesmo com a iniciativa privada - pois ambos exigem uma representação legal -, que são necessários para a manutenção da entidade, foi constituída uma OSCIP, o Centro de

Formação Brasil Jovem, que é dirigida por lideranças da Nação Hip Hop. Essa OSCIP constitui o instrumento jurídico da Nação Hip Hop Brasil que permite a participação em projetos, convênios e licitações. A OSCIP também foi formada em 2005, a Presidente é a Simone, que também faz parte da Direção Nacional da Nação Hip Hop Brasil. Da Nação Hip Hop Brasil também fazem parte do Centro de Formação Brasil Jovem o Tony, Oráculo e o Marcelo Buraco, que é o Conselheiro Fiscal da Brasil Jovem.

Como já demonstrei nos capítulos anteriores, uma problemática importante nesta pesquisa é a relação entre as entidades que representam o Movimento Hip Hop organizado com os Meios de Comunicação de massa e o poder público. Neste íterim, é importante perceber a relação dos discursos das lideranças do Hip Hop e da comunicação oficial, representada pelos Meios de Comunicação de Massa e pelos discursos públicos, as convergências e divergências dessa dialética cultural e comunicacional, concretizada nas disputas simbólicas que estruturam e medeiam a formação desses discursos. Assim como para outros agentes sociais, para Marcelo Buraco, os meios de comunicação de massa são vistos de forma ambígua: são importantes para informarem e darem visibilidade ao Hip Hop, por isso lutam pela democratização da informação, das concessões de rádio e televisão, e pela criação de novos canais de comunicação; não obstante, a Nação Hip Hop Brasil tem consciência dos interesses econômicos e políticos, a lógica de produção capitalista que permeia a forma de operar dos meios de comunicação de massa, o que distorce as construções simbólicas do Movimento. Na relação com os meios de comunicação de massa e com o poder público, Marcelo Buraco também demonstra a importância estratégica da Nação Hip Hop Brasil ao atuar como movimento social.

A imprensa constitui um importante setor da sociedade, seja ela qual for, qual país for, só que aqui no Brasil ela foi construída pelos setores elitistas, então hoje ela tem uma deformação muito grande, porque ao invés dela comunicar ou manter o seu ponto de vista comunicativo e informativo, ela tem um papel de opinar nas decisões; então ela interfere de maneira decisiva, podemos dizer assim, nos encaminhamentos da sociedade, porque ela se compõe, hoje em dia, como uma grande formadora de opinião; essa imprensa que está a serviço de um setor da sociedade, que é a elite. Então nós vemos a imprensa como algo importante, mas temos muita reserva, porque sabemos que ela está a serviço de algum setor aqui no Brasil. Isso a gente não pode generalizar, que é toda imprensa, mas os principais meios de imprensa da grande mídia você pode ter certeza de que é assim que atua. E como a gente acha que tem que atuar em relação a grande imprensa: nós temos que extrair o que tem de importante, mas temos que saber peneirar também e ao mesmo tempo nós temos que criar

novos canais, novos mecanismos. A Nação Hip Hop Brasil faz uma grande pressão no governo pra poder acontecer a democratização dos setores da imprensa, com as concessões de rádio, televisão; criar novos meios da imprensa escrita; a legalização das rádios comunitárias; a criação de TVs públicas. Isso é uma maneira da gente quebrar o grande monopólio que existe na imprensa brasileira. A gente, hora ou outra, é procurado pela imprensa pra manifestar a nossa opinião; como, por exemplo, quando a gente fez uma grande manifestação, em Brasília, contra a redução da maioria penal; e lá nós fizemos ataques diretos contra determinados setores, a políticos que queriam fazer valer a idéia da redução da maioria penal. Dessa forma, inclusive, a gente começou a sofrer ataques de alguns setores conservadores da sociedade, principalmente políticos ligados a esses setores. E a imprensa, por sua vez, queria noticiar qual era a nossa opinião, e quando ela perguntava sobre a nossa forma de organização e nós dizíamos que era Nação Hip Hop, que não existia juridicamente; nós percebemos que o que eles queriam era colocar uma opinião taxativa sobre nós, pra depois sofrerem processos dos meios políticos, por quem interessasse. Quando eles viam a nossa movimentação, percebiam que era uma coisa pesada, vinha colher opinião; só que quando falavam com algum Diretor ou Presidente da entidade, eles falavam: “mas vem cá, vocês são registrados aonde, qual é o registro de vocês?” Quando a gente falava que não tinha registro, que era uma entidade de movimento, eles falavam: “então não é um negócio sério, não é um negócio organizado”. Fomos procurados por SBT, Rede Globo, Bandeirantes, principalmente esses canais de TV. Da imprensa escrita: Correio Brasiliense, Folha de São Paulo, jornal O Globo, a própria revista Veja. Até porque nossos ataques eram pesados, a gente ia pro enfrentamento mesmo, isso foi em 2006, e nós íamos pro enfrentamento contra essa proposta de redução da maioria penal; fazíamos as críticas a alguns políticos, a alguns meios, nós juntávamos a galera, colocamos carro de som, distribuimos faixas, panfletos; reunimos 300 jovens em Brasília, em frente à Câmara dos Deputados, ocupamos o anexo 2; tentamos invadir o Senado, mas pra invadir o Senado é uma treta, né? Não pode entrar sem paletó no Senado, e a galera tudo de touca, de bermuda. Na câmara nós aproveitamos, até porque o Presidente da Câmara era o Aldo Rebelo, então ela estava mais democrática, vamos dizer; então nós colamos faixas, papel nas paredes do Anexo 2 da Câmara; metemos som, galera dançando breaking no corredor do Congresso, fizemo o capeta cara, só não quebramo nada, mas o que você imaginar o que nós fizemo, nós fizemo lá. Chegou a sair no SBT algumas falas, saiu uma coisa muito rápida na Band, na imprensa escrita algumas tirinhas. Mas deu pra perceber o seguinte: como eles não conseguem sensacionalizar, eles não conseguem criar; nós fizemos críticas pesadas ao

governador de São Paulo na época, o Geraldo Alckimin - você sabe que ele foi a primeiro cara a entrar com uma proposta, um projeto de redução da maioria penal? Quando ele era deputado, ele foi o primeiro cara a apresentar esse projeto. Os panfletos eram: “Geraldo Alckimin Exterminador do Futuro; chamávamos ele de canalha, inimigo dos jovens, inimigo do povo; você coloca uns cartazes desses circulando, o cara pode entrar com uma representação jurídica contra a entidade. Só que vai entrar como, contra que entidade, se a entidade não tem registro, é um movimento? Então essa é nossa forma de lidar com a imprensa (Marcelo Buraco).

Também para Beto Teoria, a mídia faz o papel de mocinha e vilã da história, podendo ora trazer uma exposição benéfica que fortaleça a união em torno e a partir do Hip Hop, ora minar o arsenal de idéias questionadoras a partir do que elas têm de mais fecundas, as matrizes sociais, culturais e raciais de suas construções simbólicas, diluindo esse caráter no formato e nos discursos dos programas. No entanto, para o lado artístico do Hip Hop, para promoção de suas atividades, no caso do Beto Teoria para visibilidade do seu grupo de rap, ele reconhece a importância de conseguir espaço nos meios de comunicação de massa, mas pondera sobre o perfil do veículo de comunicação.

A mídia ajuda e atrapalha. Ela ajuda quando dá oportunidade da gente mostrar o nosso trabalho, o que a gente tem mesmo. Por exemplo: quando o Bill vai pra um Domingão do Faustão e fala sobre um trabalho que ele tá fazendo, fala sobre a importância do Hip Hop, isso também é positivo. Mas quando um programa de televisão vai lá e chama um grupo só pra cantar, pra dar Ibope pra ele, atrapalha. Porque aí tá vendo o Hip Hop apenas como um comércio, e não, o Hip Hop com uma função social. Uma coisa é você falar: “olha, vou levar o grupo Teoria no Jô pra poder mostrar o trabalho que ele desenvolve, mostrar pro telespectador que tem uma Cultura Hip Hop organizada, que tem uma proposta; desse ponto de vista ela é bacana. Agora, o cara me chama, faz uma música lá, cinco minutinhos e já era, um contrato de negócio. Tem que ter a questão do negócio e tal, do Marketing, do profissionalismo, o produto em si, não sou contra isso não; mas eu acho que tem que se preservar as características do Hip Hop. Então, se alguém chegar assim: “vou contratar você pra um show”; beleza, vou tocar. Quando o pessoal fala que o rap é moda, não. Não é moda porque tem raiz. Hip Hop é uma Cultura de raiz, porque a pessoa participa mesmo, faz parte da cultura, ele é um membro, é peça ativa da Cultura, não é uma coisa comprada, artificial. Pode vir vários grupos e fazer sucesso, ir pra televisão, essa mídia hoje que tá em cima do Hip Hop; mesmo que isso aconteça, até num patamar mais avançado, o Hip hop

jamais vai deixar de ter essa organização porque ele tem uma base muito forte (Depoimento do Beto Teoria).

Dentro de cada Secretaria que compõe o quadro executivo da Nação Hip Hop Brasil, há alguém responsável por pensar, discutir os temas e propor projetos, sendo os elementos artísticos e a Cultura Hip Hop o grande mediador, interlocutor e catalisador para implementação das ações e propostas, sejam elas ligadas à Raça, Gênero, Trabalho, Educação, Saúde, etc... Entre as preocupações da juventude, Marcelo Buraco cita a criminalidade e o desemprego, dois problemas que, para ele, estão ligados à falta de formação. Ele demonstra como a Nação Hip Hop se posiciona frente a esses problemas, destacando as mobilizações do Movimento Hip Hop para implementação da Lei 10.639/03.

Hoje, os principais problemas da juventude brasileira se dá em dois temas, as grandes preocupações dos jovens: o desemprego e a criminalidade. O Movimento Hip Hop hoje é, reconhecidamente, um interlocutor pra esses dois temas; quando você vai debater violência nos grandes centros urbanos e debater mercado de trabalho, o Movimento Hip Hop sugere ações e propostas dentro dessas temáticas. Então você encontra hoje lideranças do Hip Hop desenvolvendo projetos e apresentando esses projetos, desde Ministério da Cultura, Ministério do Trabalho, até outras instituições e empresas do ramo privado. Outro tema que aflige a juventude é a problemática da educação brasileira; se bem que, quando você pergunta pros jovens quais são suas preocupações, ele não apresenta isso como preocupação, a preocupação dele vai dentro da violência e do desemprego. Mas é inerente em todo jovem a questão da educação, da sua formação; se ele não tem uma formação adequada ele vai sofrer as conseqüências da violência e do desemprego. Então, esses temas são conseqüências de uma causa anterior que é a falta de formação. Então a Nação Hip Hop e o Movimento Hip Hop como um todo, as outras entidades, elas entram também na pauta da educação, lutando pela ampliação da rede de ensino universitário no Brasil; lutando pela melhoria da escola pública, do ensino fundamental. Então você vê aí propostas que são do cotidiano dessa juventude da periferia, como a lei 10.639, que é a lei do ensino afro nas escolas públicas, isso vem interagir com o quê? Pro jovem afro-descendente da periferia entender porque a sua família, desde pais, avós, se encontram numa situação desigual dentro da sociedade brasileira; aí ele vai começar a entender que, no Brasil, quatrocentos anos de escravidão massacrou essa parcela da população, que é justamente a parcela que fazia o papel da produção social no Brasil, a produção da riqueza brasileira feita com mão-de-obra escrava. E toda a descendência desses escravos veio sofrer as conseqüências de uma formação escolar que não teve; de um programa de reforma agrária que nunca existiu no

Brasil. Logo após a abolição você vê uma lei constituinte sendo criada pra poder perseguir os ociosos; uma lei de combate a pessoas que tava sem trabalho, que eles chamavam de vândalos, e eram os negros que tinham acabado de sair da senzala. Então, o jovem quando começa a ter uma orientação histórica da sua trajetória, ele começa a entender a desigualdade da sociedade brasileira e isso é importante pra ele. Esses projetos, na verdade, são fruto de uma demanda de trabalho do Movimento Hip Hop, podemos dizer assim (Marcelo Buraco).

É claro que essa era uma demanda histórica não somente do Movimento Hip Hop, mas também do Movimento Negro, mas a peremptória afirmação de Marcelo Buraco merece uma reflexão. Como já foi demonstrado no capítulo Hip Hop: movimento social negro e juvenil, para muitos dos integrantes do Hip Hop e alguns autores, como Batista (BATISTA, 2005), o Movimento Hip Hop é uma continuidade das experiências e história de luta dos negros e negras, não somente no Brasil, assim como as demandas políticas do Hip Hop também são decorrentes dessa trajetória; e algumas tendências acabam, inclusive, assumindo-se como Movimento Negro e defendendo a identidade étnico racial como primordial. Apesar da Nação Hip Hop Brasil priorizar a questão da luta de classes, eles reconhecem que as desigualdades sociais estão intrincadas com a histórica violência e genocídio étnico-racial no país, com repercussões além de sociais, culturais e políticas; por isso a parceria com organizações históricas do Movimento Negro, como a UNEGRO, e a preocupação em levar o jovem afro-descendente a reconhecer o seu lugar e seu papel como sujeitos de sua história. Um outro aspecto e recorte fundamental na construção de referenciais identitários e compreensão das desigualdades da sociedade brasileira é a questão de gênero. Apesar de não me aprofundar nessa questão, é importante colocar que há especificidades nos sentidos atribuídos ao Hip Hop pelas meninas e jovens mulheres, bem como vicissitudes históricas e teóricas de gênero, e também no cotidiano das jovens mulheres de periferia que integram as minas do Hip Hop. Entrevistei algumas mulheres que são reconhecidas artistas e lideranças do Hip Hop, como a Drica, que é dançarina, arte-educadora, a única mulher que dá oficinas de Hip Hop na Cidade de Diadema e integra a Back Spin, uma das primeiras e das mais importantes equipes de dança de rua do país. Ela, inclusive, não gosta de falar apenas do papel da mulher, principal objetivo das pessoas que a procuram, pois acredita as mulheres têm que ser grandes lideranças e saber dialogar e discursar sobre os mais variados temas. Bete, que é a grande liderança do Hip Hop de Rio Grande da Serra e é conhecida como a “Mãe do Hip Hop”, pelo papel que desempenha junto aos jovens do Hip Hop do município, assume importante papel na articulação e integração do Hip Hop no município. Como Marcelo Buraco tem um discurso

bem fundamentado sobre várias questões que tocam o Hip Hop e o cotidiano da periferia, ele dá seu parecer sobre a mulher no Hip Hop.

O Movimento Hip Hop se caracteriza por ser muito machista, mas não é que o Movimento Hip Hop é machista e a sociedade é avançada, o Movimento Hip Hop é apenas o reflexo dessa sociedade machista que nós vivemos no Brasil. A mulher jovem é ensinada a obedecer o pai, o padre, o irmão mais velho e depois o marido; enquanto os homens podem desfrutar de toda participação social, a mulher jovem é educada pra ser dona do lar e obedecer o chefe da casa. Isso no Hip Hop reflete da seguinte forma: enquanto o jovem pode cantar, dançar, graffitar, discotecar, pode interagir, a mulher nada mais é do que a mina do cara. Ela só vai pra alguma atividade se o cara for e conceder dela ir junto com ele, se não ela não participa. Isso coloca as mulheres numa situação inferiorizada dentro do Movimento Hip Hop. Tem evento de jovens que conseguiram romper essa barreira do preconceito, mas você também conta nas mãos o número de lideranças mulheres dentro do Movimento Hip Hop. Essas mulheres que sofreram um grande preconceito seja pra começar a ser uma MC, uma DJ, uma graffiteira, uma b.girl, elas passam pras jovens, hoje em dia, toda experiência que elas tiveram e estimulam essas jovens a vencer esse preconceito. Dentro da Nação Hip Hop Brasil, o principal trabalho das jovens lideranças mulheres é, exatamente, estimular as jovens a fazer parte do Movimento Hip Hop não como coadjuvante, mas como liderança também. E além delas aprofundarem sua formação como jovem mulher, elas também levaram pras jovens, dentro da comunidade, essa formação que elas adquiriram dentro da organização. Outra coisa que é pensada por essas lideranças da Nação Hip Hop Brasil é a elaboração de projetos que visem atender, especificamente, a jovem mulher. Projetos que vão desde a orientação sobre o seu próprio corpo, o seu organismo, até projetos pra valorização dos aspectos femininos dentro da sociedade. Há um tempo atrás, a jovem pra ser aceita dentro do Movimento Hip Hop tinha que se vestir e agir como homem, quer dizer, a masculinização da figura feminina. Então, esse debate acontece dessa forma: a valorização do papel da jovem mulher, dos seus aspectos femininos e da importância da própria mulher dentro da sociedade. Um problema muito grave dentro das comunidades é a gravidez precoce, e isso vai desde uma falta de orientação sexual, e não é só pelas jovens mulheres, é por parte também dos jovens. O caso da gravidez na adolescência já se tornou um grave problema social no nosso país e isso precisa ser visto urgentemente; eu diria que aí o Movimento Hip Hop é um grande interlocutor. Hoje, vários projetos de ONGs pra tratar orientação sexual é feito através da didática e da pedagogia do Hip Hop com essas jovens mulheres (Marcelo Buraco).

Esse aspecto tocado por Marcelo Buraco é um dos mais interessantes da identidade cultural e do Movimento Hip Hop, a multiplicidade de interfaces sociais e culturais que podem ser trabalhadas a partir das linguagens artísticas e da forte identificação que existe entre os manos, minas e o Hip Hop. Muitos, principalmente educadores e intelectuais orgânicos falam de uma pedagogia e de uma didática do Hip Hop, cujo liame está na interação, na troca e no diálogo para construção do conhecimento, seja em qual domínio for. *É a forma de se comunicar com os jovens através da identificação com dos elementos culturais do Hip Hop. Você consegue passar uma mensagem de uma maneira interativa, aonde esses jovens não são apenas receptores da informação, mas também começam, através de estímulos sobre o tema, a também se expressar. Então, quando o jovem elabora sua opinião em torno de determinado tema pra se expressar, seja através do rap, do graffiti, ele também começa a cutucar sua própria consciência sobre a concepção individual, dele ou dela, sobre aquele tema. Isso é uma forma interativa de estimular o aprendiz, não é só quando ele fica sentado, passivamente, recebendo a informação, ele não é um mero telespectador da informação, ele é um agente dessa formação* (Marcelo Buraco).

Além das questões estruturais, em grande parte discutidas, da história socioeconômica do ABC Paulista que ensejam o surgimento do Movimento Hip Hop no ABC Paulista, há formas de perceber, sentir e se socializar dentro da sociedade, no cotidiano das comunidades, que distinguem o Hip Hop de outros movimentos sociais e culturais. Nessa dialética cultural e social que, paulatinamente, os integrantes do Hip Hop constituem suas experiências, participam e moldam suas identidades e a identidade cultural do Movimento Hip Hop, há o diálogo incessante com os discursos oficiais e hegemônicos do poder público e da grande mídia. A Nação Hio Hop Brasil defende que, ao invés de aceitar as políticas públicas, as mensagens dos meios de comunicação de massa e seus discursos que expressam a visão da juventude da periferia a partir do viés do bloco de poder, esses jovens possam mostrar a sua voz, o seu olhar, intervir na sua história, serem sujeitos e agentes da transformação de suas realidades e da construção de uma cidade plural, que tenha também a sua “cara”.

O Movimento Hip Hop surge como uma necessidade da juventude de se expressar, de mostrar pra sociedade que essa parte esquecida, escanteada, está ali, por mais que queiram ignorar está ali. E a partir do momento que esses jovens começam a se organizar e se reunir, eles começam a discutir seus próprios problemas e, principalmente, achar suas próprias soluções e propor essas soluções pra sociedade. Então, a gente pode dizer o seguinte: não tem como você achar uma solução de determinada problemática dentro de uma sociedade sem ouvir e sem ver a parte que mais é tocada nesse problema; mas mais do que ser vista

como a juventude problema, essa juventude do Hip Hop, que se organiza nas periferias, quer ser agora uma juventude protagonista de uma transformação social. Quando esses jovens começam a descobrir potencialidades em suas organizações e ver que, organizados, eles podem implementar mudanças, eles começam a se sentir agentes da transformação. E aí, é quando a gente começa a discutir o seguinte, era exatamente disso que os conservadores e as elites tinham medo: de ver pobre organizado, de ver pobre como agentes de mudança social; porque é só se reunir, se organizar, que eles começam a descobrir todas essas potencialidades. Aí a gente começa a entender o porquê do interesse dessas elites, dos conservadores, na nossa fragmentação, na nossa divisão, é, exatamente, pra não deixar descobriremos, nós mesmos, essa potencialidade. E como agentes da transformação, militantes da transformação social que nós somos, independente da corrente de opinião, do segmento da sociedade que atue, mas todos esses jovens no conjunto da sociedade, que fazem Hip Hop, eles sonham e lutam por uma melhoria, por uma mudança; mas não uma melhoria pessoal, mas uma melhoria coletiva, porque ele tá inserido nesse coletivo, então ele não pensa em melhoria só pra ele, em ele ter um conforto pessoal, desfrutar do lazer de maneira mais individual, ter a sua casa cômoda ou o seu carro na garagem; não, ele não pensa nessa melhoria individual, ele pensa numa melhoria onde ele possa conviver bem com os seus semelhantes, os seus pares, ali naquela comunidade, naquela região, então é o pensamento de uma melhoria coletiva, de avanços não só na qualidade de vida, mas um avanço também na consciência cultural e social que é discutida entre aquelas pessoas. Você percebe a satisfação dessa juventude do Hip Hop quando eles conseguem ver que determinados temas começam a ser melhor entendidos e melhor debatidos quando o Movimento Hip Hop coloca esses temas pra serem pautas dentro da sociedade. E aí a gente pode pegar diversos temas, como foi esse da questão da identificação étnica e racial da juventude da periferia. Até então você percebia o seguinte: esse não era um tema importante no Brasil, e o jovem e a jovem negra eram discriminados, perseguidos, muitas vezes eliminados; nós, inclusive, víamos isso: o que acontecia e acontece no Brasil é um genocídio sistemático, pensado, da juventude negra, é uma exclusão que é feita de maneira programada por quem detém o poder na mão. E quando o Hip Hop passa a discutir a temática da juventude negra e demonstrar a forte identificação que o jovem negro tinha com o Hip Hop, porque tratava de um tema que era inerente a ele, a pauta étnica e racial começou a ganhar relevo no Brasil. O grande debate que acontecia no período era o seguinte: a juventude negra começa a ganhar auto-estima de ser negro, de ser morador da periferia porque, através do Hip Hop, o seu bairro, a sua quebrada, a sua região, passa a ter importância, e a sua região passa a ganhar destaque;

seja no noticiário da imprensa, seja nos espaços da sociedade, a região dele começa entrar no mapa; e não só isso, mas essa identificação no discurso, começa a valorizar esses aspectos físicos e culturais desse jovem. Eu lembro que até tinha uma música dos Racionais que dizia o seguinte: a juventude negra agora tem voz ativa. Então a auto-estima de ser negro, de ser afro-descendente, de ter o cabelo duro, encarapinhado, de ter o nariz chato, a melanina na pele, então esses aspectos físicos que antes eram, possivelmente, temas de vergonha, começam a ser temas de auto-estima pra ele; ele começa a ter orgulho da sua raça, da história do seu povo, dos seus ancestrais. E ele aprendeu essa história e essa ancestralidade aonde? Dentro do Movimento Hip Hop. Então, o Movimento Hip Hop ofereceu pra essas pessoas o que nenhum banco de escola conseguiu passar pra eles. Essa mudança no comportamento, no estilo de vida desses jovens e dessas jovens, obra deles próprios por se organizar como Movimento Hip Hop, nós podemos entender como uma grande mudança social ocorrida nas últimas décadas; nessas duas décadas que o Hip Hop está se desenvolvendo no Brasil nós podemos sentir na compreensão desse coletivo de jovens essa grande mudança ocorrida, essa auto-estima e principalmente esse grande comunicador social que o Hip Hop é. Temas que, por exemplo, os nossos pais não saberiam debater ou não teriam nenhum tipo de opinião, o jovem do Hip Hop passa a ter uma opinião sobre aquele tema porque esse tema, em específico, ele debateu dentro do Movimento Hip Hop, seja ele étnico ou social, político; são temas que esse espaço do Hip Hop forneceu pra esses jovens (Marcelo Buraco).

As experiências das gerações anteriores, dos pais dos integrantes do Movimento Hip Hop, tem papel fundamental na formação do olhar desses jovens e dessas jovens sobre suas realidades e sobre o Movimento Hip Hop seja através dos conflitos de geração sobre os mais variados temas, ou através dos gostos e costumes, como o apreço pelas músicas produzidas pelos afros-descendentes, que foram fundamentais na criação de uma identificação daquela geração com sua raça e sua etnia. Esses jovens cresceram ouvindo soul, funk, samba, aprenderam e sentiram que aquele gosto traduzia e representava os anseios, desejos e sentidos da sua família e das suas origens. Mas o Movimento Hip Hop e suas linguagens nem sempre foram vistos de forma positiva pelos pais dos garotos e garotas do Hip Hop que, muitas vezes, viam algo de marginal e agressivo no jeito e estilo de se vestir, de falar e encarar a realidade. A formação desses olhar estereotipado e preconceituoso sobre o Hip Hop tem como principal causa a força dos mecanismos da cultura hegemônica expressa em suas instituições, como os meios de comunicação de massa que atrelaram o Hip Hop ao Rap, e este à violência.

A gente percebe que mesmo os pais dos jovens do Hip Hop, quando via os seus filhos dançando a dança de rua, o breaking, achava que isso era coisa de quem tava endemoniado. Aí você já percebe um preconceito que foi infiltrado por quem? Justamente pelos setores conservadores da elite, através dos seus mecanismos, seja ele religioso, de imprensa, de mídia, seja através da formação que foi passada pra eles. Assim como os capoeiristas no passado, antes do Hip Hop, foram perseguidos nas ruas; o samba, os sambistas, foram perseguidos nas ruas, nos bairros também. A juventude que começou a fazer Hip Hop sofreu uma perseguição semelhante também, e isso vem de onde? Através da formação que essa sociedade teve. E eu acho o seguinte: que o Hip Hop, muito mais do que os capoeiristas e os sambistas, conseguiu bater de frente com esse preconceito; não que esses outros segmentos não tenham conseguido obter êxito, também conseguiram transpor barreiras, mas é que o Hip Hop é muito mais radical, muito mais contundente; e ele conseguiu mudar aspectos do pensamento social de maneira muito mais incisiva do que os próprios capoeiristas e sambistas, poderíamos dizer até que pela grande demanda de jovens que faziam o Hip Hop. Eu lembro até, em 1992, quando teve uma convulsão social, em Los Angeles, na Califórnia, e aí essa convulsão social ganhou uma proporção tão grande que o governo norte-americano teve que colocar o exército nas ruas; e essa convulsão toda ganhou os noticiários e tudo mais, e quando mostravam aquelas cenas de extrema violência, eles colocavam rap no fundo, pra mostrar o quê? “Toda essa violência que vocês estão vendo é fruto de uma juventude que se identifica com esse tipo de linguagem, que é o Hip Hop”. E isso, aqui no Brasil, começou a ser copiado também; você via matérias no Fantástico, quando eles mostravam cenas de violência, colocavam rap de fundo. E isso serviu muito, inclusive, pra estereotipar, ainda mais, o Movimento Hip Hop, que na verdade, tem uma filosofia de atuação completamente diferente daquela, porque a violência não é do Movimento Hip Hop, a violência é da sociedade; na verdade o Movimento Hip Hop queria achar formas e soluções pra tirar essa juventude da violência. Ele habitava um espaço de extrema violência, mas o que ele propunha não era violência, só que quando a mídia começa a associar a imagem do Hip Hop com a violência, de maneira muito pejorativa, esse estereótipo pegou pesado (Marcelo Buraco).

As lideranças da Nação Hip Hop Brasil entendem que, dentro do sistema capitalista, seria impossível resistir às tentativas de apropriação dos produtos culturais do Hip Hop pelo mercado. Além de associar o Hip Hop ao Rap e lucrar com essa manobra vendendo milhões de discos, promovendo eventos e criando casas noturnas que tem como público-alvo os jovens de classe-média e da elite, também utilizam o valor estético não só da música, mas da imagem

dos elementos artísticos: da discotecagem, da dança de rua e do graffitti para promover produtos e eventos diversos. Mas nessa dialética cultural, a disputa de sentidos em torno do Movimento Hip Hop certamente não é batalha vencida pelo mercado, pois nas comunidades periféricas há lideranças desenvolvendo um trabalho de formação cultural, social e política, mostrando aos meninos e meninas a história do Hip Hop, as lutas e processos que deram origem ao Movimento, os conflitos cotidianos e históricos que o Hip Hop auxilia a entender e solucionar, e seu valor para construção de uma identidade e uma transformação coletiva.

Depois de, aproximadamente, uma década sofrendo esse ataque da mídia, o Movimento Hip Hop conseguiu vencer essa barreira. Hoje, quando você vê o Hip Hop na televisão é através de algum projeto social que está sendo feito; algum projeto cultural que eles estão apresentando. E você percebe mais ainda quando eles querem vender algum produto, seja desde uma lata de coca-cola até um carro da Ford, eles associam a idéia da música rap, do graffiti, da dança breaking, porque são elementos artísticos de grande plasticidade e mais ainda, de fácil comunicação social, que fica ali latente, martelando; eles perceberam, inclusive, a difusão dos elementos culturais do Hip Hop como um grande comunicador social. Então, o Movimento Hip Hop, até nesse setores que, outrora, eram grandes adversários, hoje começam a, também querer se valer dessa capacidade do Hip Hop. É inevitável, o sistema hoje vigente na sociedade tem um poder de se regenerar muito grande; a gente cansou de ouvir o seguinte: o capitalismo tá na sua fase terminal; o seu problema é estrutural, agora ele caiu de vez; toda hora que a bolsa de valores entravam em crise, o mundo entrava em pânico, né meu? Mas na verdade não, o capitalismo tem um grande poder de se regenerar, porque ele é baseado num sistema que pensa a cada momento, e a toda hora, a sua forma de obter um novo fôlego, ele é baseado no lucro e tudo aquilo que for visar o lucro, que for visar uma nova forma de lucro, ele apropria-se disso; então, ele não perde oportunidade em comprar e pegar elementos que nasçam no meio do povo pra trazer pro seu campo de ação, que no caso deles é meramente o mercado, o lucro. Isso acontece e vai acontecer, aonde vai estar a nossa resistência? Vai estar, exatamente, nas organizações, sejam elas nacionais, estaduais, regionais, locais. As posses, as entidades, as lideranças de Hip Hop, estas não podem se vender; porque a partir do momento que elas pararem de realizar um trabalho organizativo, que fomenta o debate, que fomenta a formação de novas lideranças, e de um conceito popular e social dentro do Hip Hop; na hora que isso se perder, aí a outra parte, que diríamos aí: os cooptadores do mercado ganham de vez. Então, essas organizações, essas lideranças, compõem um pólo de resistência, por mais que tenha um outro pólo tentando cooptar, tentando desfigurar; e eles, obviamente, sempre vão ter na mão

uma das questões que é fundamental, que é o capital, e que é fundamental pra sobrevivência do povo, dentro desse sistema capitalista; eles vão conseguir obter produtos e ações dentro do Hip Hop, mas eles não vão conseguir a consciência do Hip Hop, porque do outro lado tem um pólo que mantém vivo o porquê, a resistência e a razão do Hip Hop existir, que é a razão social, a razão coletiva (Marcelo Buraco).

O entendimento sobre o Hip Hop como tática para instrumentalização cultural e política da juventude da periferia, tendo como corolário a conquista do poder político em diferentes segmentos e instituições da sociedade, expressa o recorte social e político da entidade Nação Hip Hop Brasil. As principais lideranças da entidade, assim como Marcelo Buraco, tiveram sua formação política em partidos políticos de esquerda, e a leitura político-ideológica da realidade, bem como as ações e práticas sociais e culturais da entidade de Hip Hop, demonstram uma convergência de interesses e táticas, como o aparelhamento de esferas públicas de poder historicamente constituídas por jovens lideranças do Hip Hop. Dentre as lideranças nacionais há membros do PC do B, do PT, do PDT e do PSB. A aproximação dessas lideranças com esses partidos, de acordo com a história de vida de Marcelo Buraco e outras lideranças, foi um processo gradual e necessário pela demanda por formação teórico-metodológica e capacitação para interpretar os problemas históricos e cotidianos de suas comunidades, e, por conseguinte, para conhecimento dos procedimentos políticos que demanda o objetivo de intervir nessa realidade. Para Gramsci, como abordei anteriormente, os partidos políticos têm papel estratégico na elaboração de novas intelectualidades (GRAMSCI, 1966). Mas há uma contradição histórica que engendra obstáculos pra compreensão dessas aproximações e convergências de interesses entre Hip Hop e partidos políticos, afinal, desde a criação dos novos movimentos sociais no final da década de 70, como o “novo sindicalismo” e comunidades eclesiais de base, caracterizados por se autoproclamarem apolíticos, há uma grande desconfiança em relação a essas siglas e seus reais propósitos. Em alguns municípios, como Mauá e Rio Grande da Serra, existem experiências anteriores de grande decepção com o poder público e partidos políticos, numa mesma administração o PT conseguiu construir e destruir uma política pública para o Hip Hop em Mauá, o que levou as jovens lideranças do Hip Hop a reavaliar as possibilidades de acordos e aproximações.

Uma das táticas de ações é participar dessas esferas institucionais de poder. Então, a gente mantém muito diálogo com setores do governo federal: Ministério da Cultura, Ministério do Trabalho, Ministério de Educação, e, principalmente através do Conselho Nacional de Juventude, que fica na Secretaria Nacional de Juventude e está instituída organicamente no Gabinete da Presidência. Este espaço, num primeiro momento, foi importante pra legitimar o

papel do Hip Hop dentro da juventude brasileira. Se você perguntar o que a gente conseguiu encaminhar de projetos, de fato, eu não vou conseguir aqui falar um projeto específico, mas vamos dizer que, de maneira transversal, esse espaço como formador de opinião e amadurecimento do debate, ele já influenciou em vários projetos; tanto na ampliação do ProUni, na discussão do programa do Pró-Jovem, projetos de crédito ao empreendedorismo juvenil; inclusive esse projeto, em específico, foi ponto de pauta bastante inflamado dentro do Conselho, porque o projeto de fornecimento de crédito ao empreendedorismo está formatado de maneira que não atende o jovem da periferia, porque pro jovem acessar esse recurso, ele tem que ter contrapartida, seja de terra ou de bens, e só quem consegue acessar isso é a juventude que já está incluída, seja no campo ou na cidade. Então, nós pensamos o seguinte: que esses critérios precisariam ser reformulados, porque você precisa acreditar que o jovem empreendedor das grandes cidades, o jovem que precisa acessar isso pra ter uma saída pro mercado de trabalho com a sua própria idéia, ele não tem uma contrapartida a oferecer, a não ser sua criatividade e sua vontade de trabalho e o seu compromisso social, porque ele vem de família desprovida socialmente. Então nós estamos numa discussão muito grande pra poder mudar essa forma de financiamento de crédito. Então como espaço de debate dos vários projetos que acontecem de maneira transversal, esse espaço do Conselho é excelente. Mas não só dentro do Conselho, como em outros espaços também, desde a esfera estadual, em vários Estados a geração Hip Hop vem propondo projetos pra diferentes Secretarias Estaduais; as próprias secretarias municipais, dos governos públicos locais. Então no Brasil inteiro, de fora a fora, tem lideranças da Nação Hip Hop elaborando e propondo projetos (Marcelo Buraco).

O Movimento Hip Hop da cidade de Santo André é bastante amplo, representado por artistas e lideranças do bairro Represa ao Capuava, compreendendo diversos bairros periféricos. Alguns artistas optam por não se envolver com organizações do Hip Hop organizado, mas não deixam de fazer um trabalho social, o que acontece através das oficinas que realizam nas sedes de Associações de Amigos de Bairro e nas escolas públicas. Apesar das divergências político-ideológicas entre os grupos eles coadunam suas vozes quando o coro e a luta é pela Casa do Hip Hop da cidade.

No caso que você acompanhou bem, do debate aqui em Santo André, até com o lançamento da Nação Hip Hop aqui, é uma bandeira histórica do Movimento Hip Hop da cidade é lutar pela Casa do Hip Hop. A gente atravessa aqui algumas dificuldades porque o poder público local tem o seguinte entendimento: eles acham que o Hip Hop não pode ser um movimento privilegiado em sua ação, com a implementação de uma Casa do Hip Hop, mantida pelo

recurso público, porque aí ele iria abrir o precedente pra que vários outros segmentos tivessem a sua casa também; como eles dizem: “ah eu vou te que criar a Casa do Sambista, a Casa do Capoeirista, a Casa do Rockeiro, a Casa do Punk. E aí a nossa interpretação é a seguinte: o Movimento Hip Hop já mostrou a sua eficácia de ter uma Casa do Hip Hop em outros municípios, na estruturação de um projeto social pra juventude. Eu não sei, por exemplo, algum tipo de experiência de jovens que se organizam em torno do rock, aonde o cara sai pra tocar a guitarra e vai pra sua quebrada ensinar outros jovens a tocar guitarra, é diferente, por exemplo, do DJ; a maior parte dos DJs tem oficinas de Hip Hop dentro da sua garagem, na sede da Associação de Moradores, enfim, é uma coisa que por necessidade própria de passar o conhecimento isso é feito. Então, o Hip Hop tem uma característica de interferir socialmente na formação e educação dos jovens nas comunidades, e uma Casa do Hip Hop seria um instrumento a mais pra esses jovens poderem fazer isso. Aí nós támo elaborando agora um projeto pra apresentar pra Prefeitura local, com a participação da sociedade civil através das entidades e ONGs, o governo federal entrando com recurso de manutenção, e o governo local ia entrar apenas com o espaço físico e a manutenção de água e luz, o restante seria o governo federal e gestão de entidades e lideranças do Movimento Hip Hop. Essa é uma luta que já faz uns 3 ou 4 anos, e só agora que a gente conseguiu dar um passo a mais na qualidade da formulação da proposta; até porque, conforme vai surgindo barreiras apresentadas pelo poder público local, a gente também vai elevando a nossa elaboração e nossa proposta (Marcelo Buraco).

A Nação Hip Hop Brasil está em processo de construção no ABC Paulista, com grande força, através do trabalho de suas lideranças, nas cidades de Santo André e Ribeirão Pires, sobretudo na primeira, onde acompanhei o lançamento oficial da entidade. Há Diretores Municipais em bairros periféricos que concentram muitos jovens que se identificam com a Cultura Hip Hop, mas para o desenvolvimento do amplo projeto político e social que almeja a entidade há um longo caminho a ser pavimentado e percorrido. Algumas dessas lideranças dos bairros como Zé Pedro e Cidão do Jardim Represa, importantes redutos do Hip Hop, estão bebendo na fonte do arsenal teórico propiciado na sede do PC do B de Santo André. O norte para esses jovens da Nação Hip Hop Brasil é uma grande transformação coletiva, utilizando o Hip Hop como ferramenta de formação cultural e argamassa para dar forma à grande massa, ao sujeito coletivo.

O Movimento Hip Hop funciona a partir dos seus núcleos, localizados nos mais próximos e mais longínquos bolsões periféricos do país, mas o que é ainda mais interessante é a rede de idéias, construções simbólicas e práticas sociais que estruturam o crescimento e a

constante renovação do Movimento. Neste trabalho de identificação e formação de novas lideranças a Nação Hip Hop está um passo à frente das outras entidades, até mesmo por defender o entendimento do Hip Hop como movimento coletivo e estimular a filiação de novos integrantes. Não estou dizendo que nas outras entidades não há renovação, mas as práticas sociais e políticas da Nação Hip Hop Brasil visam com veemência a construção e renovação dessa base política e humana. Há jovens lideranças agindo em nome da Nação Hip Hop Brasil em diversos bairros da cidade de Santo André, jovens que foram identificados nas ações culturais desenvolvidas pela entidade.

Na Nação Hip Hop Brasil há jovens filiados a diversos partidos, apesar das principais lideranças da região, como Marcelo Buraco de Santo André e Beto Teoria de Ribeirão Pires, serem militantes do PC do B. Marcelo Buraco procura demonstrar que, apesar de serem importantes na formação das lideranças, os partidos políticos não exercem influência nas ações e práticas da entidade, mesmo porque há entre as lideranças nacionais diferentes filiações partidárias. Mas essa é uma discussão freqüente e encontros e eventos de Hip Hop, até que ponto essas filiações partidárias influenciam nos rumos do Movimento Hip Hop.

A Nação Hip Hop Brasil é a única entidade analisada que defende a construção de outro sistema social, de outra ordem social, que lute pela construção do socialismo, um socialismo plural e democrático, como defende Marcelo Buraco. As demais, apesar dos questionamentos, dos protestos, das lutas pelo resgate da história africana, afro-brasileira, pela construção e fortalecimento da identidade étnico-racial da juventude da periferia, pelo protagonismo juvenil, pela cidadania participativa, por formação cultural e educacional, por inclusão social, para ficar em alguns pontos tocados pela Posse Hausa e pela Zulu Nation Brasil, conquanto haja diferenças nas metodologias, discursos, ideologias e ações culturais, defendem reformas propostas dentro do sistema capitalista. A Nação Hip Hop Brasil defende seu posicionamento anti-capitalista e anti-imperialista.

A gente pode definir dessa forma: a Nação Hip Hop Brasil se pauta por uma mudança de sistema, aonde a proposta de um outro sistema é o Socialismo. A característica desse socialismo, que a gente diz inclusive, é um socialismo com a cara do Brasil, respeitando a sua pluralidade não é o socialismo definido por partido A, B, ou C, entendeu? Então nós elegemos o seguinte: o inimigo número um do nosso povo, poderíamos dizer assim, chama-se esse sistema capitalista que é financiado pelo imperialismo do capitalismo mundial, baseado no poderio norte-americano. Estamos colocando aí um ponto de vista mais ideológico. Então a Nação Hip Hop se pauta por ser uma entidade anticapitalista e antiimperialista e, num momento de debate mais avançado, uma entidade de feições socialistas. Mas isso, inclusive, é

um debate que a gente faz da seguinte forma: com um conteúdo não de caráter partidário, até porque tem níveis de entendimento, uma entidade dessa proporção tem jovens que ainda não tem muita concepção sobre o que é esse debate ideológico; então a gente vai fazendo ele de que forma: mostrando que o imperialismo norte-americano, seja ele econômico ou cultural, ele representa uma ameaça ao nosso povo; e o sistema capitalista na sua forma excludente que a gente vê, e vai continuar assim porque a característica do capitalismo é ser excludente, ele é uma outra ameaça para o nosso povo e para a nossa juventude, e isso vai sendo melhor entendido. A partir disso, esses jovens vão assimilando melhor o que é esse enfrentamento a esse sistema imperialista capitalista e a elaboração de uma proposta socialista pra nossa sociedade. E o Movimento Hip Hop tem um papel fundamental na apreensão dessas idéias, através da interação entre os elementos (Marcelo Buraco).

Como relatei, estive presente no lançamento oficial da Nação Hip Hop Brasil em Santo André, quando defenderam a principal bandeira de luta do Movimento Hip Hop da cidade, o que também é objetivo das outras cidades, a criação da Casa do Hip Hop; Marcelo Buraco leu o Manifesto de Lançamento e foi nomeada a diretoria municipal com a presença de políticos locais. Foi importante observar e participar dos debates nessa ocasião, para melhor perceber o sentido das ações culturais e políticas da Nação Hip Hop Brasil.

O evento aconteceu na Casa da Palavra – Praça do Carmo, centro de Santo André – e o objetivo foi oficializar a presença e o trabalho da Nação Hip Hop Brasil, suas parcerias e a diretoria de Santo André. Logo na entrada encontrei Marcelo Buraco, nos cumprimentamos, e ele me disse que se tratava de um Congresso, mas um Congresso de Hip Hop. Na recepção, os convidados recebiam uma folha, na qual poderiam responder algumas perguntas e imediatamente se alistar à Nação Hip Hop Brasil. Entre perguntas sobre dados pessoais, perguntam se o sujeito vota, onde, a seção e zona eleitoral; a formação escolar ou acadêmica; se estuda ou trabalha e onde; se milita em algum movimento, grupo, posse, ONG ou partido político; e quanto pode contribuir mensalmente para a entidade, com as opções que variam de R\$ 2,00 a R\$ 50,00. É explícito o viés político da entidade. Para quem não está habituado ao caráter híbrido do Movimento que trabalha com desenvoltura arte, cultura e política, pode estranhar a união de palestras e discursos eminentemente políticos com free style (quando o MC improvisa uma letra sobre a base do DJ), batalha de b. boys, de MCs e até a venda de artigos ligados ao estilo Hip Hop. Havia uma mesa, onde vendiam camisetas e CDs da Nação Hip Hop Brasil, e uma banca com artigos para as minas do Hip Hop, com bolsas e camisetas pintadas à mão pela Erenilda, esposa do grafiteiro Tota.

Entre manos e minas do Hip Hop havia alguns homens, mulheres e crianças, famílias de políticos e funcionários do espaço público, que prestigiavam o evento. Devido ao caráter oficial, público e à presença de políticos, como o presidente da Câmara da cidade de Santo André - José Montoro Filho, o Montorinho – havia um certo cuidado didático para apresentar os elementos artísticos do Movimento Hip Hop. Marcelo Buraco foi o MC do evento, que teve início com free style entre MCs que foram chamados no ato para pegarem o microfone e desempenharem sua arte. Beto Teoria estava com b.boys do grupo Teoria Breaking – b.boy Tuca e Cris – que apresentaram as distintas formas de dança de rua, enquanto Beto Teoria explicava ao público as singularidades do Popping, do Locking e do B.Boying, ou Breaking. Ao fundo do palco havia um grande painel desenhado pelo grafiteiro Tota, no qual expunham o grande desejo do Movimento Hip Hop da cidade, a criação da Casa do Hip Hop de Santo André. É importante enfatizar que essa é uma bandeira de luta que une integrantes do Movimento Hip Hop da cidade, independentemente de serem filiados, ou não, à Nação Hip Hop Brasil.

Apresentaram um vídeo da Nação Hip Hop Brasil, viabilizado pelo Ponto de Cultura ⁴⁰Hip Hop a Lápis, com sede na cidade de São Paulo. No início do vídeo é mostrado um revólver e a munição é composta por pontas de lápis. Depois, mostram o pré-lançamento da Nação Hip Hop Brasil, que foi no mês de junho de 2004 em Brasília, com depoimentos de integrantes do Movimento Hip Hop de todas as regiões do país. Exibem o pré-lançamento na cidade de São Paulo, em setembro de 2004, e o lançamento em 22 de janeiro de 2005, também na mesma cidade. Há imagens da palestra do presidente da Nação Hip Hop Brasil – Aliado G - no Fórum Social Mundial, da mobilização dos manos e minas. E um fato curioso, eu estava naquela palestra, e apareço no vídeo de uma forma muito parecida com a que eu estava naquele momento, em Santo André, assistindo ao vídeo, entre manos e minas, observando e fazendo anotações no diário de campo; e também “passou um filme” na minha cabeça da trajetória percorrida até então. A mensagem que ficou destacada no final do vídeo

⁴⁰ Ponto de Cultura é o principal projeto da gestão do Gilberto Gil no Ministério da Cultura, com o objetivo de fortalecer a diversidade cultural, as culturas populares e as diferentes identidades, no qual as entidades de Hip Hop que atuam no ABC Paulista: Nação Hip Hop Brasil e Zulu Nation Brasil foram contempladas. Através de edital o MINC seleciona entidades espalhadas pelo Brasil, com propostas diversas, que já atuam na área cultural, sobretudo com culturas populares, que tem reconhecimento público pelas suas atividades, e que passam a receber apoio federal. Cada Ponto recebe R\$ 150 mil, distribuídos em cinco semestres. A cada seis meses, a entidade selecionada recebe R\$ 30 mil para levar em frente seu projeto. Tem ainda um kit multimídia, distribuído pelo Ministério das Comunicações, com um estúdio digital para gravação de CDs, computador, câmera digital e uma ilha de edição. Tudo funciona em software livre e é ligado aos demais pontos por meio da internet.

foi “uma história escrita não por acadêmicos, mas por nós”. O que demonstra a preocupação de mostrar que eles têm os seus intelectuais orgânicos, os seus legítimos porta-vozes.

A primeira mesa foi composta por Aliado G, Montorinho, o dirigente do PT na Câmara, Cláudio Malatesta, e o assessor da deputada Ana do Carmo, Daniel. Aliado G foi o primeiro a falar e fez referência à Casa da Palavra, destacando o poder que a palavra tem para transformar a sociedade. Contou que começou a vir pra Santo André em 1997, quando havia o circuito nacional de Hip Hop. Ele foi ao Centreville, periferia de Santo André, local de onde surgiram lideranças como Marcelo Buraco e Tota, e em algumas escolas para fazer palestras. Hasteou a bandeira de luta pela Casa do Hip Hop em Santo André. Cláudio Malatesta apontou a importância da atitude dos movimentos sociais para história e disse que o Movimento Hip Hop cresce e está forte porque tem propostas. Montorinho falou sobre a demanda do Hip Hop no Orçamento Participativo e o valor da organização. Daniel destacou a importância do Hip Hop para a Educação.

A segunda mesa também foi composta por Aliado G, pelo Beto, líder da organização UNEGRO – União de Negros pela Igualdade, e por Cristina Batista, a Lady Rap, representante da CUFA, MC das Minas da Rima e pioneira no Movimento Hip Hop. Beto falou sobre o valor da militância negra em Santo André para sua formação política e destacou a importância da parceria entre Nação Hip Hop Brasil e UNEGRO, apontando quatro fatores que aproximam as entidades: a maioria é jovem, organiza-se na periferia, mantém diálogo intenso com as expressões de matrizes africanas que recuperam o olhar negro e luta contra a exclusão. Beto salienta, ainda, a necessária aproximação com outros movimentos sociais e o urgente fortalecimento do protagonismo da juventude negra. Beto comenta que está acontecendo o ENJUNE e estão organizando o Congresso Nacional do Negro. Diz que UNEGRO e Nação são irmãos, têm o mesmo DNA. A Lady Rap refletiu sobre o saldo positivo que a organização e a institucionalização trazem para o Movimento Hip Hop, possibilitando fechar acordos, contratos com outros grupos e prefeituras. Ela enfatiza que as desigualdades passam por questões de gênero, raça, classe e que não se pode oprimir de nenhuma forma, seja ela machista ou racista, e aponta que não se pode oprimir o branco. Diz que a questão não é tolerar, mas sim respeitar o outro. Destaca que Nação, CUFA e UNEGRO são parceiras. Aliado G expõe o atual estágio de desenvolvimento da entidade que conta com cerca de 80 núcleos, somente no Estado de São Paulo, com previsão de chegar a 100 na virada do semestre de 2007. Enfatiza que a Nação Hip Hop Brasil é a maior organização de Hip Hop do país, com 15 a 20 mil integrantes. Somente em Sorocaba, a posse Rima e Revolução conta com cerca de 300 pessoas. Para ele, é uma continuidade histórica que trouxe esse momento, o

Hip Hop é de matriz africana e muitos querem tirar o recorte de raça e classe. Conta que assistiu a defesa de uma tese de Mestrado na UNESP e disseram que o Hip Hop era apenas uma Manifestação Cultural, omitindo o seu recorte de raça e classe. Registrei essa informação para depois fazer um comentário, pois há um grande receio diante dos pesquisadores devido a fatos como o citado por Aliado G. Senti necessidade de transparecer o meu posicionamento e a importância da pesquisa participante, de estar próximo dos eventos e pessoas que, de fato, vivem o Movimento Hip Hop, para refletir a partir do sentido que o Hip Hop tem para os protagonistas de sua história. Ele transparece a conotação política dos projetos e ações da entidade afirmando que acredita no Hip Hop e no poder de transformação do Movimento, mas que é a luta política, a luta pelo poder que faz a transformação. Depois abriram para perguntas e os membros da mesa tiveram alguns minutos para finalizar suas falas. Beto comentou que a UNEGRO defende a união da juventude contra o racismo e falou sobre alas mais radicais do Movimento Negro, que não dialogam e não aceitam a presença de brancos. Lady Rap enfatizou a questão de gênero, dizendo que o maior número de mulheres no Hip Hop ainda são namoradas e não militantes. Destaca alguns fatores que dizem respeito às mulheres, como o fato de que a maior taxa de desemprego é entre jovens mulheres, o alto índice de maternidade entre jovens mulheres, e especificamente no que toca ao elemento rap, a história de que “mulher não vende disco”.

Quando abriram espaço para perguntas, pedi a palavra, e como já disse, fiz um esclarecimento com respeito à importância da distinção entre diferentes pesquisadores, seus métodos e posicionamentos políticos; e elogiei os objetivos da entidade de formar e fortalecer os seus intelectuais orgânicos. Fiz uma pergunta polêmica sobre as convergências e divergências entre as bandeiras de luta e projetos da Nação Hip Hop Brasil e o PC do B, partido cujas principais lideranças da organização de Hip Hop são filiados. Citei o fato de que ao entrevistar um membro do Hip Hop de Mauá ele afirmou que os manos ficaram desconfiados pela “coincidência” do surgimento da entidade, paralelamente à candidatura do seu presidente Aliado G a deputado estadual. Beto Teoria, MC, importante liderança da Nação Hip Hop Brasil de Ribeirão Pires, dirigente da UJS, pediu a palavra e colocou que é preciso conhecer e estudar antes de contestar, e que é preciso estar aberto a novas possibilidades de organização e construção do Hip Hop. Aliado G explicou que em janeiro foi promovido o 1º Encontro Nacional da Nação e quando ele lançou sua candidatura teve a oportunidade de rodar o Estado de São Paulo. Disse, ainda, que o objetivo maior não era ganhar e sim colocar um novo perfil, um novo projeto no debate político; e confirma que utilizou sua candidatura para construir a Nação Hip Hop Brasil, sendo votado em 331

municípios. Segundo o presidente, a Nação Hip Hop Brasil é uma questão mais ampla, porque é do Hip Hop e cabe todo mundo, ninguém mostra filiação para entrar na Nação; é uma organização apartidária, apesar de sua opção partidária ser o PC do B. A convergência está na luta de todas as frentes que possuem identidade com as lutas do povo, cita todos os partidos de esquerda, a luta da UNE pela democratização da Universidade Pública que, segundo ele, é o que a juventude do Hip Hop mais precisa; e diz: “somos herdeiros da luta e não criadores dela”. Fizeram perguntas variadas como o posicionamento do Brasil em relação ao bloco de esquerda da América Latina, o Rap e o Hip Hop no mercado, e o formato dos bailes. Aliado G é hábil em sua fluência verbal e discorreu com desenvoltura entre essas questões. Disse que não vê o Brasil distante desse bloco, que não devemos mostrar força pra cima da Bolívia, e que o Lula não é o Chávez; na Venezuela havia acúmulo de forças para sua ascensão. Quanto ao rap e mercado, disse que uma coisa é ideologia e outra é o mundo real, que não estamos isentos das leis do mercado, por isso é preciso entender como funciona. Destaco que ele é dono de uma das principais produtoras de rap do país, a Faces da Morte Produções; o que é taticamente importante para o projeto de conquista de poder que a entidade encampa, através do domínio dos modos de produção, da abertura para novos artistas e produtores musicais que são os jovens do Hip Hop. Para Aliado G, ocorreu uma masculinização dos bailes, e hoje o que existe são grupos de rap cantando. Antes havia mais meninas devido aos momentos de música romântica, o que também era estratégico para paquera, que interessava a todos e todas; para ele, o show de rap tem que ser parte do baile e não o baile. Lady Rap finalizou o bloco com um protesto contra o fato de que o vereador de Francisco Morato, Anderson, que é do Hip Hop, fora agredido por um PM no banheiro da faculdade Uniban, em Osasco.

Marcelo Buraco assumiu o microfone dizendo que não poderia haver o lançamento da Nação Hip Hop Brasil em Santo André sem a leitura de um Manifesto, que é a certidão de nascimento da entidade. Insiro o Manifesto na íntegra, pois o documento confirma as principais bandeiras de luta na região, os métodos para conquista do poder e o posicionamento político-ideológico revolucionário da entidade.

Desde a década de 80 desenvolvemos em Santo André aquela que é a nossa cultura de rua, cultura engajada, perspicaz, malandreada e compromissada. Assim podemos resumir este conjunto de ações desenvolvidos por DJ's, MC's, B.Boys, B.Girls e Grafiteiros. Hip Hop é Compromisso, como dizia nosso mano velho “Sabotagem”. Compromisso de lutar pela alta estima dos que são estereotipados, compromisso de lutar pelo direito dos que são escanteados, compromisso de lutar pela igualdade dos oprimidos, compromisso de mudar esta sociedade impregnada de preconceitos, compromisso de dar voz aos que não tem sua voz

ouvida por este sistema capitalista excludente. E tendo conosco este compromisso que carregamos orgulhosamente, queremos ir adiante nas nossas perspectivas. Neste sistema não temos nada a perder, naquele que ajudaremos a criar temos um mundo a ganhar. Estamos conectados a todas as periferias e quebradas do Brasil e do mundo com jovens que compartilham conosco desses ideais. Em Santo André o legado de compromisso floresce dia após dia. Da região da Represa a Utinga, de Paranapiacaba a Tamarutaca já são milhares de jovens, adolescentes e crianças que se espelham nas lideranças do movimento hip hop de nossa cidade e começam a ensaiar seus passos de dança, a escreverem suas letras de rap, a riscarem os discos velhos dos pais e a rabiscarem seus primeiros graffiti. Através destas ações começamos a discutir o mundo ao nosso redor, começamos a perceber e entender as desigualdades vista de um novo ângulo a do conhecimento e da consciência de classe, começamos a acreditar e ver que mudar as coisas e o mundo é possível. Para nós isto tudo é motivo de grande honra e responsabilidade, por isto não temos receio de lutar por mais, pois sabemos que pra chegar onde pretendemos, que são as grandes mudanças, este esforço é exigido e necessário de cada um de nós. Queremos ocupar os espaços de formação, de decisão e de avaliação dos méritos. Queremos ser doutores, médicos, advogados, juizes, engenheiros, parlamentares, trabalhadores, e acima de tudo homens e mulheres conscientes de seus direitos e providos de oportunidades iguais. E o caminho que escolhemos para nos desenvolvermos enquanto seres humanos e cidadãos passa pelo desenvolvimento do nosso movimento, o movimento hip hop. Que alguns achavam coisa de momento, outros diziam ser uma coisa sem nexos e colonialismo americanizado, e um grupo ainda mais reduzido cheio de preconceitos não queria nem ouvir falar dizendo ser coisa de preto, pobre e favelado. Somos pretos, pobres e favelados sim, mas nós estamos aqui, ajudando a construir o mundo e nossa cidade, ajudando a escrever a história e narrando a nossa própria história. Esta cidade que acolheu nossos pais e avós, esta terra onde nascemos, crescemos e aprendemos a gostar, tem que ter também a nossa cara e sempre se caiba a pluralidade de nossas idéias. **Lutamos pela Casa do Hip Hop de Santo André**, e hoje mais do que nunca damos um passo decisivo na organização do movimento para exigir o nosso espaço de fato, que tenha a nossa cara e estando aberta às diversas influências culturais, educacionais políticas e sociais. Pelo compromisso com a nossa cidade, a sociedade e as mudanças, queremos a casa do Hip Hop de Santo André. Pela pluralidade de nossas idéias queremos a Casa do Hip Hop de Santo André. Para lutar contra o preconceito e discriminação queremos a Casa do Hip Hop de Santo André. Pela igualdade de oportunidades e espaços queremos a Casa do Hip Hop de Santo André. **Queremos a Casa do Hip Hop de Santo André onde meninos e meninas**

aprendam a manejar livros, sprays, microfones, toca discos e lápis. Queremos a Casa do Hip Hop de Santo André onde meninos e meninas passem informações e conhecimento. Queremos a Casa do Hip Hop de Santo André onde os meninos e meninas das periferias de nossa cidade se preparem para mais adiante estarem no poder. “O vírus libertário fortalecido reproduziu, somos todos portadores... Nação Hip Hop Brasil”. (Manifesto de lançamento da Nação Hip Hop Brasil em Santo André).

Após ler o Manifesto, que todos e todas escutaram com atenção, Marcelo Buraco perguntou se alguém tinha algo a acrescentar e um mano, chamado de Sal pelos manos, colocou que deveria ser colocada a preocupação com o meio ambiente, devido ao encontro nacional contra o aquecimento global, organizado pela Nação Hip Hop Brasil, para acontecer em setembro, no município de Campinas. Marcelo Buraco apresentou a direção regional da entidade com: Zé Pedro, do Jardim Represa; Bruno, do grupo Contemplados, morador do Jardim Santo André; Preto, do Impacto Verbal, da Cidade São Jorge; Cidão, do Represa; Fábio Féter, do Sistema Racional, do Jardim Erasmo; DJ Bruno, do Represa; Canigia, MC, do Centreville; Tota, do Centreville; e a única mulher, Adriana, MC do Esquadrilha SA e professora de rap gospel. Para presidente da direção foi escolhido o Nerinho. Depois de cada indicação Marcelo Buraco perguntava se alguém se opunha. Ele não compõe a direção porque é secretário nacional de organização da entidade. Expôs que o Movimento Hip Hop de Santo André é muito amplo, mas agora tem mais fundamento com uma entidade, e que vão sentar com o prefeito para exigir a Casa do Hip Hop de Santo André. Tota fez referência à fraca vareta japonesa usada para fazer pipa, que, quando junta com outras, é muito forte e não quebra. O evento foi finalizado com show dos grupos Esquadrilha SA, Brigante, Pixolé e Ninja. Mas não sei se pelo espaço, pelo caráter do evento, ou ambas as coisas, eles não pareciam muito à vontade para se divertir, e a maioria assistiu às apresentações sentada.

Dentre os eventos de Hip Hop que participei, este foi o mais denotadamente político, cujos discursos dos manos e minas salientaram ações culturais e práticas sociais como estratégia e tática política; destacando a importância da organização, da união entre o povo oprimido e marginalizado das periferias do país contra os opressores, as ideologias e ações das classes dominantes e suas instituições. O papel do Hip Hop é o de instrumento de luta e organização da juventude, propiciando o caminho e a base para formação cultural e política dos jovens, meninos e meninas moradores da periferia. A questão de raça, apesar de respeitarem e defenderem a matriz africana da Cultura Hip Hop, não é a questão central. O perigo que eu vejo nesse enfoque é a Cultura Hip Hop ser coadjuvante dessa história, um mero instrumento tático e político, inclusive dos partidos políticos, e seu papel na mediação e

construção de sentido para as experiências e práticas dos agentes sociais não ser devidamente trabalhado e valorizado. No entanto, parece que a Nação Hip Hop Brasil compreende e valoriza esse papel do Hip Hop para construção de outra ordem social.

Em Ribeirão Pires também há importantes nomes dos diferentes elementos artísticos do Hip Hop, que fazem parte da Nação Hip Hop Brasil desenvolvendo funções sóciopolíticas e artístico-culturais de acordo com seus conhecimento e práticas, como Thiago Vaz, o Thiagão, importante grafiteiro da cidade e Secretário de Cultura da Nação Hip Hop de Ribeirão Pires; o presidente da Nação Hip Hop em Ribeirão Pires é o Todynho, MC do grupo Império ZO, grupo de expressão no Hip Hop nacional; os b.boys do grupo Teoria são responsáveis pelo Breaking na cidade e integram a Nação Hip Hop Brasil, o Tuca, Cris e Ricardo; os DJs que representam a Nação são Celinho, DJ do grupo Teoria e Diego, DJ do grupo gospel Ministério Desabafo; e tem o MC Mochila, da nova geração, que é Secretário de Organização. Beto Teoria é Secretário Estadual da Nação Hip Hop Brasil e explica a importância das idéias da entidade para o município, enfatizando a importância da organização e do domínio das forças produtivas pelos manos e minas do Hip Hop:

E, na verdade, a Nação Hip Hop Brasil não é do PC do B, não é da UJS, o que acontece, e acho que de forma natural, é que as pessoas que estão entrando hoje pra Nação Hip Hop, que estão se preocupando em fazer do Hip Hop uma coisa organizada, acabam vindo pra esse campo, mais político. Porque os outros militantes do Hip Hop que não têm essa experiência de organização eles vêem a Nação Hip Hop exatamente dessa forma: “ah é coisa partidária, os caras querem ser donos do Hip Hop”, fala da desconfiança e isso não tem nada a ver. A gente está querendo pegar nossa experiência e agregar à Nação Hip Hop, mostrando pra galera “oh se organiza, porque organizado você vai muito mais além, não é só fazer showzinho e gravar CD”. Hoje o Hip Hop tem um mercado em potencial muito grande, por exemplo, quantos caras do Hip Hop e da periferia consomem roupas do Hip Hop, que vestem o Hip Hop, só que quais dessas grifes são gerenciadas por pessoas do Hip Hop, entendeu? Isso vai do tênis, da camiseta, do boné, então hoje a gente tem condições de organizar a Nação Hip Hop pra ela ser uma ferramenta onde, por exemplo: o cara quer vestir uma roupa do rap, mas talvez a costureira, a mãe de um, a tia do outro, possa ela mesmo confeccionar a camiseta e vender pro pessoal do Hip Hop; o grafiteiro pode personalizar um tênis, fazer o trabalho num tênis; então tem toda uma geração de trabalho e renda que pode ser a partir do Hip Hop. Hoje o Hip Hop ele cria e consome. Porque hoje, querendo ou não, as grandes empresas que vendem o Hip Hop não estão com o pessoal do Hip Hop, só que o Hip Hop é que consome e os caras tão ganhando dinheiro com isso. A

própria questão, quando você fala de rap e Hip Hop, se dá um pouco nisso. Hoje vende muito CD de black music, tem rádio por exemplo, a 89 FM, que até então ficou conhecida como a rádio rock, hoje na programação dela, de cada cinco músicas que toca, três são black music, por quê? Porque existe um mercado hoje que consome muita black music, e o Hip Hop mesmo tá ganhando o que com isso? Nada. Vende muito e se ouve muito black music, enquanto que o rap nacional tá vendendo quase CD nenhum. Tem muita loja na galeria 24 de maio que fechou porque não vende mais rap nacional, não consegue mais ganhar dinheiro e fazer aquele giro de capital como se fazia antigamente. E a Nação Hip Hop ela tem essa proposta. Eu, particularmente, tenho um projeto que já mandei pra vários editais, pra várias empresas pra ver se consigo arrecadar fundos. O projeto é assim: o cara é grafiteiro, que nem o Thiagão, chama ele pra fazer a fachada de uma loja, ele faz uma bandeira, um painel, um folder, dá pra personalizar um capacete, um capô de um carro. Então, através da técnica do desenho do graffiti o cara pode gerar trabalho e renda. O cara é DJ, o cara não é só DJ pra colocar o vinil e fazer scratch. Pode fazer a manutenção do equipamento, que é caríssimo. A gente vai pra eventos que, às vezes, o som é uma porcaria, porque os caras mesmos do Hip Hop não sabem equalizar o som. O cara precisa aprender a ser um técnico de som, pode ser um sonoplasta de um teatro, pode fazer trilha sonora de um filme. Tem campo pra todo mundo. A partir do momento que você dá oportunidade pro cara da periferia, você mostra pra ele que oportunidade tem pra todos, aí a palavra social tem seu sentido. Quando se pergunta o que é comunista, ser comunista é se preocupar com bem comum. E o que é o bem comum? É o cara ter uma casa pra morar e você também; ter um alimento pra sua refeição diária e você também ter. Então, na verdade, a Nação Hip Hop quer isso: que o pessoal do Hip Hop se organize, tenha oportunidade de trabalhar, ganhar dinheiro e ter a sua casa, seu carro, sua alimentação diária. Eu, particularmente, tenho dois filhos e, assim como eu, tem outras pessoas do Hip Hop que também têm filhos, inclusive meninas que são mães na adolescência. Qual perspectiva que eu vou ter pro meu filho, se eu não me preocupar com a organização social? (Beto Teoria).

A relação com as administrações públicas municipais ocorre de formas distintas em Santo André e Ribeirão Pires. Em Santo André há maior abertura, apesar de não haver diálogo com o Movimento Hip Hop organizado, mas em Ribeirão Pires a situação é crítica, pois o Prefeito da cidade, Clóvis Volpi, critica veementemente o Movimento Hip Hop.

Como relatei, o órgão público responsável pelas políticas públicas, por criar canais de participação com diferentes segmentos e expressões da juventude é o CRJ, criado em 1998, após grandes mobilizações juvenis, com destaque para o Movimento Hip Hop organizado

através da Associação Cultural Negroatividades. Até o início de 2005 sua sede ficava no centro de Santo André, mas o governo optou por economizar com o aluguel e utilizar o espaço do Parque-Escola. É um bonito espaço da cidade, adaptado para receber vários projetos, na área de educação, meio ambiente e cultura. O Parque possui ampla área verde, arena ao ar livre, salas de multiuso, auditório, sala de exposição, pavilhão para eventos e laboratório de informática, todos utilizados pelo CRJ em suas atividades. Além da nova sede, o CRJ passou a ser vinculado à Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, sendo interlocutor no desenvolvimento de políticas culturais para a juventude. Com o período de transição, do início de 2005 a julho de 2006, as atividades foram paralisadas.

A coordenadora do CRJ é Vânia Ribeiro. Ela entrou em 1990 na Prefeitura de Santo André como assistente cultural, através de concurso público. Na época ela era filiada ao PT, mas ela diz que continua simpatizante às idéias e projetos do partido, que ocupa a atual administração da cidade. Quando ela entrou diz que o trabalho era muito bom, que havia uma equipe de cerca de 40 agentes culturais, um para cada bairro da cidade, não somente para diagnosticar, mas para construir políticas junto com a comunidade. Ela virou Gerente de Ação e Difusão Cultural, função que não existe mais. Depois a gestão seguinte acabou com os avanços. Ela diz que o próprio PT construiu e destruiu muita coisa, que dificilmente seguem o planejamento inicial. Era, por exemplo, para construir uma sede para o CRJ, mas não foi possível.

No começo dos anos 90, acompanhando os agentes culturais, ela teve os primeiros contatos com o Hip Hop, através da dança de rua que praticavam em comunidades periféricas como Cata Preta e Vila Luzita, e do graffiti no Centreville. Ela explica que, em 1997, após pressões da Negroatividades, com Marcelo Buraco e Tota reivindicando ações do governo, passou a ter um trabalho melhor organizado. Fizeram parcerias para a primeira mostra de graffiti da cidade, e a cidade de Santo André se transformou grande referência nesse elemento artístico. Fizeram também uma mostra sobre Hip Hop no Teatro Municipal com discussão de diferentes temas como a violência, com a participação do rabino Henry Sobel e do MC Mano Brown. Quando foi criado o Fundo de Cultura, o grupo de graffiti Guerra de Cores grafitou o viaduto do centro da cidade.

Ela enxerga o Hip Hop como um Movimento bastante organizado e articulado e afirma que quem mais traz projetos para o CRJ é a juventude do Hip Hop, pois estão acostumados a dialogar e brigar com o poder público. O CRJ fez em parceria com grupos de grafiteiras da cidade, o primeiro encontro nacional de grafiteiras. Há oficinas de graffiti e dança de rua, e eventualmente workshops de MC e DJ, todos feitos com artistas consagrados

da região. Há também algumas oficinas com elementos artísticos do Hip Hop em comunidades periféricas, nos diferentes núcleos do CESA – Centro Educacional de Santo André. Mas não há diálogos com o Movimento Hip Hop organizado da cidade, representados pela Nação Hip Hop Brasil, e pela Casa de Cultura e Política, com o Róbson e Daveson, que fizeram parte da Negroatividades, mas já estão articulando esse novo projeto. Vânia também entende que a Negroatividades rachou por divergências nas opções políticas dos integrantes. Mas afirma a união dos grupos pela construção da Casa do Hip Hop de Santo André, o que demonstra que são aliados quando há objetivos em comum e o inimigo é reconhecido da mesma forma.

Outro projeto criado pelos artistas do Hip Hop e aprovado pelo CRJ é o “Hip Hop de Mesa”, criado pelo MC Enéas e pelo DJ Nato. É um projeto musical, eles se reúnem como numa roda de samba, há sempre um convidado, e eles estudam e trabalham com outros ritmos musicais fazendo fusões com o rap.

Vânia explica que o CRJ não formula políticas, ele faz parcerias com as outras Secretarias, principalmente com a Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, mas também de Inclusão Social e Saúde. Eles também recebem projetos e os desenvolvem em parceria com segmentos organizados da juventude. Há um projeto com a Secretaria de Saúde, o “Se liga na parada”, no qual utilizam a linguagem cotidiana do Hip Hop, através da parceria com artistas e agentes sociais do Movimento, para fazer um trabalho de prevenção a doenças e para fortalecimento as saúde psicossocial, o que demonstra as diferentes interfaces do Hip Hop e o reconhecimento do Movimento como um importante interlocutor com a juventude da periferia. Como é possível observar, há algumas ações, sobretudo na área artística, mas falta diálogo com os intelectuais orgânicos, com o Movimento Hip Hop organizado.

Já em Ribeirão Pires, os integrantes da Nação Hip Hop Brasil e outros representantes do Movimento Hip Hop encontram uma situação bastante adversa. Quando marquei de entrevistar a Gerente de Cultura Egle Munhoz, ela foi enfática, ainda ao telefone, ao dizer que não há políticas públicas nem diálogo com o Movimento Hip Hop. Mas insisti com a conversa e marcamos uma reunião. Antes da reunião ocorreu uma movimentação interessante, pois ela convidou vários agentes do Hip Hop e também um membro da Secretaria de Juventude, Esportes e Lazer, o Jamiel, para participar da conversa. Beto Teoria me avisou anteriormente sobre essa movimentação e ficamos receosos, porque achamos que a Gerente queria “maquiar” a situação e mostrar uma relação que não havia, afinal, eles nunca tinham sido chamados para conversar na administração pública.

Porém, quando teve início a conversa, vimos que a Gerente estava bem intencionada e tinha convocado a todos e todas, porque não conhecia o que havia de trabalho com o Hip Hop e queria intermediar o diálogo. Ela disse que era a quinta gerente da gestão e a que tinha ocupado o cargo por mais tempo, durante 11 meses, e que estava de saída do Departamento. Apontou que não dava para abrir espaço para todos e que a Cultura estava à mercê de gostos pessoais. Ela não quis acusar diretamente o Prefeito, o grande alvo das críticas dos presentes.

Estavam presentes três meninas MCs, Jack, Gisela e Lenice. Da Nação Hip Hop Brasil, estavam o grafiteiro Thiago Vaz, o MC Todynho, o b.boy Cris e o Beto Teoria, que também estava representando a ARCA. Havia também o MC Trêmulo, do grupo SNJ, bastante conhecido no cenário nacional, o MC Ed, MC Rato, do grupo Elemento Sonoro. Todos falaram e Jack, que também é militante do Centro de Referência Afro Indígena, era a mais exaltada e disse que precisavam de ações do governo, que havia resistência da administração e que não se lida com a juventude fechando bares e colocando polícia na rua. Havia em todos uma grande ansiedade para falar, estavam contentes com a oportunidade depois de tanto tempo calados, e eu também por participar e provocar a discussão. Disseram que o preconceito do Prefeito era explícito, pois marcaram uma reunião para fazerem alguma ação no dia da consciência negra e o Prefeito disse que não queria Hip Hop porque queria qualidade nos artistas e ficaram revoltados. Egle disse que logo quando chegou disseram que não podia haver ações com o Hip Hop porque tinha risco de briga e conflito com a polícia.

Beto Teoria demonstrou o seu conhecimento político na hora da sua fala. Trouxe material da ARCA e da Nação Hip Hop Brasil. Ele apresentou um projeto muito interessante para apresentar o Hip Hop para leigos, intitulado “Hip Hop da Teoria à Prática”, o qual mostra a história do Movimento com demonstrações práticas dos artistas, mostrando a qualidade artística do Hip Hop que o Prefeito desconhece. Ele disse que leva os filhos em eventos de Hip Hop, que é uma falácia associar o Hip Hop com violência. Como instrumento para pressionar uma atitude, ele mostrou um documento da “Agenda 21”, que foi votada na Câmara de Vereadores, e que assume o compromisso em desenvolver ação cultural nos bairros em parceria com entidades da sociedade civil organizada como a ARCA e a Nação Hip Hop Brasil, o que não é cumprido pelos gestores públicos.

É claro que não foi possível fazer encaminhamentos após a reunião, mesmo porque a Gerente de Cultura Egle Munhoz estava deixando o cargo. Foi mais um grande desabafo coletivo, mas demonstrou a capacidade e a necessidade dos agentes sociais do Hip Hop de expor idéias, de participar, e demonstrou também a importância de se criar grupos de

discussão para propor políticas e encaminhar propostas de parceria entre o Movimento Hip Hop e o poder público.

6. As Posses do ABC Paulista

Associação Cultural e Educacional Zulu Nation Brasil

Ao final do tópico sobre o Movimento Hip Hop em Diadema demonstrei o início da entidade Associação Cultural e Educacional Zulu Nation Brasil. Como relatei, a entidade nasce a partir do encontro de diferentes trajetórias, do trabalho dos pioneiros do Hip Hop: Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin, que iniciaram o trabalho com oficinas de dança de rua em Diadema, a partir de 1993, e Nino Brown, que fazia parte da Posse Hausa, mas foi convidado para constituir e cuidar do acervo sobre a Cultura Hip Hop, a História e Cultura Africana e Afro-Brasileira, ou seja, para representar o quinto elemento do Movimento Hip Hop na constituição da Casa do Hip Hop, em 1999.

Nasce também com o encontro desses precursores do Hip Hop com os primeiros intelectuais, militantes dos Movimentos Negros, que iniciaram um trabalho de políticas públicas com o Hip Hop, e assumiram organicamente o discurso e as bandeiras de luta do Movimento: Sueli Chan, que fez parte da equipe do projeto “Rapensando a Educação”, e MC Levy, que teve os primeiros contatos com o Hip Hop em 1989. Os dois foram convidados para participar da parceria entre o Movimento Hip Hop e a Prefeitura de Diadema, em 1993. Os agentes sociais que representam a entidade costumam citar como o início das atividades da Zulu Nation Brasil: o projeto Rapensando a Educação, a construção da parceria em Diadema, com as oficinas, os estudos de temas e o espetáculo teatral “Se liga mano” - com direção de Oswaldo Faustino-, o Hip Hop em Ação, evento que une os cinco elementos do Hip Hop, e a criação da Casa do Hip Hop de Diadema, a primeira do país. Presenciei diversos relatos em encontros e eventos de Hip Hop, e também em textos da página da Zulu Nation Brasil na Internet (www.zulunationbrasil.com.br) que reconstituem essa trajetória da Zulu, mas que na verdade é a trajetória dos seus fundadores. O que não é mentira, mas é parte da verdade, afinal os fundadores compõem a entidade através de suas bagagens intelectuais, culturais e artísticas. No entanto, a entidade é constituída por uma razão prática e política: viabilizar a parceria com a Prefeitura de Diadema, que precisava da existência de uma entidade constituída juridicamente, para poder oficializar o convênio. Tal acordo era mais vantajoso para a administração pública da cidade do que o vínculo empregatício, com os artistas e militantes, de acordo com as normas da CLT, como era feito anteriormente. Para alguns dos agentes sociais, como Nino Brown, agradava a possibilidade de organizar o trabalho constituindo uma entidade que representasse a Universal Zulu Nation no Brasil e que propagasse essa ideologia através de um trabalho de formação cultural, educacional e cidadã.

No entanto, quem de fato tinha afinidade e identificação com a ideologia da Universal Zulu Nation, eram Nino Brown e Marcelino Back Spin. Nino Brown porque fazia contato com Afrika Bambaataa desde 1994, e Marcelinho Back Spin se identificava com as idéias da Universal Zulu Nation antes de conhecer Nino Brown, por acreditar que a entidade representava a essência do Hip Hop e porque os dançarinos zulus, de Nova York, eram grande referência para os b.boys. Nino Brown afirma que a Zulu surgiu em um momento que não entendiam a Zulu, que ela não é um contrato, um salário.

O que aconteceu com a Zulu, é que o momento que ela surgiu aqui pra todo mundo, não sei se foi o momento errado, mas as pessoas não entenderam a Zulu e culpam a Zulu por causa disso. Eu quero ser Zulu, mas o que eu faço pra ser um Zulu, você entendeu? Será que é só ter um salário e ser registrado na carteira? As pessoas têm interesse em ganhar dinheiro e eu também tenho, mas acima de tudo eu faço parte de uma entidade e essa entidade tem que ser ajudada de alguma forma, pra ela crescer como uma família (Nino Brown).

Tanto Nelson Triunfo como Marcelinho Back Spin se afastaram da entidade por divergências internas e porque perderam espaço na administração. Quando entrevistei Nelson Triunfo, ele demonstrou descontentamento com a mudança na relação com o poder público após a criação da Zulu Nation Brasil, porque ele perdeu espaço. E a divergência com as idéias da entidade tem como ponto central o quinto elemento, que a Zulu Nation Brasil defende incondicionalmente. O quinto elemento também é defendido pela maioria dos integrantes e grupos de Hip Hop, como as outras posses investigadas para essa Dissertação, como um antídoto contra as distorções do mercado, do poder público e dos meios de comunicação de massa. Mas Nelson Triunfo não concorda. Defende que o Hip Hop já traz em si uma essência, que cada elemento tem uma forma de conhecimento, mas, principalmente, que o conhecimento não é do Hip Hop, nem de qualquer outro segmento, e sim da humanidade. Critica o fato de o quinto elemento ser representado pela história do Hip Hop, dizendo que é egoísmo e etnocentrismo querer concentrar todo o conhecimento no Hip Hop, sendo que há muitas formas de conhecimento e expressões culturais. Ele vai além: um ponto central de sua discordância em relação ao quinto elemento é o fato de pessoas que são de fora do Hip Hop, que não praticam nenhum dos elementos artísticos, dizerem que são do Hip Hop porque representam o quinto elemento. A opinião dele é a seguinte:

Não é porque a Zulu criou os quatro elementos que eu vou concordar com tudo que ela faz. Eu vou concordar com os quatro elementos que ela criou, com a universalidade da Zulu Nation, mas não vou concordar com essa coisa mística que existe, isso aí foi do tempo de reinado, do passado. Esse negócio do conhecimento do Hip Hop não é o conhecimento; tem

que ser o Hip Hop, e o Hip Hop não vive sem outros conhecimentos. Pra você ser um hip hopper, você tem que saber que na sua área tem um cara que faz um skate, tem um cara que faz bike, que faz música popular brasileira, que faz samba, que faz tudo. Então, esse conhecimento não pode ser o conhecimento do Hip Hop, porque o conhecimento do Hip Hop, se você fizer de verdade os quatro elementos você tem esse conhecimento, sem precisar dizer que tem o quinto elemento. O quinto elemento é o conhecimento que pertence ao conhecimento universal, que ele tá pra você, tá pro outro professor, para o jogador de futebol, tá para quem quiser o conhecimento. E você pode muito bem ter um conhecimento sobre o Hip Hop, mas não participar dele. Você pode ler tudo sobre Hip Hop, e saber mais coisas até do que eu mesmo, então você é Hip Hop, o quinto elemento, só porque tem o conhecimento? É viagem cara, você entendeu? É muito importante o conhecimento, mas eu gostaria que ele fosse falado como complemento (Depoimento do Nelson Triunfo).

O processo de formação da Zulu Nation Brasil constituiu uma organicidade da entidade com a administração pública que limita a atuação da Zulu Nation Brasil como movimento, pois desde sua constituição o seu trabalho está atrelado ao poder público. Diferentemente das outras posses analisadas, inclusive a Hausa da qual Nino Brown foi um dos fundadores, que surgiram pela união e identificação dos sujeitos a partir de experiências comuns, histórias de vida, formas de lidar com as matrizes de classe, raça, cultura e geração, a Zulu Nation Brasil é criada para formalizar um trabalho que já vinha sendo desenvolvido pelas lideranças supracitadas na cidade de Diadema. O trabalho da Zulu em Diadema também tem sua sustentação na grande força social que existe em torno do Movimento Hip Hop na cidade, mas a maior parte da juventude que constitui essa força não está na Zulu Nation Brasil e não compreende bem os seus discursos e propostas. Portanto, quem realmente defende e encarna os preceitos pacifistas, místicos e universais da Zulu Nation Brasil é King Nino Brown, o rei Zulu no Brasil. Mesmo o vice-coordenador MC Levy, que tem em comum com King Nino Brown a identificação com a história e cultura afro-brasileira, o compromisso com a constituição e fortalecimento da identidade étnico-racial da juventude da periferia e com a inclusão cidadã, afirma que não compreende bem o discurso místico da Zulu Nation.

Nino Brown foi um dos fundadores da Posse Hausa, mas, a partir de 1994, passou a ter algumas divergências com a ideologia, formas de organização e procedimento da Hausa. Achava que a posse estava presa a muitas coisas, queria algo a mais e não ficar só em reunião produzindo discursos, placas e cartazes com posicionamento radical diante das questões étnico-raciais. Ele conhece a história e afirma que o Hip Hop foi criado pelos afro-americanos, afro-caribenhos e pelos latinos para tentar conter a onda de violência entre as

gangues que sempre terminavam em mortes. Mas entende que Movimento Negro é de negros trabalhando para negros; e, para ele, o Hip Hop não é Movimento Negro porque há presença de brancos nos grupos artísticos e posses. Nino Brown é negro, afirma sua negritude e apóia o Movimento Negro de resgate da cultura e da história negra, que luta pelo povo negro, pelos seus direitos e pela igualdade racial. Ele queria trabalhar na base, formar as pessoas e enxergava seus companheiros só querendo fazer debates e placas com frases de cunho racial. Acredita que falta bastante para ter um Movimento Negro realmente organizado e unido, ele defende a idéia de um Movimento Afro-brasileiro. Para ele, a política e o dinheiro dividiram os irmãos.

Só placa, placa e não é isso. Vê se alguém sobe o morro pra falar essas coisas. Cadê o Movimento Negro que eu não vejo. Pára com isso! O Movimento Negro ensina você a odiar o branco e eu não quero isso. Só ódio e o importante é o amor. O planeta Terra é pra todo mundo. A luta é pra ser inteligente, pra ter casa pra morar. É todo mundo junto, é uma democracia. Se a Terra um dia for atacada ou estiver para ser atingida por um meteoro (cita um filme em que isso acontece), os negros vão lutar sozinhos? O Hip Hop surgiu para unir as pessoas de todos os credos, religiões, cores. O Hip Hop procura o lado ser humano das pessoas, não acredito em um Hip Hop só para determinados tipos de pessoas, se fosse assim não existiria Hip Hop na Itália, Alemanha, Japão. A Cultura Hip Hop é uma forma das pessoas desenvolverem melhor o lado intelectual desse Planeta chamado Terra. E a cada 365 dias temos que estar melhor preparados para o Hip Hop Futurista (Nino Brown).

É evidente no seu discurso a influência dos preceitos místicos e universalizantes de Afrika Bambaataa. No entanto, isso não o impede de pensar o cotidiano dos meninos e meninas de Diadema, a necessidade de formação cultural e do ensino da história afro-brasileira. Ainda em 1994, Nino Brown idealizou se comunicar com o responsável por unir os elementos do Hip Hop e criador da primeira organização de Hip Hop do mundo, o Afrika Bambaataa. Acreditava que o contato fortaleceria o sentido de suas ações e daria projeção nacional e internacional para o trabalho da Posse Hausa. Seus “manos” da posse e outros não entenderam assim. Muitos não acreditaram, não deram atenção, acharam que ele estava delirando ou inventando estória. Ele acreditou e agiu para concretizar o projeto. Escreveu uma carta em português e uma companheira da Vila Euclides, Mônica, traduziu para o inglês. O endereço da Universal Zulu Nation foi encontrado no LP Light, do Afrika Bambaataa, de 1985. Disse que precisava fazer aquilo, mas ele mesmo não esperava uma resposta, apesar de acreditar que o contato poderia acontecer. Foi grande a sua surpresa quando, em uma semana, ele recebeu uma carta do Afrika Bambaataa o reconhecendo como primeiro integrante

brasileiro da Universal Zulu Nation, nomeando-o King Zulu Nino Brown, título que ele defende com orgulho. Quando Afrika Bambaataa veio ao Brasil em 2002, essa nomeação foi oficializada. Inclusive, ele me repreendeu ao ler um texto meu, em que o cito apenas como Nino Brown, dizendo para esclarecer que ele é King Zulu Nino Brown, o primeiro membro da Universal Zulu Nation no Brasil. Iniciaram uma troca de correspondências e diálogos que prosseguem através de fotos, flyer de eventos e informações. No site oficial da Universal Zulu Nation há textos e fotos que Nino Brown enviou. Há uma biografia do Zumbi dos Palmares e uma foto da visita que Nino Brown fez ao Museu Egípcio, em Curitiba. As divergências com a Hausa e a aproximação com os ideais, valores e lições propostos por Afrika Bambaataa levou Nino Brown a se afastar da Posse Hausa, em 1997, apesar de se considerarem como membros de uma mesma família. O contato e o diálogo com a posse Hausa se mantêm, mas no trabalho que desenvolve são aplicados os preceitos e conceitos da Universal Zulu Nation em consonância com as demandas históricas nacionais.

Nino Brown diz que a sede e principal área de trabalho da Zulu Nation Brasil poderia ser em São Bernardo do Campo, afinal ele é de lá. Mas o poder público local, constituído em grande número por membros da oligarquia local que se revezam no poder, boicota as atividades desenvolvidas por organizações da sociedade civil, sobretudo as que possuem posicionamento ideológico contestador e combativo, como o Movimento Hip Hop. Nino Brown mora no DER e constata diariamente o abandono a que sua comunidade é submetida, com muitos terrenos baldios, esgoto a céu aberto, muitos ratos e ausência de qualquer estrutura material onde pudessem ser desenvolvidas atividades de cultura e lazer. Há diversas áreas abandonadas que poderiam ser uma quadra de esportes, uma praça, um centro cultural, uma biblioteca, ou um complexo de arte, cultura, esporte e lazer. E Diadema, ao contrário, é um exemplo no trabalho que fazem na área de cultura, desde a formação e apoio aos movimentos e culturas populares, como facilitando o acesso da população às expressões da alta cultura, como espetáculos de dança e teatro.

A visão do Hip Hop sobre a cidade, eu vou falar de São Bernardo do Campo que é onde moro. Aqui não tem espaço, não existe democracia, não tem como interferir. Moro no bairro do DER, pago água, luz, esgoto, o carteiro não entrega carta em casa, os orelhões estão todos quebrados. O transporte linhas Jabaquara, Diadema, Piraporinha, São Mateus e Santo André andam sempre lotados todos os dias e São Bernardo é a única cidade que não tem um terminal com baldeação pra todos os ônibus que faz final em São Bernardo, o que posso falar de uma cidade dessa? Uma política de elite que faz Poliesportivo, mas não faz Centros Culturais pra periferia. Acabaram com os campos de várzea e com as Sociedades Amigos de

Bairro. Pobre São Bernardo. Agora em Diadema: trabalho na Casa do Hip Hop, lá sim temos um reconhecimento do poder público com as oficinas culturais, não só do Hip Hop, mas também outras linguagens; temos total liberdade pra fazer os eventos dentro dos padrões democráticos que a Prefeitura do Município nos oferece com as oficinas de Hip Hop nos centros culturais via Zulu Nation Brasil e Prefeitura de Diadema. Eu só tenho a agradecer aqueles que me convidaram para trabalhar em Diadema com o Hip Hop. Depois de 20 anos é que pude trabalhar com aquilo que gosto: o Hip Hop. Eu me emociono quando lembro desses fatos. Diadema eu até amo (Nino Brown).

A História e como parte dela a história do Movimento Hip Hop, seu entendimento, respeito, compreensão e reflexão são os fatores que mais preocupam o coordenador geral da Zulu Nation Brasil. Segundo ele, muitos manos e muitas posses não respeitam e não conhecem a história e os atores sociais responsáveis pelos acontecimentos históricos, que deram origem ao Hip Hop. “*Não basta ser o melhor artista, é preciso ter base, formação, e mesmo com os Centros de Cultura, a região ainda é bastante carente de Cultura e Educação*”, raciocina ele.

É sua preocupação constante manter viva esta história através do trabalho que a Zulu Nation Brasil desempenha em todos os Centros Culturais de Diadema. King Nino Brown conta que sempre foi um sujeito reservado e, desde o início, havia muita coisa que ele via e não concordava, como a “zoeira que faziam no busão” e nos bailes. Ele queria ficar sossegado, acreditava e passou a lutar por um Hip Hop família, que unisse as pessoas e respeitasse a história. Foi encontrar e ecoar esses valores com a Universal Zulu Nation, criada pelo pai do Hip Hop Afrika Bambaataa. Afirma que, depois do que já conquistaram, hoje está muito melhor, vivem em uma democracia e possuem condições de questionar e reivindicar com inteligência. Fica revoltado com o que ele chama de “rebeldes sem causa”, jovens insatisfeitos que só reclamam da vida e cometem atos de vandalismo, como as pichações, que ele recrimina. Reflete que se você picha um monumento histórico quem paga são os cidadãos contribuintes, incluindo o pichador, a família dele e sua comunidade. O protesto com maior poder de intervir na realidade seria o protesto organizado. Ele cita a possibilidade de articulação do Movimento Negro e Hip Hop para construção de um monumento para Zumbi dos Palmares, símbolo de luta, resistência e consciência do povo negro.

Para Nino Brown, os meios de comunicação de massa só mostram as tragédias, que vendem jornal e dão audiência, mas não mostram as histórias de vida dos vencedores, que conseguiram entrar numa Universidade, que são bons profissionais, pais de família. Diz que foi entrevistado pelo jornal local Diário do Grande ABC e só queriam saber do lado lúgubre

da periferia, de crime e sangue. Aponta que sempre cortam e distorcem os seus depoimentos. Mesmo a TV Cultura fez uma longa entrevista e cortaram a maior e principal parte do seu discurso, segundo ele. Um dos erros recorrentes é o fato de o colocarem como dançarino de breaking, e ele é dançarino de soul e funk, ritmos que precederam o breaking. Ficou indignado quando foi junto com Nelsão, um rapper e uma rapper gospel no programa do Netinho – TV Gente – e frequentemente aparecia alguém com uma placa, onde estava escrito “sorria”. *Muita diversão e o mínimo de consciência*, ele protesta. Também fez comentários sobre o seriado “Antônia”, que estava sendo exibido pela TV Globo, e sobre a novela “Vidas Opostas”, que era exibida pela TV Record. Para ele o seriado deveria mostrar mais a realidade do lado positivo da periferia, como as pessoas que conseguem vencer fazendo uma faculdade, tornando-se médico, advogado ou qualquer outra profissão, não apenas artistas que dão certo, violência e criminalidade. Sobre a novela critica o excesso de criminalidade, violência e valores negativos expostos, citando como exemplo uma fala do personagem principal, vivido pelo ator Leandro Firmino da Hora, consagrado pela interpretação de Zé Pequeno, cruel traficante do filme “Cidade de Deus”, em que ele diz com a arma na mão “o ‘bagulho’ é doido, o negócio é ganhar dinheiro”.

De acordo com Nino Brown, a Zulu Nation Brasil está devidamente cadastrada como ONG, regularizada, possuem contador – MC Levy - e contam com cerca de 30 integrantes espalhados por alguns estados brasileiros: Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Porto Alegre e São Paulo, nos municípios de Campinas e Araraquara, além de Diadema. Eles estão providenciando mudanças no estatuto para se tornarem OSCIP. Acredita que precisam se informatizar, criar um Centro de Internet para os jovens e adolescentes aprenderem a linguagem e formas de comunicação pela grande rede, comprar mais livros, revistas e criar melhores condições para formação dos jovens. Cada pessoa tem um dom, argumenta Nino Brown, e é preciso criar condições para desenvolver projetos de capacitação profissional para os jovens, valorizando as características de cada um. Acreditam na transformação da realidade a partir da formação e transformação dos meninos e meninas que participam e frequentam as atividades de Hip Hop, trabalhando a comunidade. Formação humana acima de tudo, com ensinamentos e estímulos para o estudo da arte, cultura e história social, cultural e racial. Para a Zulu Nation Brasil, os elementos artísticos funcionam como gancho, atraindo os jovens por meio de uma expressão cultural e artística que eles se identificam. Afinal, foi criada e desenvolvida por negros e brancos de classes populares como eles, está nos meios de comunicação de massa e na indústria cultural de forma sedutora, com seus produtos, música, roupas e acessórios, exercendo forte influência sobre esses jovens. A

Zulu Nation Brasil utiliza o Hip Hop para construir a cidadania juvenil, para operar a transformação através da conquista de uma outra consciência, dentro do sistema. Durante as oficinas, Nino Brown realiza intervenções onde procura mostrar a história do Hip Hop e explicitar os valores e conceitos que orientam a conduta de um autêntico hip hopper. Exibe vídeos como Beef e MCs, provocando o pensamento e o sentimento das meninas e meninos. A biblioteca da Casa do Hip Hop possui um pequeno, mas consistente acervo, que expressa os principais temas e problemas que preocupam e mobilizam as ações dos agentes sociais da Zulu Nation Brasil. As imagens ajudam a criar o ambiente simbólico que traduz sentimentos, pensamentos, valores e conceitos professados pela entidade. Ao entrar na sala de cerca de 10 m², há duas mesas para estudo, fotos e ilustrações emolduradas, prateleiras com diversos livros e revistas e um móvel de arquivo. Do lado esquerdo, imagens dos primórdios do Hip Hop, Nelson Triunfo com seu grupo Funk & Cia. na 24 de maio em diversas situações, posando, dançando; e abaixo uma prateleira com algumas dissertações de mestrado, teses de doutorado e trabalhos de conclusão de curso sobre o Hip Hop. Todo pesquisador que utiliza o espaço assina um termo no qual se compromete a deixar um exemplar do seu trabalho para a biblioteca. À frente podemos observar uma ilustração e um texto com Zumbi dos Palmares, fotos do Afrika Bambaataa, do James Brown com Afrika Bambaataa, do Nelson Triunfo com James Brown, do James Brown com Tim Maia e Lyn Collins, abaixo uma prateleira com diversos livros. Nino Brown cuida do acervo e da memória do Hip Hop, abordando também questões da cultura africana, afro-brasileira, sociologia e antropologia. Há uma série de revistas sobre Rap e Hip Hop, como a conhecida Rap Brasil.

Os principais valores defendidos pela Zulu Nation Universal e repercutidos pela Zulu Nation Brasil estão no lema: paz, união, amor e diversão; e no quinto elemento que, para eles, é o conhecimento, a sabedoria e a compreensão. Outro valor exaltado por ambas as entidades é a positividade. Para Nino Brown a positividade está em nunca pensar que algo pode dar errado, ter firmeza na sua personalidade, auto-estima e ser positivo em suas atitudes cotidianas. Mesmo com mil problemas é preciso ser positivo, principalmente em casa, para um membro zulu a família é tudo, é preciso honrar a família.

Há um convênio com a prefeitura de Diadema, através da atual Diretoria de Cultura, sancionado pelo executivo, no qual a entidade Zulu Nation Brasil é responsável por todo o trabalho desenvolvido com a linguagem do Hip Hop na cidade, incluindo as oficinas com os elementos artísticos desenvolvidas em todos os dez Centros Culturais da cidade. Eles recebem R\$ 45.420,00 por mês para contratar oficinairos e administrar os trabalhos com o Hip Hop em Diadema. Em meados de 2006, foram incluídos no projeto do Ministério da Cultura Pontos de

Cultura e começaram a receber, no início deste ano, o montante de R\$ 288.000 durante 18 meses para compra de materiais e equipamentos necessário para ações culturais com o Hip Hop.

Para participar, o governo federal solicitou à prefeitura de Diadema, que eles entrassem no Sistema Nacional de Cultura e participassem da Conferência Nacional de Cultura. Organizaram a Conferência Municipal de Cultura e, como assessor da secretaria, MC Levy propôs aos assessores das outras linguagens para que todos: artistas, oficinairos e produtores culturais de todas as linguagens artísticas, participassem da Conferência Municipal, depois Estadual e Federal. Ao participar do SNC, eles foram incluídos no Programa Cultura Viva, dividido em quatro ações: Ponto de Cultura, Agente Cultura Viva, Griots e Escola Viva. Os assessores estudaram profundamente o programa e suas ações, e o representante de cada linguagem escreveu um projeto. MC Levy compôs, junto com representantes de todos os elementos artísticos, um projeto para o Ponto de Cultura. Precisavam de um local, e a Casa do Hip Hop foi escolhida para receber os recursos e ampliar as ações, antes limitada ao convênio com a prefeitura. A prefeitura é a gestora do projeto, formado por uma rede de nove pontos na cidade, incluindo outras linguagens, como uma entidade da sociedade civil que trabalha com folia de reis na Vila Nogueira. A Zulu Nation é a entidade conveniada e executora do projeto. O contrato é pela prefeitura de Diadema, que entra com 50% da verba como contrapartida. Se o acordo fosse entre a entidade Zulu Nation Brasil e o Governo Federal, a contrapartida da Zulu seria 20% do projeto, por isso a opção de fazer via prefeitura.

MC Levy discorre com autoridade e segurança sobre diversos assuntos que envolvem o Movimento Hip Hop, mas ao ser indagado sobre a relação entre os preceitos fundadores da Universal Zulu Nation, o seu caráter místico e universal, parece que ele não fica muito à vontade; diz que não entende direito e que cada um tem uma interpretação dos deveres e lições da Universal Zulu Nation. Quando perguntei a ele sobre a relação entre as idéias da Universal Zulu Nation com o trabalho da Zulu Nation Brasil, ele convidou a secretária e gerente financeira Carla para participar da conversa e emitir sua opinião.

Nós trazemos as pessoas pra trabalhar e elas se apaixonam pela Zulu, por uma filosofia Zulu. Passa a ser um membro Zulu e se compromete, principalmente com a idéia de buscar uma vida melhor para o nosso povo. E esse nosso povo é a população excluída. No nosso caso, no nosso país, é a população afro-descendente. E isso está nos fundamentos da Universal Zulu Nation, pensados por Afrika Bambaataa. Nós fizemos várias vezes, em seminários e palestras, a leitura dos 19 mandamentos (aponta para os mandamentos afixados no quadro de avisos)

de um membro Zulu, mas cada um de nós, e eu chamei a Cacá aqui para isso, tem uma forma de interpretar aquilo ali. E tem coisas que talvez a gente não concorde, mas a gente respeita porque ela tem propiciado à população do mundo inteiro energias positivas, ações positivas, vidas positivas, vida melhor. Então pra mim, a Zulu se encaixou em um trabalho que a gente já vinha desenvolvendo em Diadema, que é um trabalho de ação cidadã, de protagonismo juvenil, de intervenção da arte do jovem negro com a cultura negra, e isso se somaria à luta de busca de uma verdadeira cidadania. Pra que a gente pudesse ter uma melhor qualidade de vida e também uma verdadeira igualdade racial. Eu que estou travando essa luta há trinta anos, pra mim, a Zulu é uma continuidade dessa luta, que pode melhorar a minha atuação e intervenção enquanto militante da questão do negro e da juventude. Então ela vem fortalecer isso. Agora com essa questão de discutir essa coisa mais cósmica, mais mística, que o Bambaataa diz, a Universal Zulu Nation diz, o Nino Brown diz, eu tenho dificuldade inclusive até de compreender. Porque tem uma parte dela que hoje eu tenho, essa parte religiosa, mística, cósmica, que ela passa pela questão do candomblé. A primeira vez que o Bambaataa esteve aqui, a primeira coisa que ele saudou foi “eu quero saudar a Jesus, Alá, Xangô”, entendeu? Então ele tem uma coisa com todas as religiosidades. A Casa do Hip Hop lotada. Então ele fala da ligação com Zulu Zumbi, com os negros afro-brasileiros, e a Zulu Nation tem uma ligação direta com isso, com a diáspora africana. Porque o negro veio pro mundo na condição de escravo, de seqüestrado da África, e criou uma ligação com essa diáspora. E essa ligação pra mim também é mística. Mas eu fico parado exclusivamente, eu não chego nessa coisa dos planetas, essa coisa universal. Mas entendo, pelo menos, essa coisa dessa mística, na medida em que ela contempla as religiões de matriz africana. Pra mim, a Zulu contempla essas ações também (MC Levy).

Carla Tomas é uma jovem negra, mãe, separada e moradora da periferia. Reside na Pedreira, Zona Sul de São Paulo, divisa com a cidade de Diadema. De acordo com ela: “lugar onde filho chora e mãe não vê”. Conviveu de perto com crime, álcool e drogas, mas conta que sempre foi muito corajosa para construir o seu caminho. Estudou em escola pública, onde fez até o ensino médio, é autodidata, aprendeu informática e fez vários cursos pela Internet. Faz críticas à sociedade brasileira por seu padrão europeu de referência. Ela conta que fez uma entrevista na Ecovias, há alguns anos, e tinha 11 anos de experiência como secretária, tinha conhecimento de informática e perdeu a vaga para uma loira inexperiente. Conseguiu emprego, logo após esse incidente, para trabalhar no atendimento de um serviço 0800, ou seja, nos bastidores, onde não seria vista, mas ela não se deixou abater com esse episódio. Ela estava na reunião em que foi fundada a Zulu Nation Brasil, em 2002. Ela era esposa do DJ

Érry G, que foi aluno da oficina de DJ, com o DJ Dri do conhecido grupo Os Metralhas, no Centro Cultural Canhema, no início dos trabalhos, ainda na primeira metade da década de 90. Depois o DJ Érry G virou professor e atualmente é coordenador de projetos da Zulu Nation Brasil. Em 2002, ela começou a trabalhar na entidade como recepcionista, mas achava que não levava jeito, se sentia deslocada e não sabia como ajudar; conta que sentia preconceito, inclusive das meninas, por não usar tranças, nem roupas largas, por não ter o estilo do Hip Hop.

Depois de idas e vindas, em 2004 ela veio para ficar, e em 2005, ano da última eleição da coordenação, tornou-se membro efetivo. Ela acredita que conquistou o espaço dela na Zulu Nation Brasil e no Movimento Hip Hop. Aponta que, anteriormente, as mulheres participavam como namorada dos artistas e militantes do Hip Hop. Ela acompanhou a evolução, o crescimento das pessoas e atualmente ela é participante assídua. Carla demonstra a auto-estima de quem conquistou o respeito que almejava com luta e garra. *Eu não preciso fazer nenhum elemento pra fazer parte do Hip Hop. Sou eu mesma e participo do meu jeito, com trabalho e dedicação.* Carla cuida da administração, sobretudo das questões financeiras, cargo de muita responsabilidade. Conta que se aproximou dos ideais da Zulu Nation Brasil, principalmente devido às questões de raça e gênero, por ser mulher e negra, mas critica o machismo que afirma existir em todos os homens do Hip Hop. *O Hip Hop é um Movimento machista. São hipócritas, porque no discurso pregam a igualdade de gêneros e na prática eles têm atitudes machistas.* Aponta inclusive o próprio King Nino Brown, por quem tem muito respeito e admiração, quando procura poupar as mulheres, o que, para ela, também é machismo. Mas diz com entusiasmo que na Zulu Nation Brasil existe muito respeito, ela é ouvida com atenção e isso faz com que ela “abraçe” a causa e a ideologia da entidade. Carla explana sobre esse processo de aproximação e seu entendimento sobre essa questão cósmica da Universal Zulu Nation:

Pra mim a Zulu começou como forma de aumentar minha renda, porque eu já trabalhava, e pra entender melhor o universo do meu companheiro, que era uma coisa muito complicada pra mim; essa coisa de ficar três, quatro horas em uma reunião, isso eu nunca tinha visto. Então ele vinha pra reunião no sábado, domingo, eu em casa. Começava reunião às nove horas e acabava sete, oito horas da noite, eu realmente não entendia esse mundo. E ele falou “na primeira oportunidade eu vou levar você pra lá, pra que você entenda”. E vindo pra cá, a princípio pra fortalecer esse lado em casa, eu tive contato com essas pessoas: com o Nino, com o Levy, que eu já conhecia de evento, com a esposa do Levy, tive contato com todo o pessoal da Zulu. Eu sofri muito, sofri muito na pele o preconceito na Casa do Hip Hop, por

não fazer parte da tribo. Há dificuldade de agregação de uma nova pessoa, especificamente mulher. Você esbarra na questão de gênero, de tribo também, por causa da roupa. “Quem é aquela engomadinha ali, não é igual”. Eu vinha de saia, salto alto e as meninas todas de tênis, o que eu acho bonito, mas eu já passei por isso. Hoje essas meninas, as mais velha têm 25 anos, eu já tenho 31, então essa tribo já não combina mais comigo, mas não impede que eu faça parte disso. Então eu fui lá na raça, enfrentei todos e hoje eu sou até ponto de referência, faço parte da Zulu e as pessoas falam: “olha a Carla da Zulu”, e isso me deixa muito contente. Me deixa com uma responsabilidade grande porque eu faço parte de quase tudo que acontece na Zulu, respondo pela agenda do Levy, do Nino, tenho grande responsabilidade nisso. Então, eu estou em um espaço que eu conquistei. Eu sempre fui apresentada como a mulher do Érry G e as pessoas me aceitavam por isso. Agora a partir do momento que eu cheguei na Zulu, eu tive que mostrar a que vim. E hoje pra mim, a Zulu virou como uma filosofia, é mais do que trabalho, do que amizade, é uma coisa que vem de dentro pra fora. Eu sempre brigo com o Levy, brigo com o Nino, brigo com quem for, quando eu vejo que o interesse da Zulu, pelo menos na minha visão, não está sendo colocado em primeiro lugar. Eles acreditam em uma coisa que eu também acredito, e conheço há muitos anos por outro nome, que é ufologia. E o Bambaataa ele prega isso o tempo todo, que nós não estamos sós e que existem outros Jesus Cristos, outros Jahs, outros Alás em outros planetas e que, no momento certo, no nirvana, nós vamos encontrar. Eu não acredito piamente assim que nós vamos encontrar, mas a Zulu, pra mim, é como uma religião, uma filosofia de vida mesmo (Depoimento de Carla).

O que foi possível verificar é que, até mesmo pelo seu hibridismo cultural, seu caráter místico, cósmico, as formas de apropriação dos discursos da Universal Zulu Nation pelos integrantes da Zulu Nation Brasil, as maneiras de concretizar esse discurso no trabalho social e cultural, está sujeito a uma grande diversidade de entendimentos. O coordenador-geral King Nino Brown é quem mais assume e defende o discurso místico e universalizante do Afrika Bambaataa. Não obstante, essa postura não o impede de refletir sobre aspectos cotidianos e históricos que o cercam, e do valor do Hip Hop como um importante instrumento para muitos jovens exercerem uma cidadania ativa e serem os protagonistas de suas histórias, através da conquista da auto-estima e de referenciais identitários, sendo inclusive uma profissão para muitos. MC Levy fica um pouco receoso para falar dessas questões místicas, de ufologia, interpretando esse discurso conforme a matriz racial, ligando o seu sentido às religiões afro-brasileiras; e afirma que o discurso da Universal Zulu Nation veio ao encontro de um trabalho que já estava sendo feito na cidade de Diadema. Já Carla também entende a Zulu Nation como

uma filosofia de vida e uma religião. É um profícuo debate travado entre eles, e que também envolve os demais integrantes, se continuar resultando em boas discussões e reflexões. Um problema que eu vejo nessa abordagem excessivamente mística é a possibilidade de uma certa comodidade, individualismo e alienação que toda doutrina traz a quem se envolve muito com ela, assim o Hip Hop seria mais como outra religião, trazendo força e amparo para os indivíduos, e menos um instrumento de reflexão, luta e possíveis transformações históricas para a coletividade. Para de fato ampliarem a cidadania ativa e o protagonismo juvenil acredito que seja necessário aprofundar o debate sobre questões de classe, raça, gênero e geração, e também questões pragmáticas necessárias para formulação, acompanhamento e avaliação de políticas públicas destinadas ao Hip Hop e à juventude da periferia. O que é preciso discutir conjuntamente, porque há diferentes perfis de liderança: King Nino Brown é mais um líder espiritual do que um líder político e MC Levy tem um discurso mais político, porém, o fato de ser assessor do Hip Hop na Prefeitura acaba cerceando a sua liberdade de crítica. Essa é outra questão fundamental: distinguir a parceria com a Prefeitura de Diadema das ações como movimento social. Há a necessidade de não abandonar o trabalho como movimento social, ou seja, pensar em formação de novas lideranças para a entidade, e não apenas novos artistas nos centros culturais; questionar, pressionar e negociar com o poder público. Pois, apesar dos benefícios propiciados pela parceria, que possibilita o trabalho de formação que a entidade desenvolve, essa organicidade com o poder público é prejudicial para um projeto de fortalecimento da sociedade civil, da juventude das classes populares como força política autônoma. O que também prejudica esse discernimento é a ambivalência da relação: as ações culturais e o trabalho de formação artística, social e cultural ocorrem em centros culturais públicos, há um esforço do poder público em enfatizar que a Casa do Hip Hop é de Diadema não da Zulu Nation Brasil, portanto, não há espaço para o fortalecimento, consolidação e renovação da entidade. É importante que existam assessores do Movimento Hip Hop na Secretaria de Cultura, sobretudo por serem sujeitos com história no Hip Hop e na militância política, como MC Levy e Dan Dan, mas o que parece ser perigoso, no caso do MC Levy, é o não discernimento entre a grande diferença política da função de assessor do Hip Hop no Departamento de Cultura e vice-coordenador da Zulu Nation Brasil. Como vice-coordenador da Zulu Nation Brasil ele precisa lutar pelo movimento e brigar com o poder público quando necessário.

Entrevistei MC Levy e Nino Brown na sede da Zulu Nation Brasil e participei de alguns eventos na Casa do Hip Hop em Diadema, o que foi importante para observar o caráter

administrativo da sede e a grande força simbólica das ações culturais que ocorrem na Casa do Hip Hop.

Na sede da Zulu Nation Brasil há apenas algo na parede lateral da antiga casa que reluzia em cores e formas vibrantes, denotando que ali há uma identidade hip hopiana, diferente da primeira vez que estive lá quando vi apenas um sobrado. O grafitti, feito por Emol, membro da Zulu Nation Brasil e morador de São Bernardo do Campo, criou uma atmosfera diferente na entrada do lugar; a veia do Hip Hop passou a pulsar com mais intensidade, a velha parede ganhou vida nova. Fora isso, o restante da casa não expressa nem de perto a vibração e a identidade que tem a Casa do Hip Hop, este sim, espaço de ação cultural e política da juventude da periferia, sob coordenação da Zulu Nation Brasil. Poderíamos comparar, como uma sendo o quartel general e a outra o campo de batalha, guardada as devidas proporções, pois o sangue que ali flui, está irrigando corpos e mentes freneticamente sadios, fruindo no movimento da Cultura Hip Hop. Porém, no campo de batalha, a maioria não luta pela Zulu Nation Brasil, e sim pelo Movimento Hip Hop, seus grupos de rap, dança e grafitti. Após passar pela entrada, há um corredor que leva para o fundo da casa e logo no início há uma escada que segue até o andar superior, e fui informado pela Secretária Paula que aquele espaço está disponível para aluguel. A fachada da casa está bem conservada, mas no restante há indícios de reforma inacabada, com restos de material de construção, pedras, tijolos, restos de grade, portas de armário, latas de tinta, lonas e muros com tijolo e cimento aparente. Na sala de recepção há cinco cadeiras, um sofá, mesa de escritório, computador, quadro de avisos e cartazes. Na parede da frente, no quadro de avisos, estão fixados uma folha com os deveres de um membro Zulu, um aviso sobre o PETI, o projeto de reciclagem do Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA -, um fax do Conselho Municipal da Criança e do Adolescente solicitando plano de trabalho atualizado da Zulu e um aviso sobre o projeto Educação e Cidadania de Afrodescendentes e Carentes – Educafro – explanando o porquê de priorizar os negros e negras no seu trabalho de pré-vestibular comunitário. Ao lado, um mapa nacional dos quilombos e um cartaz com datas importantes, como rebeliões, nascimento e morte de líderes negros, para conhecer e pesquisar a História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Na parede do lado direito, um quadro da Zulu Nation Internacional com uma foto do Afrika Bambaataa e dois adesivos da Zulu Nation Brasil. Na janela, em frente ao computador, ao lado da porta, há um adesivo do Che Guevara. Ao lado esquerdo da sala de recepção está a sala administrativa e na porta de entrada há um cartaz escrito: “Ação Afirmativa Atitude Positiva. O seu sonho é nossa luta”. Na sala há computador, fax, disquetes, telefone, uma estante de arquivos e algumas latas de spray. No

lado direito da sala de recepção está o banheiro, com várias caixas de latas de spray, e a seguir a cozinha, com geladeira, microondas e uma mesa. Ali ocorrem algumas reuniões e é eminentemente um espaço administrativo. O processo para se tornar um membro zulu expressa o perfil da entidade. É preciso responder a um questionário e conhecer os deveres de um membro Zulu.

Questionário da Universal Zulu Nation

1. Por que você deseja tornar-se um membro da Zulu Nation Universal?
2. O que você sabe sobre a Zulu Nation Universal?
3. Qual escola você frequenta?
4. Em qual grau de escolaridade você está?
5. Qual a sua matéria favorita e ela é sua melhor pontuação?
6. Quais seus hobbies e seus interesses?
7. Quais habilidades você tem a oferecer para a Zulu Nation?
8. Quais os ideais que você tem para ajudar a Zulu Nation?
9. Que carreira você quer seguir?
10. Quais são os melhores itens que você sente poder ajudar a Zulu Nation?
11. Qual sua opinião sobre honestidade?
12. Qual sua opinião sobre lealdade?
13. Qual sua opinião sobre prejudicial?
14. Qual sua opinião sobre álcool, drogas e seu uso?
15. Qual a sua opinião sobre violência?
16. Quais os benefícios que você sente que terá ao se tornar membro da Zulu?
17. Como você acha que poderá ajudar a sua comunidade e sua sociedade ao se tornar membro Zulu?
18. Em sua opinião, como você obterá sucesso na vida?
19. Qual a melhor maneira de obter respeito?
20. Em sua opinião, qual a impressão que sua cultura causa na sua sociedade e comunidade?
21. Como você acha que sua cultura reagirá na Zulu Nation?
22. Qual sua opinião sobre defesa pessoal?
23. Você estuda algum tipo de auto defesa?
24. Se sim, qual estilo?

25. Há quanto tempo?
26. Você já ganhou alguma competição?
27. Qual colocação?
28. Você tem filhos?
29. Quantos?
30. Dê sua opinião em detalhes sobre você mesmo.

Deveres de um membro Zulu

1. Zulu Nation não é uma gangue, é uma organização de pessoas em busca de paz, amor, união, sabedoria, compreensão, é um caminho da vida justa.
2. Os membros da Zulu devem buscar caminhos para sobreviver positivamente na sociedade. Atividades negativas são ações pertencentes a pessoas incorretas.
3. Os membros da Zulu devem aprender infinitas lições.
4. Zulus não devem ser filiados a nenhuma organização, cuja fundação seja baseada no negativismo.
5. Zulus devem estar em paz consigo mesmo e com os outros o tempo todo.
6. Zulus são instruídos a resistirem a tudo que eles acreditam.
7. Zulus devem saudar-se mutuamente com cumprimentos pré-estabelecidos.
8. Zulus devem saudar seus irmãos e irmãs ao entrarem e deixarem uma reunião em qualquer lugar do planeta terra.
9. Zulus devem permanecer fora de confusões.
10. Zulus não estão permitidos a resolver problemas suas diferenças com outros Zulus por meio de brigas entre si.
11. Zulus não devem levar seus problemas pessoais a outros Zulus. Se existir a necessidade de orientação nos problemas, o chefe Zulu deve ser consultado.
12. Zulus são proibidos de publicar seu envolvimento na Zulu Nation num desrespeitoso meio, especialmente usando o nome associado ao crime e à violência.
13. Zulus devem lembrar-se de conduzir o caminho da vida na calma e empenhar-se para serem justos.
14. Zulus devem buscar conhecimento e elevação para darem condições à “selva” do mundo.
15. Zulus devem tentar elevar a Zulu Nation. Eles devem tentar iluminar estes que dão más nomes dentro do verdadeiro mundo da Zulu.

16. Todos os Zulus devem participar das reuniões de unificação.
17. Qualquer pessoa não participante das mudanças existentes. Feitas na Zulu Nation, não é um Zulu.
18. Reis e Rainhas Zulus são semelhantes em relação à importância na fundação. O respeito deve ser assegurado, os chefes devem ser respeitados.
19. O aniversário da Zulu Nation é em 12/11/1973. É uma data oficial e deve ser celebrada.

A Casa do Hip Hop é um espaço físico com uma carga simbólica riquíssima. Como King Zulu Nino Brown diz, ali é a “Meca do Hip Hop”. Todo “hip hopper” brasileiro tem que fazer sua peregrinação, pelo menos uma vez na vida. Foi um projeto pioneiro, modelo para outros, desenvolvidos por cerca de 20 municípios do país, e desejo de todos que trabalham com e para o Hip Hop. Ponto de chegada da batalha de manos da velha escola do Hip Hop e de alguns intelectuais orgânicos, como demonstrei anteriormente. Depois, ponto de partida para essas mesmas pessoas e outras que se juntaram à luta para transformar o cotidiano e a história da juventude da periferia de Diadema, através da arte, do lazer, da cultura e do conhecimento.

O próprio nome diz muito, é a casa deles, dos manos e minas que administram, cuidam, convivem, se divertem, criam e constroem parte importante de suas identidades e de suas vidas. Já havia feito algumas visitas à Casa do Hip Hop, mas no 7º aniversário da “Casa”, em 31 de julho de 2006, fiquei impressionado com a força e a expressão do local e do evento. Os maiores representantes da velha e da nova escola do Hip Hop, entre MCs, DJs, b. boys e grafiteiros, se apresentando e eletrizando centenas de manos e minas que tentavam achar o seu espaço na aglomeração. Era muito difícil manter o controle, principalmente durante as apresentações dos grupos de rap, como o conhecido MC Cabal, das equipes de b. boys, e das batalhas de DJ, que contou com a apresentação especial do tricampeão brasileiro de batalhas de DJ, prata da casa, o DJ Tano. Muito difícil organizar um evento daquele porte naquele espaço, mas apesar do inevitável empurra-empurra, o clima de euforia positiva e alegria prevaleceu, com todos olhando uns aos outros como espelhos. Assim como nos outros dez centros culturais espalhados pelas comunidades da cidade, a Casa do Hip Hop é administrada pela Zulu Nation Brasil que contrata os arte-educadores, todos do Hip Hop, organiza os eventos e a biblioteca através do seu coordenador-geral King Zulu Nino Brown.

No dia 31 de março de 2007 participei do evento Hip Hop em Ação, realizado todo último sábado de todos os meses do ano. Já havia participado em outras edições, inclusive, em

uma delas levei minha mãe e minha irmã para conhecer o espaço e um pouco da Cultura Hip Hop; e elas gostaram bastante do que viram, principalmente da acrobática dança breaking e do ambiente tranqüilo e respeitoso. Naquela ocasião, o coordenador geral King Nino Brown ficou bastante contente, porque ele aprecia o fato dos freqüentadores da Casa do Hip Hop levarem suas famílias para os eventos, cristalizando o caráter da Cultura Hip Hop criado e desenvolvido pela Zulu Nation Brasil, um Hip Hop família, cidadão, que defende a paz, a união, o amor e a diversão. Neste evento do dia 31 de março estavam celebrando duas datas especiais: o aniversário de 44 anos do King Nino Brown e o dia internacional contra a discriminação racial, que foi em 21 de março. No dia 21 de março de 1960, a polícia do regime de apartheid sul-africano abriu fogo contra uma manifestação pacífica, em Sharpeville, que protestava contra as leis de discriminação racial. Dezenas de manifestantes foram mortos e muitos mais ficaram feridos. Neste dia é lembrado o massacre de Sharpeville, não só para lembrar as pessoas que morreram, mas também para chamar a atenção para o enorme sofrimento causado pela discriminação racial em todo o mundo (Fonte: Centro Regional de Informação da ONU em Bruxelas – RUNIC). Outro destaque importante deste evento foi o lançamento do zine “POVO - Literatura Hip Hopiana”, idealizado pelo graffiteiro, membro da Zulu Nation Brasil, Emol, de São Bernardo do Campo e desenvolvido por ele em conjunto com o também graffiteiro, de São Bernardo do Campo, Michel, que assina pelo seu coletivo Cena 7.

Esses dias de festa são fundamentais para a constante reconstrução e ressignificação da Cultura Hip Hop para os “manos” e “minas” que vivem o Hip Hop no ABC Paulista. É a união dos quatro elementos que configura o Hip Hop e são nos momentos de festa, principalmente, onde os elementos artísticos são celebrados, que a Cultura Hip Hop é cristalizada, dotando de sentido suas ações cotidianas, nas atitudes, na linguagem, no vestuário, nas expressões artísticas, enfim, em suas construções simbólicas. É ali, dançando no chão e mostrando aos “manos” e “minas” os passos e acrobacias que aprendeu (os b.boys e b. girls); cantando os versos que criou (os MCs); os novos scratches e back to backs que desenvolveu (os DJs); combinando rolês e comentando as técnicas de pintura (os graffiteiros); que a Cultura Hip Hop ganha vida, encarnada nos corpos e mentes em movimento. Quando falo em Cultura Hip Hop, abordo, genericamente, a união dos elementos, a relação entre eles e os atores sociais que constroem o Hip Hop.

Nesses eventos de Hip Hop chama a atenção a união e a força física e simbólica dos b.boys, b.girls e suas crews (equipes de dança). É claramente perceptível a saúde física e mental proporcionada aos adeptos da dança de rua: o breaking, o popping e o locking; é

necessário um grande vigor físico e muito treinamento para dançar horas seguidas como eles dançam e para realizar aqueles passos acrobáticos que deixam os leigos boquiabertos e fazem os b.boys e b.girls, atentos na roda, levantarem as mãos e gritarem, num gesto característico emitido por todos e todas após a execução de uma manobra difícil. Eles realmente não param, e são muito unidos, ficam o tempo todo treinando, fazendo alongamentos, aprendendo novos passos, manobras e ensinando uns aos outros. Inclusive já presenciei o MC dos eventos, geralmente o produtos cultural Dan Dan ou MC Levy, chamar a atenção dos b.boys e b.girls para eles prestigiarem os grupos de rap que se apresentavam no palco, porque às vezes eles parecem não ligar para o que está acontecendo ao redor, só querem dançar.

É comum observar famílias inteiras nesses eventos, mães com filhos pequenos, outros maiores, avós; e os pequenos costumam seguir os pais, literalmente dando os primeiros passos na Cultura Hip Hop. Fiquei impressionado com uma criança, que mal andava e já acompanhava, com desenvoltura, o seu pai na dança breaking. Fui conversar com o pai, seu nome é Alexandre Pereira e eles são da Vila Assis, Mauá. Ele, que é conhecido como Neguinho no meio do Hip Hop, sua mulher Márcia e os cunhados fundaram a crew Mauá Breakers, que está meio parada porque os cunhados entraram na universidade, e ele e sua mulher também estão bastante ocupados com questões familiares. No entanto, Neguinho disse que sempre que tem um espaço vem dançar em família e conta que o filho Gabriel, de apenas 2 anos e 9 meses, não pára de dançar em casa e que ali ele estava meio “tímido”. O b.boy conta que adora dançar e curtir o som com sua família e acha super saudável que o filho siga seus passos, afinal ele não fuma, não bebe e sempre praticou esportes.

Um fato curioso que já havia me causado estranhamento, foi a presença de um grupo de b.boys vestidos como punks e que dançavam breaking muito bem. Fui conversar com o b.boy que parecia ser o líder do grupo, e de fato era, seu nome é Gérson Cardoso e ele é de Diadema. Gérson raciocina que todo grupo cultural tem um padrão, e com eles não é diferente: usam roupas largas, alguns camisas de times de basquete norte-americano e muitos usam gorros com um pedaço de plástico para fazer o peão, manobra em que eles giram com a cabeça no chão. Ele acredita que esse padrão gera um preconceito que faz com que outras “tribos” não se aproximem, diz que o jeito deles é mais democrático, ele e seu grupo, o Afrobreak, apreciam a aproximação com outras culturas, tanto para dança como no estilo. O b.boy não se considera punk, ele conhece o pessoal do punk de Diadema, respeita, gosta da ideologia e começou a estudar o estilo, participando de workshops em 2006. Gérson conta que quando o breaking surgiu era bastante parecido com o punk, inclusive há relatos de membros da velha escola do Hip Hop que contam que, no início do Movimento Hip Hop, eles tiveram

de dividir o espaço da Estação São Bento de Metrô com os punks e o contato era amigável, por serem culturas urbanas críticas e contestadoras. Os Afrobreak são b.boys que gostam da ideologia e se apropriam de elementos da Cultura punk, um relato bastante rico de hibridismo cultural proporcionado pelo contato entre as diferentes culturas que compõem o multifacetado cenário urbano contemporâneo do ABC Paulista.

Uma mudança que eu reparei em relação aos outros eventos que participei foi a maior presença de pessoas de fora da Cultura Hip Hop, curiosos, mas principalmente estudantes fazendo suas pesquisas, fotos e filmagens. Havia também jornalistas locais e a TV Cultura estava lá com Rappin' Hood fazendo o seu quadro para o programa Metrôpole. Rappin' Hood é da zona sul, mora próximo a Diadema e freqüentava os bailes do ABC Paulista, por isso conhece muitas pessoas do Hip Hop da região. Perguntei a ele o que achava de estar ali e reencontrar as pessoas que começaram no Hip Hop com ele, e o MC contou e demonstrou que estava feliz e que conhecia muita gente e era sempre bom rever os amigos. Ele não parecia muito disposto para conversa, provavelmente por perceber que eu era, além de forasteiro, um pesquisador. Quando perguntei como era ter um espaço para o Hip Hop na televisão, ele foi contundente e disse que não tinha nada de espaço, era algo muito objetivo, foi contratado e estava desenvolvendo o seu serviço, fez cara de “poucos amigos” e parecia não querer mais conversa. Os mais assediados eram Nino Brown e Nelson Triunfo, tanto pelos jornalistas, como pelos estudantes; foram entrevistados por Rappin' Hood e pareciam exultantes com a ocasião. Nino Brown subiu ao palco e foi homenageado pelo MC Levy que disse que ele era o rei e todos cantaram parabéns para o ilustre aniversariante. King Nino Brown disse que era o rei, mas o rei do povo; enquanto a maioria dos manos e minas continuavam o que estavam fazendo: dançando, falando, não parece que todos e todas levam a sério como ele essa questão de majestade e princípios do Hip Hop que a Zulu Nation Brasil propaga. Emol foi chamado para apresentar o zine Povo, ele argumentou que todos integrantes do Hip Hop têm sua forma de transmitir idéias e que agora haveria um espaço para passar essas idéias de forma literária, com representantes de todos elementos artísticos. O MC Renato de Souza apresentaria sua poesia “Pensamentos vadios” com um DJ, mas o som falhou e ele pediu para as pessoas baterem palma e foi acompanhado. O graffiteiro Tota, que participou do projeto com algumas ilustrações, leu parte do texto do MC Peter Pan, enquanto muitos continuavam falando e não prestavam atenção. O momento era mesmo de festa, o que também é importante para construção e ressignificação dos sentidos do Movimento Hip Hop.

Entrevistei o Diretor de Cultura de Diadema, Sérgio Lara e apesar da parceria com o Movimento Hip Hop e com a Zulu Nation Brasil que faz, em 2008, quinze e seis anos,

respectivamente, ele possui uma idéia confusa sobre o Hip Hop e sobre a entidade responsável pelas ações culturais com o Hip Hop na cidade. E ele está há dez anos na Prefeitura. Critica a linguagem e o uso de gírias do Hip Hop, dizendo que é arremedo de rebeldia, que só diminui o Hip Hop. Ao falar dos elementos artísticos ele confunde o rap com o funk carioca. No seu discurso enfatiza o quinto elemento, diz que é fundamental para a formação cultural das crianças e jovens da periferia. No entanto, diz que há uma grande desconexão com a Zulu Nation que, para ele, é um colonialismo cultural se espelhar numa entidade norte-americana e que deveriam olhar e se espelhar na história brasileira. Realmente é a visão de quem enxerga de fora, porque essas idéias da Universal Zulu Nation passam por um processo de mediação cultural, de acordo com a história do município, do cotidiano e dos agentes sociais que constituem o Movimento Hip Hop. O que é mais incrível é a ausência de diálogo e a crítica dessa característica da relação por ambas as partes. Tanto Sérgio Lara como Nino Brown apontam a falta de diálogo. Sérgio Lara diz que Nino Brown é uma pessoa extremamente idônea, mas que a parceria não tem retorno, que não levam informações, nem material e trabalho até o Departamento de Cultura. E Nino Brown aponta que nunca vem alguém representando o Departamento de Cultura nas atividades de Hip Hop, e eles fazem o evento “Hip Hop em Ação” todo mês, há oficinas culturais ministradas pela entidade diariamente, e nem no aniversário da Casa do Hip Hop, nem no aniversário da Zulu Nation Brasil eles comparecem. Realmente falta diálogo nessa parceria, que poderia ser melhor, com a busca de entendimento em algumas questões, mesmo com discordâncias e discussões, mas certamente o diálogo propiciaria melhores resultados e satisfação para ambas as partes.

Ponto de chegada ou nova partida?

- Demorei, mas cheguei meu caro.
- Nesse tempo todo, mano, a molecada já tá cantando, tocando, dançando e grafitando.
- E agora?
- Agora a gente tem um ponto de partida pra trocar uma idéia, né mano.

O Movimento Hip Hop tem o poder de aglutinar a juventude da periferia em torno dos seus elementos artísticos. Essa atração é exercida por fatores como a ampla possibilidade de se expressar, de socializar idéias e sentimentos com seus semelhantes, de se destacar artisticamente, culturalmente, socialmente e se compreender como sujeito individual e coletivo. Dessa forma, o Hip Hop se torna ponto de partida e interface para a compreensão de diversos fenômenos e processos sociais que tocam o cotidiano da juventude da periferia. Em uma sociedade opressora, elitista, machista e racista, com mínimas possibilidades de mobilidade social, o Hip Hop possibilita acreditar, imaginar e concretizar outra existência através de suas ações e práticas sociais e culturais cotidianas. “A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” histórico: é a verdadeira “essência” da substância social. (...) As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam.” (HELLER, 1985, p.20).

A juventude da periferia criou os seus próprios espelhos e são neles que gostam de ver suas imagens. É claro que esse não é o único espelho, há as representações dos meios de comunicação de massa, dos outros grupos sociais, culturais e do poder público, com os quais dialogam. Mas nesse jogo de espelhos da contemporaneidade, a luta para criar condições de expandir seu campo de reflexão e afirmar suas formas de representação é constante. O quinto elemento entra nesse processo como método, como caminho para formação das idéias e discursos da juventude da periferia, o que distingue fundamentalmente a identidade das posses analisadas: Posse Hausa, Nação Hip Hop Brasil e Zulu Nation Brasil. E essas diferentes visões foram demonstradas nas narrativas dos agentes sociais pesquisados.

Precisamente porque o narrar é um acontecer coletivo, cuja mediação cultural informa as significações vividas por sujeitos e objetos da ação, narradores e realidade, o processo narrativo se esquia da fragmentação e busca a integralidade. Aqui, não é uma idealidade essencial que está em causa ou “causo”, mas um horizonte sob domínio pleno dos protagonistas da história. (ALVES, 1999, p. 81).

A história de vida dos intelectuais orgânicos, do processo histórico de constituição das posses, mediado por disputas simbólicas, trocas e negociações com os meios de comunicação de massa e com o poder público, engendraram diferentes estratégias de constituição de suas identidades culturais.

O conceito de estratégia indica também que o indivíduo, enquanto ator social, não é desprovido de uma certa margem de manobra. Em função de sua avaliação da situação, ele utiliza seus recursos de identidade de maneira estratégica. Na medida em que ela é um motivo de lutas sociais de classificação que buscam a reprodução ou reviravolta das relações de dominação através das estratégias dos atores sociais. (CUCHE, 2002, p. 196).

As posses que atuam no ABC Paulista possuem suas distintas histórias, processos de constituição de suas identidades e de mediação do contexto histórico e cotidiano no qual atuam. Mesmo as organizações nacionais, Nação Hip Hop Brasil e Zulu Nation Brasil, possuem identificações locais e globais, mas é na temporalidade histórica do bairro, da comunidade, que negociam e lutam para levar adiante os seus projetos. Portanto, é providencial a compreensão da cultura política da região. E para consolidação e fortalecimento dos seus trabalhos e discursos é importante relativizar culturalmente as suas posturas e posicionamentos políticos.

Neste ínterim, elas perdem muito em não sistematizar diálogos e ações conjuntas entre elas. Elas desenvolviam ações culturais em conjunto quando estavam constituindo o seu trabalho, mas com a elevação do nível de elaboração de idéias focaram o diálogo com diferentes interlocutores, de diferentes regiões, conectados pelas redes de comunicação. Não obstante, seria importante o planejamento de ações regionais, o que demanda o início de um diálogo mais aprofundado como ponto de partida.

Há diferentes caminhos e níveis de entendimento para pensar políticas públicas e gestão pública para a juventude da periferia, tendo o Movimento Hip Hop como mediador, interlocutor, e construtor de interfaces sociais e culturais. Há um plano mais estrutural que compreende a questão da pavimentação e construção de um caminho rumo à gestão democrática, cujo alicerce maior seria a participação da juventude na formulação, acompanhamento e avaliação das políticas públicas. E quando abordo a participação é importante que sejam compreendidos dois aspectos: a necessidade de propiciar condições estruturais e técnicas para participação, como formação social e política para que haja, de fato, intervenções; e construir e ampliar os canais de participação, seja através de conselhos, de grupos de discussão, ou meios tecnológicos.

De todo modo, se a participação não é o remédio para todos os males, porque são muitas as variáveis do processo político, no mínimo ela educa para os sentidos do controle da sociedade sobre os aparelhos de gestão dos seus recursos humanos e materiais e se organiza como efetiva estratégia para o estabelecimento de novas culturas políticas. (ALVES, 1999, p. 93).

O outro aspecto é referente ao perfil dos interlocutores: é necessário identificar os agentes culturais que tenham maior afinidade com determinados temas, para que recebam formação específica e tenham condições de manter um diálogo constante com as lideranças do Movimento Hip Hop. O outro plano é técnico e focado nas possibilidades de inserção social a partir da construção de cadeias produtivas de Hip Hop. É preciso identificar as potencialidades, a partir do diálogo entre agentes culturais, lideranças e arte-educadores, e criar condições para formação, não somente nos elementos artísticos do Hip Hop, mas nas áreas que medeiam as produções culturais e artísticas como as de técnicos de som, iluminação, produção de vídeos, parcerias com a comunidade para criar confecções e grifes, comunicação visual e etc.

É um grande desafio para as entidades de Hip Hop e para o poder público inserir temas e discussões mais amplas e humanistas na formação desses jovens e dessas jovens. Quando um garoto ou uma garota se identifica e busca aprender algum elemento da Cultura Hip Hop é porque, geralmente, tem necessidade de se expressar, de aprender uma arte e, sobretudo, a técnica dessa arte para poder reproduzir essa cultura, inserindo a sua identidade e o seu modo de enxergar a realidade nessa produção cultural. Mas acredito que seja insuficiente um aprendizado meramente técnico, apesar das entidades incentivarem o conhecimento, que é o quinto elemento. Quero salientar que esse não é um problema exclusivo do Hip Hop e do poder público, mas é uma característica de outros processos sociais da contemporaneidade, como no ensino das universidades, principalmente particulares que, talvez pela grande velocidade dos avanços tecnológicos, priorizam o ensino técnico e pragmático, em detrimento de um aprofundamento teórico, histórico e uma formação humanista sólida.

O que impede um DJ de aprender a fazer uma back to back, um scratch, uma virada e também ter noções da história da música, da música brasileira, dos valores da arte e da música em geral para uma pessoa e um país? O que impede um MC de, além de ter noções de rima e do flow, ter noções de literatura, de estética, de técnica de canto? E por aí vai, cada elemento artístico do Hip Hop não está reduzido ao gueto, à história do Hip Hop, mas está dentro e inserido na história da humanidade e nada impede que ele dialogue com essa história. O diálogo entre a arte e cultura erudita com a arte e cultura popular, assim como entre a ciência

e as linguagens e filosofias populares pode, indubitavelmente, enriquecer ambas as partes e fortalecer o fluxo, o movimento e a troca de idéias e construções simbólicas das diferentes classes e culturas, as ações e práticas sociais e culturais que conferem sentidos a uma sociedade e a uma cidade. E é do poder público, eminentemente, o dever de, ao menos, buscar desobstruir as passagens e, ao mesmo tempo, criar novos canais para aproximar os discursos e as linguagens.

O que é um gancho pra trazer esse jovem pra esse debate mais humanista? Tem que pegar alguma coisa que seja do interesse vital dele pra, não diria ficar sentado ouvindo, mas, ele ficar interagindo com esse pensamento, essa linha de raciocínio. Inclusive, quando você perguntou o que seria essa pedagogia, essa didática do Hip Hop, aí eu te falei: é exatamente quando o jovem debate algum tema não apenas como espectador, mas ele expressa a sua opinião desenvolvendo algum elemento cultural, seja ele na arte plástica, na escrita, na música, na dança; ele pensa o tema que você colocou ali, ele fica martelando aquele tema, ele interage com aquela pessoa que vai apresentar e expressar determinado elemento cultural, ele vai tabelando esse tema e chegando a uma concepção. Mas o gancho é outro, o tema é apenas um apetite pro debate, o gancho é exatamente o que ele quer fazer que é Hip Hop. O processo é o seguinte: o ser humano tá dentro de uma prisão, que essa sociedade aprisiona e ele quer sair. Todo mundo quer sair de dentro de uma prisão. Mas ele não sabe como sair dessa prisão e muitas vezes ele tá com a chave na mão e ele não quer nem abrir a porta; e às vezes quando ele olha pra fora dessa prisão ele não reconhece o espaço como espaço dele, a prisão ele sabe que é dele, a cela. Ele está associado a esta cela, e por mais que ele tenha um mundo lá fora a ganhar, ele sente dificuldade, inclusive, de entender esse mundo lá fora; ele se sente parte estranha lá fora. E essa cela, pra ele, ele conhece, ele sente essa cela como sendo dele, tá entendendo? Então você precisa ter alguma coisa lá fora que estimule essa pessoa a buscar essa liberdade, esse outro campo, esse outro ar. Fazendo um paralelo, por exemplo, com o jovem que tá fazendo uma discotecagem. Porque a música é universal pra todo mundo, mas o que mais aproximou ele da música foram as pick'ups, os toca-discos, pela facilidade de manusear o instrumento, de desenvolver a técnica. E, ao mesmo tempo, que ele gosta da música, que ele tá no mundo da música, um violoncelo, um piano, uma flauta, o violino, é uma coisa totalmente estranha. Esse processo não é simples, coisa que a gente vai ver na literatura também. Por exemplo: a galera que começa a desenvolver a literatura marginal, a literatura do cotidiano, de uma maneira escrita contemporânea, esses jovens têm dificuldade de reconhecer a beleza e a importância da literatura clássica. Aí pra conseguir chegar com que esse jovem parta de uma forma escrita

cotidiana, contemporânea, pra uma forma de escrita clássica, existe um abismo muito grande. Como você torna, por exemplo, Machado de Assis próximo de um jovem poeta da periferia? Quando você mostra pra esse jovem que Machado de Assis tinha particularidades com ele, seja na construção histórico-social, seja na vontade de afrontar o status quo da época (Depoimento do Marcelo Buraco).

Esse é um ponto nevrálgico das discussões e reflexões que desenvolvi a partir dos diálogos e da observação participante junto ao Movimento Hip Hop, no qual foi possível verificar um distanciamento ora consciente, ora inconsciente, de um pensamento e um discurso mais complexo, mais elaborado, exatamente como uma defesa, um escudo construído para blindar esses meninos e meninas das armas de opressão da sociedade que, se apropriadas pelo povo, podem ser as armas de uma possível redenção. Essas armas são os discursos epistemologicamente e metodologicamente mais complexos e elaborados que, se desenvolvidos pelas classes populares, podem colidir com os discursos oficiais e hegemônicos, podendo modificar a estrutura e a ordem, ou desordem social vigente.

Disto se deduzem determinadas necessidades para todo movimento cultural que pretenda substituir o senso comum e as velhas concepções de mundo em geral, a saber: 1) não se cansar jamais de repetir os próprios argumentos (variando literariamente a sua forma): a repetição é o meio didático mais eficaz para agir sobre a mentalidade popular; 2) trabalhar incessantemente para elevar intelectualmente camadas populares cada vez mais vastas, isto é, para dar personalidade ao amorfo elemento de massa, o que significa trabalhar na criação de elites de intelectuais de novo tipo, que surjam diretamente da massa e que permaneçam em contato com ela para tornarem-se os seus sustentáculos. Esta segunda necessidade, quando satisfeita, é a que realmente modifica o “panorama ideológico” de uma época. (GRAMSCI, 1966, p. 27).

Durante essa pesquisa ouvi muitas pessoas, principalmente gestores públicos, fazerem críticas aos modos do Hip Hop por motivos diversos, como: sua linguagem simples cheia de gírias, as roupas largas, a agressividade de algumas letras e até de serem colonizados culturalmente, mas vi poucos que tentaram entender os sentidos de suas práticas e ações, que ensinaram ouvir as suas histórias de vida, as memórias que alicerçam a construção de suas identidades coletivas.

As memórias e as ações não se bastam na representação da cidade, mas são construtoras da cidadania. A gente que viveu sob estruturas contínuas de nomeação, de regulação, de simbolização oficial também buscou o direito de superar a oficialidade de linguagem. Aliás, a cidadania não é fruto da representação da cidade, mas

construção de novos sujeitos culturais, no que não obedece fronteiras. (ALVES, 1999, p. 84).

Em uma palestra sobre políticas públicas para Organização Social (OS) e Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs), realizada na Fundação Prefeito Faria Lima – Cepam – Centro de Estudos e Pesquisas de Administração Municipal, no momento do debate da palestra do senhor Hamilton Faria, ele afirmou que o Hip Hop precisa ter algo a oferecer para a cidade, que o problema é que eles ficam muito no gueto. Concordo com o Hamilton Faria, mas vejo que o grande desafio para haver trocas com a cidade e com outras culturas está no método, as barreiras não foram construídas à mercê dos fatos históricos, mas são conseqüências de um desenvolvimento social e cultural elitista excludente e centralizador. Vejo como muito mais compreensível o medo, a insegurança, e como corolário, na hipótese mais branda, um certo distanciamento, e na mais severa, um comportamento arremido dos meninos e meninas da periferia, do que a prepotência de alguns círculos acadêmicos que focam os olhares nos seus pares e negligenciam, ou até oprimem as peculiaridades dos discursos populares. No aspecto de essência construído em torno das belas artes, dos museus, da literatura, da Academia, expressos na fala do Marcelo Buraco, percebemos que esse imaginário social persiste, que muitos garotos e garotas ainda vêm o pensamento acadêmico e as artes ditas cultas como coisas distantes de suas realidades, de seu cotidiano. O rapper e fanzineiro de São Bernardo do Campo, Walter Limonada, que lançou seu primeiro livro recentemente, o *Trokando umas idéias e rimando outras*, escreveu uma crônica chamada Apologia Literária, na qual ele rebate essa tendência. Ele conta que estava indo devolver uns livros na biblioteca municipal de São Bernardo do Campo quando encontrou um amigo que ele não via há um bom tempo e foi recriminado por estar com os livros:

Ao me ver com três livros na mão ele começou a rir. Eu perguntei do que é que estava rindo e ele disse que era da minha mania de ficar andando sempre com um livro embaixo do braço. E foi mais além... Disse que esse negócio de livro não é postura de rapper, dar uma de intelectual, não tinha nada a ver. (...) É que no nosso Brasil ainda há aquele mito de que livros são coisas chatas, só pra CDF's. Mas tá ligado que essas idéias não tem nada a ver, né não? Se você reparar, tudo nasce da escrita e da leitura (Walter Limonada).

Eu já presenciei jovens do Hip Hop criticando, até mesmo os seus pares, por querer colocar em debates e palestras alguma referência da ciência clássica, como Marx, por achar que era uma atitude pernóstica, ou na linguagem deles “o João tava querendo se crescer pra cima dos mano, não vem querer falar bonito aqui não que aqui é quebrada e o bicho pega”.

Urge que se aproximem o pensamento acadêmico, o poder público e os pensamentos e demandas expressos nas construções simbólicas das culturas e classes populares, e defendo que o Movimento Hip Hop seja um importante mediador nesse processo. E as políticas públicas para cultura, o que também foi abordado por Hamilton Faria na citada palestra, ainda são vistas como produto e precisam ser vistas como processo, afinal cultura e ciência também são produtos dialeticamente moldados e moldadores dos processos históricos.

Quero deixar claro que o Movimento Hip Hop não é a panacéia que vai sanar todos os problemas que afligem os jovens moradores dos bolsões periféricos do país, mas nesse jogo de espelhos da contemporaneidade está desempenhando um importante papel de mediador na construção de referências, possibilitando à juventude refletir heurísticamente acerca do seu papel nas possíveis transformações históricas. No entanto, para que esses espelhos construídos pelo Movimento Hip Hop realmente ecoem, são necessárias vontade e atitude intelectual e política. E vou dar minha contribuição nesse processo, seja academicamente, através de artigos científicos, projetos e grupos de pesquisa, ou intelectualmente, participando de grupos de discussões e diálogos com os intelectuais orgânicos do Hip Hop ou mediando a constituição de grupos de discussão e diálogos entre o poder público e o Movimento Hip Hop, que possam contribuir com o processo de construção de uma cultura política inclusiva e participativa. Agora, a luta é para que esse ponto de chegada seja, de fato, um ponto de partida.

Bibliografia

- ABRAMOVAY, Miriam (org) 2002: Juventude, violência e vulnerabilidade social na América Latina: desafios para políticas públicas. Brasília: UNESCO, BID.
- ADORNO, Theodor W. 1971: A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org), Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- ALVES, Luiz Roberto 2001: Regionalidade se faz com cidadania. In Nosso Século XXI. Santo André: Editora Livre Mercado.
- ALVES, Luiz Roberto 1999: Culturas do trabalho. Comunicação para cidadania. Santo André: Alpharrabio Edições
- ALVES, Luiz Roberto 1992: O rap, contra o rapa das ruas. In OLIVEIRA, Ronaldo de; BORGES, Neuza Pereira; VIEIRA, Carlos Badhur (coordenadores) e MENDONÇA, Júlio (organização dos textos). ABC RAP. São Bernardo do Campo: Secretaria de Educação, Cultura e Esportes - SECE.
- ANDRADE, Elaine Nunes de 1996: Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BAKHTIN, Mikhail 1987: A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN, Mikhail 1982: Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec.
- BENJAMIN, Walter 1986: O narrador. In: BENJAMIN, W Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter 1994: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.
- ALVES, CÉSAR. 2004: Pergunte a quem conhece: Thaíde. São Paulo: Labortexto.
- BERMAN, Marshall 1986: Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Cia. Das Letras.
- BOURDIEU, Pierre 2004: Ofício de Sociólogo. Petrópolis, RJ: Vozes.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). Pesquisa Participante. São Paulo, 1981: Brasiliense.
- BRECHT, B. 1967: Teoria de la radio. In: BRECHT, B. El compromiso en literatura y arte. Barcelona: Ediciones. Peninsula.

- BURKE, Peter & Porter, Roy (org.). 1998: Línguas e Jargões: contribuições para uma história social da linguagem. São Paulo, Ed. Unesp.
- BURKE, Peter 1989 Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANDIDO, Antônio 2001 Os parceiros do Rio Bonito. São Paulo: Duas Cidades.
- CANCLINI, Néstor-Garcia 1997: Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP.
- CASTRO, Mary Garcia 2004: Políticas públicas por identidades e de ações afirmativas: acessando gênero e raça, na classe, focalizando juventudes. In: NOVAES, Regina e VANNUCHI, Paulo (orgs). Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- CERTEAU, Michel de 1995. A cultura no plural. Campinas: Papius.
- CHAUÍ, Marilena Janeiro/Abril 1995: Cultura Política e Política Cultural. In Estudos Avançados. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados. Volume 9, Número 23
- CUCHE, Denys 2002: A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC.
- DANIEL, Celso 2001: População é que decidirá destino. In Nosso Século XXI. Santo André: Editora Livre Mercado.
- ECHEVARRIA, José Medina 1968: A juventude latino-americana como campo de pesquisa social. In Sulamita de (org). Sociologia da juventude I. Da Europa de Marx à América Latina de hoje. Rio de Janeiro: Zahar.
- EDMONSON, Munro S. Raça 1986 In SILVA, Benedito (org). Dicionário de Ciências Sociais/Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena 1999: Cartografia dos estudos culturais: Stuart Hall, Jesús Martin Barbero e Néstor Garcia Canclini. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes – USP.
- ENGELS, F. 1975: Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem. In: MARX, K.; ENGELS, F., Textos 1. São Paulo: Ed. Sociais.
- FELIX, João Batista de Jesus 2005: Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano. Doutorado - Antropologia Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- FURTADO, Celso 1984: Que Somos. Revista do Brasil. Secretaria de Estado da Cultura e Prefeitura do Rio de Janeiro, ano 1, n.2.
- GRAMSCI, Antonio 1978a: Obras escolhidas. São Paulo: Martins Fontes.
- GRAMSCI, Antonio 1978b: Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- GRAMSCI, Antonio 1968: Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GRAMSCI, Antonio 1966: Concepção dialética da história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GITHAY, Celso 1999: O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense.
- HALBWACHS, M 1990: A memória coletiva. São Paulo: Vértice.
- HALL, Stuart 2003: Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- HALL, Stuart 1999: A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A.
- HARVEY, David 1993: Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola.
- HELLER, Agnes 1985 O Cotidiano e a história. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HENZENSBERGER, H. M. 1978: Elementos para uma teoria dos meios de comunicação de massa. Rio de Janeiro: Bom Tempo.
- HERSCHMANN, Michael (Org.) 1997: Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco.
- IANNI, Octavio 2004a: A idéia de Brasil moderno. São Paulo: Brasiliense.
- IANNI, Octavio 2004b: Raças e classes sociais no Brasil. São Paulo: Brasiliense.
- IANNI, Octavio junho de 2004c: Uma longa viagem. In Tempo Social. Revista de Sociologia da USP. Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Volume 16, Número 1. São Paulo: USP, FFLCH.
- IANNI, Octavio 2003 A sociedade mundial e o retorno da grande teoria. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. (org). Epistemologia da Comunicação. São Paulo: Loyola.
- IANNI, Octávio 1968: O jovem radical. In BRITTO, Sulamita de (org). Sociologia da juventude I. Da Europa de Marx à América Latina de hoje. Rio de Janeiro: Zahar.
- LE GOFF, Jacques 1990: História e memória. Campinas, SP: Unicamp.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor junho de 2002: De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 17, n.49 – São Paulo.
- MANNHEIM, KARL 1968: O problema da juventude na sociedade moderna. In BRITTO, Sulamita de (org). Sociologia da juventude I. Da Europa de Marx à América Latina de hoje.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús 2004: Ofício de cartógrafo. São Paulo: Loyola.
- MARX, Karl 1975: Ideologia Alemã. In MARX, Karl e Engels, F.. Textos 1. São Paulo: Ed. Sociais.
- MARX, Karl 1983: Contribuição à crítica da economia política. São Paulo: Martins Fontes.

- MARX, Karl e Engels, F. 1987: Manifesto do Partido Comunista. São Paulo: Global.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. História das teorias da Comunicação. São Paulo: Loyola, 1998.
- MOTTER, M. L. 2002: Campo da comunicação: cotidiano e linguagem. In: BACCEGA, M. A. (Org.) Gestão de processos comunicacionais. São Paulo: Atlas.
- NOVAES, Regina e VANNUCHI, Paulo (orgs) Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- OLIVEIRA, Ronaldo de; BORGES, Neuza Pereira; VIEIRA, Carlos Badhur (coordenadores) e MENDONÇA, Júlio (organização dos textos) 1992: ABC RAP. São Bernardo do Campo: SECE.
- ORTIZ, Renato 2006: A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense.
- REVEL, Jacques s.d.: A invenção da sociedade. Lisboa: Rio de Janeiro, Difel.
- RIOS, José Arthur 1986: Movimentos Sociais. In SILVA, Benedito (org). Dicionário de Ciências Sociais/Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas.
- ROCHE, Daniel 2004: O povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII. São Paulo: EDUSP.
- ROSE, Trícia 1997: Um estilo que ninguém segura. Política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop. In HERSCHMANN Micael (Org). Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco.
- SADER, Eder 1995: Quando novos personagens entraram em cena. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SAHLINS, Marshall 2002: O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (parte 1). In: www.scielo.br.
- SANTOS, Rosana Aparecida Martins 2002: Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação com a musicalidade do Rap Nacional. Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- SCHAFF, Adam 1978: História e verdade. São Paulo: Martins Fontes.
- THIOLLENT, Michel. Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária. São Paulo: Polis, 1980.
- VERÓN, Eliseo 1968: Ideologia, Estrutura e Comunicação. São Paulo: Cultrix.
- WALLERSTEIN, Immanuel (org). Para abrir as Ciências Sociais. Portugal: Publicações Europa-América, 1996.

ZIZEK, S. 1996: O espectro da ideologia. In: ZIZEK, S. (Org.) Um mapa da ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto.

Revista

CAROS AMIGOS 2005: Especial Hip Hop. São Paulo: Casa Amarela.

Publicação do Governo Federal

CNPD – 1998: Comissão Nacional de População e Desenvolvimento. Jovens na trilha das políticas públicas.

WEB Sites

www.zulunation.com

www.zulunationbrasil.com.br

www.possehausa.blogspot.com

www.nacaohiphopbrasil.com.br

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)